# La Comète *Napoléon*

## Georges Mourier

« *Si vous décomposez le vol de ma colombe, elle tombe pendant que vous me l'expliquez* ».

Cette phrase, attribuée à Léonard de Vinci et reprise par Gance dans sa correspondance[1], illustre d'emblée les dangers inhérents à toute tentative d'expertiser une œuvre d'art. *A fortiori*, lorsqu'il s'agit d'un film de la stature de *Napoléon*.
Il faut en effet se méfier des films enterrés sous les honneurs: statufiés sous la facile épithète « d'œuvres géniales », ils dédouanent confortablement de tout effort pour comprendre les conditions par lesquelles le réalisateur était parvenu à la transcendance. La légende fait souvent oublier l'humble artisan créateur.

A l'inverse, une telle expertise ne peut se faire sans une secrète appréhension d'avoir à toucher à cette même légende et de faire figure d'inquisiteur envers Gance: le mythe et la fascination que l'œuvre exerce partout vont-ils pouvoir se maintenir? En cette époque obsédée par la démystification, va-t-on découvrir, encore une fois, en lieu et place d'un cristal pur, une machine compliquée, avec ses ficelles, ses procédés, sa « mécanique », et donc détruire un peu de notre rêve?

A mettre tout au pire, n'allait-on pas se laisser séduire par la vanité, en partant du principe que tout ce qui avait été déjà dit et écrit sur ce film était éminemment suspect?De ce point de vue, il ne pouvait être question d'ignorer ou de vouloir systématiquement remettre en cause les travaux de restauration dont le film avait déjà fait l'objet, notamment ceux de Marie Epstein, Henri Langlois, Bambi Ballard, ou Kevin Brownlow. Au contraire, il s'agissait de bien comprendre comment les restaurateurs antérieurs avaient travaillé en fonction des moyens dont ils avaient disposés, et en particulier Kevin Brownlow, dont la carrière d'historien et de restaurateur de films a été récompensée à juste titre par un Oscar en 2010. Etant en relation épistolaire depuis plusieurs années avec lui, nous l'avons donc informé du début de cette entreprise délicate à tout point de vue.
La « comète Napoléon » revenait.

Nous inscrivant ainsi dans la continuité de nos prédécesseurs, nous avons entrepris de mettre ce film, qui n'a jamais cessé de constituer un objet de fascination autant qu'une énigme, à l'épreuve des méthodes et outils d'aujourd'hui.

[1] Lettre de Gance à Jean Leduc du 9/7/1948 (Archives personnelles).

## I) Les raisons de la mission d'expertise

De prime abord, on est en droit de se demander pourquoi, après cinq restaurations, il était nécessaire de clarifier la situation concernant *Napoléon* et d'en retrouver les bases. A cela trois raisons fondamentales:- l'extrême complexité de l'histoire du film, de son exploitation, de sa sauvegarde et de ses restaurations.
- la découverte et l'accessibilité d'archives non-film.
- l'arrivée des nouvelles technologies numériques.

### A) Brève histoire de l'exploitation du film[2]

- 7 avril 1927: présentation de gala à l'Opéra de Paris dans une version de 5200m[3] (3h47), teintée et virée avec triptyques: nous la nommerons **version Opéra**.
- 8/9 et 11/12 mai 1927: projections pour les distributeurs puis la presse au cinéma Apollo[4], métrage de 13261m sans triptyque soit 9h40, réduite à 12961m[5] soit 9h27 pour l'exploitation. Nous la nommerons la **version Apollo**.
- 24 novembre 1927: envoi à la Metro-Goldwyn-Mayer d'une copie positive[6] avec triptyques puis d'un négatif pour la distribution internationale du film, d'une longueur de 9600m[7] soit 7h[8]. On l'appelle improprement « version définitive ». Elle fut réduite à 2438m (soit 1h46) le 7 janvier 1928[9] par la MGM.
- De mai 1934 à janvier 1935: Abel Gance décide de sonoriser son film muet. Il tourne de nouvelles scènes, postsynchronise les parties muettes et fait un nouveau montage. Ce nouveau film s'intitule *Napoléon Bonaparte*. Son métrage est de 3850m, soit 2h20. Sortie le 11 mai 1935 au cinéma Paramount[10]. C'est lors de la production de cette version que les négatifs retaillés de 1927 furent perdus[11].
- Décembre 1968: Abel Gance entreprend une nouvelle sonorisation de son film, avec, comme en 1934 une nouvelle postsynchronisation, de nouveaux plans tournés, un nouveau montage. Ceci donne un troisième film, intitulé *Bonaparte et la Révolution* (1971), de 7544m, soit une durée intégrale de 4h35 (à 24im/sec). Sortie le 9 septembre 1971 au cinéma Kinopanorama.

Nous en sommes donc, au travers des seules interventions de Gance, à trois films différents (1927, 1935, 1971), et pour le film de 1927 à (au moins) trois négatifs différents sans compter les remontages pour certaines versions étrangères et celles en 17,5mm (Pathé Rural) et 9,5mm (Pathé Baby).
Mentionnons encore deux remaniements, toujours effectués par Gance:
- vers 1947: Gance tourne plusieurs plans d'illustrations picturales et commence une version modifiée de *Napoléon Bonaparte*... sans suite.

---

[2] Résultats de l'expertise compris. Durées indiquées pour une vitesse de projection de 20im/sec.
[3] D'après lettre d'Hector de Béarn à Gance du 6/9/1927 (BnF 4° COL 36/561).
[4] Kevin Brownlow, *Napoleon. Abel Gance's Classic Film*, Jonathan Cape, Londres, 1983, p. 286.
[5] D'après relevé de montage d'époque (Document Cinémathèque française).
[6] BnF Fonds Gance, 4° COL 36/554.
[7] Lettre de Marcelle Dunand à Gance du 2/8/1958 (Archives Cinémathèque française: Gance594-B123).
[8] D'après Kevin Brownlow (opus cité, p. 299), la longueur totale était de 11582m, dont 2470m pour les deux triptyques, ce qui suppose une durée effective de 6h28mn. La durée retenue se réfère à la correspondance de Gance avec Marcelle Dunand (id.).
[9] Document MGM (Robert Harris).
[10] Roger Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 453.
[11] L'ensemble de cet article ne suffirait pas à éclaircir les circonstances de cette perte, qui feront sans doute un jour l'objet d'une publication spécifique.

- 23 février 1955[12]: reprise au Studio 28 de *Napoléon Bonaparte* (1935) dans une version remaniée avec triptyque final.

Viennent ensuite les restaurations[13]:
- Dès 1953, Marie Epstein et Henri Langlois établissent une version en 19 bobines du *Napoléon* de 1927. Cette version, dite « copie Musée », sera perfectionnée jusqu'en 1959[14].
- Entre 1969 et 1982, Kevin Brownlow effectue une première restauration (6630m soit 4h50), montrée successivement à différentes étapes, notamment à Londres, d'octobre 1970 (au National Film Theatre) à novembre 1980 (à l'Empire, Leicester Square) avec le concours du BFI. La véritable première eut lieu à Telluride (Colorado) le 1er septembre 1979[15].
- en 1983[16], Kevin Brownlow réalise sa deuxième restauration (7155m soit 5h13[17]) toujours avec le BFI mais aussi la Cinémathèque française, qui lui ouvre les portes de ses collections. Elle est présentée au Havre les 13/14 novembre 1982 et à Paris au Palais des Congrès les 23/24/25 juillet 1983.
- De 1991 à 1992, Bambi Ballard, grâce à de nouveaux éléments qu'elle avait découverts, entreprend pour le compte de la Cinémathèque française une restauration basée sur celle de Kevin Brownlow en 1983, et parvient à une version de 7500m soit 5h28. Cette restauration est présentée sous la Grande Arche de la Défense les 29, 30 et 31 juillet 1992.
- En 2000, Kevin Brownlow termine sa troisième et dernière restauration du film (avec réintroduction des teintages et virages), reprenant les nouveaux éléments découverts par Bambi Ballard et aboutissant à une durée à peu près identique. Présentée au Royal Festival Hall de Londres en juin 2000[18], sa durée est d'environ 5h30, pour un métrage de 7542m[19]. Pour l'établissement de cette restauration, l'ensemble des éléments connus de *Napoléon* à la Cinémathèque française (y compris la copie de travail de 1991) fut envoyé à Kevin Brownlow[20] [21].

En tout, à ce jour, ce sont donc 22 versions du film qui ont été répertoriées, sans compter celles établies dans les pays d'Europe centrale et en Russie (pour lesquels l'étude est toujours en cours) et les nombreuses mutilations des distributeurs.

**B) La découverte et l'accessibilité d'archives non-film**

[12] Roger Icart (opus cité, p. 463).
[13] Durées mentionnées à 20 im/sec.
[14] D'après expertise des éléments film Cinémathèque française.
[15] Kevin Brownlow (opus cité, p. 229), repris par Roger Icart (opus cité, p. 429).
[16] La version projetée au Radio Music City Hall de New York en janvier 1981 par Francis Ford Coppola (American Zoetrope) en collaboration avec Robert Harris (Images Film Archive) était un montage ramené à 4h (à 24 im/sec, environ 6584m) de la première restauration de Kevin Brownlow présentée à Telluride.
[17] Kevin Brownlow (opus cité, p. 287).
[18] Cette version est tantôt datée de 2001 où elle fut présentée le 20 octobre à Udine (Pordenone), et tantôt de 2004, car projetée de nouveau au Royal Festival Hall à Londres cette année-là. Il s'agit de la même restauration (entretien privé avec Kevin Brownlow). C'est cette même version de 2000, la plus aboutie de Kevin Brownlow, dont la première aux Etats-Unis a eu lieu en mars 2012 au Paramount Theatre à Oakland.
[19] A 20 images/sec, excepté l'épisode « Brienne », projeté à 18 im/sec, sa vitesse originelle de tournage. <http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=4777>.
[20] Cf. Kevin Brownlow, dans *Catalogue des journées du cinéma muet [Le Giornate del Cinema Muto]* (Pordenone/Sacile, 2001).
[21] Les premiers éléments film furent envoyés en 1996, pour un retour définitif en 2002 (Archives Cinémathèque française).

1) Le fonds de la Cinémathèque française

Dès 2002, la Cinémathèque française (ex Bibliothèque du film) avait entrepris un travail d'archivage de l'immense fonds Abel Gance resté en souffrance depuis 1966 pour diverses raisons, à la fois humaines et logistiques. Patiemment, de 2002 à 2010, Delphine Warin, chargée du traitement du fonds, est venue à bout de ces archives incohérentes dont Gance lui-même avait perdu le secret de son vivant.

Ce fonds, qui totalise aujourd'hui 664 dossiers d'archives en 141 boîtes, est constitué de plusieurs sources datant de 1958 à 2009, d'acquisitions et de dépôts effectués par Abel Gance lui-même ou par le CNC.

Aucun de ces documents, désormais accessibles, n'avait été consulté pour les restaurations antérieures.

A cela, il faut ajouter les précieuses photos de plateau du film et les archives administratives et juridiques de la Cinémathèque.

A partir de 2007 (date de la fusion en une seule institution, de la Cinémathèque et de la Bibliothèque du film), les deux branches, précédemment séparées, film et non-film, ont donc pu travailler de concert, en totale synergie, c'est-à-dire dans une dynamique de restauration moderne.

2) Le fonds de la Bibliothèque nationale de France

Lors du décès d'Abel Gance, le 10 novembre 1981, Claude Lafaye avait réussi à sauvegarder toutes les archives personnelles de celui auquel il s'était dévoué depuis de longues années. Conservées dans son étroit bureau du CNC aux placards bondés, il les avait rendues accessibles à tout chercheur, avec la passion de transmettre[22]. C'est ainsi qu'elles servirent de base de travail à Roger Icart, pour son excellente biographie *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*[23], qui fait aujourd'hui référence[24]. Bambi Ballard avait utilisé ces archives, mais principalement pour démêler l'imbroglio juridique qui enlisait le film, effectuer la restauration en 1988 de la version parlante *Napoléon Bonaparte* (1935) et rééditer le scénario de 1927[25], véritable photographie de sa restauration de 1991, enrichie de remarques très pertinentes sur ses choix.

Mais faute d'inventaire global, une grande partie des secrets de ces archives restait à découvrir.

En 1995, Claude Lafaye fit don des archives que Gance lui avait confiées à la Bibliothèque nationale de France[26]. Elles furent alors globalement inventoriées par Emmanuelle Toulet, qui les rendit communicables au Département des arts du spectacle[27], lors de son départ en 1999.

Ces documents n'avaient plus été consultés depuis 1991.

A ce fonds initial s'ajoutèrent en avril 2009, les acquisitions faites auprès de Nelly Kaplan:

- la dernière version tapuscrite du scénario de *Napoléon*, datant du 3 décembre 1925, que nous avons pu comparer aux versions antérieures,
- un carnet de tournage écrit par Gance lui-même,

[22] Nous avons personnellement travaillé sur ce fonds de 1985 à 1994.
[23] Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1983.
[24] C'est ainsi qu'une partie de ces archives transitèrent un moment à Toulouse où demeurait Roger Icart. Aujourd'hui, la Cinémathèque de Toulouse possède un fonds conséquent de reproductions de ces documents personnels d'Abel Gance.
[25] Abel Gance et Bambi Ballard, *Napoléon. Epopée Cinégraphique*, Jacques Bertoin, Paris, 1991.
[26] A l'exception de quelques dossiers remis au SAF/Archives françaises du film aujourd'hui déposés à la Cinémathèque française.
[27] 218 boîtes (20m linéaires): 4° COL 36/1 à 927.

- un dossier de sonorisation de *Napoléon Bonaparte* (1935) à partir des éléments de 1927[28].

**C) Les nouvelles technologies numériques**

Il n'est pas dans l'objet de cet article d'exposer l'apport des méthodes numériques à la restauration des films. Le colloque des 13 et 14 octobre 2011 à la Cinémathèque française a amplement donné matière à réflexion sur ce sujet[29].
Gain de génération, réparation de pertes d'images par « rustines » ou interpolations, correction de certaines dégradations, cette « révolution numérique » change donc profondément notre manière de sélectionner ou non un élément source pour une restauration finale.
Par ailleurs, plus trivialement, le simple fait de pouvoir dématérialiser les éléments, c'est-à-dire effectuer des captations vidéo numériques systématiques sur table de montage, permet ensuite de les comparer en regardant simultanément plusieurs fichiers vidéo, sans manipulation de l'élément original.

Ainsi, bien que *Napoléon* ait été restauré cinq fois dans son histoire, l'analyse systématique des éléments filmiques et des archives papier permettait, en s'appuyant sur les nouvelles technologies numériques, de remettre en perspective l'histoire du film et de ses restaurations successives.

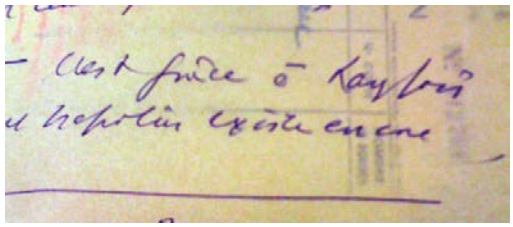
## II) Les origines des éléments filmiques conservés par la Cinémathèque française

L'histoire de la constitution du fonds filmique de la Cinémathèque française relatif à *Napoléon*, établie d'après l'étude des archives papier, nous permet de mieux comprendre la portée et les limites des restaurations faites à ce jour.

On oublie souvent qu'Abel Gance a connu une période très difficile, entre 1943 et 1954, durant laquelle aucun de ses projets ne put voir le jour.
En décembre 1948, Gance est rattrapé par une dette due aux laboratoires Kodak-Pathé. Il s'adresse alors à Henri Langlois pour un « arrangement »[30] : en contrepartie du règlement de cette dette par la Cinémathèque française, celle-ci acquiert en pleine propriété les 40 boîtes de *Napoléon* laissées en garantie au laboratoire[31]. Gance s'engage à fournir à la Cinémathèque une copie complète du film de 1927 de 8600m (6h15), sans les triptyques. Langlois met 6 mois à trouver l'argent et à vaincre les difficultés administratives et comptables (une association ne pouvant payer un fournisseur pour le compte d'un tiers), et l'affaire est finalement conclue en juin 1949. Mais lors de la réception des boîtes, Langlois et Marie Epstein constatent avec amertume que ni la version Opéra, ni la version Apollo ne sont complètes. Pire, *« même en essayant de reconstituer une version avec les bobines de*

[28] Tapuscrit: 4° COL 36/941; Carnet de tournage: 4° COL 36/942; Dossier de sonorisation de *Napoléon Bonaparte*: 4°COL 36/944.
[29] Compte-rendu du colloque par Mélissa Gignac sur le site de la Cinémathèque française: <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/actualite-patrimoniale/compte-rendu-colloque-numerique.html>
[30] Il avait déjà informé Langlois de l'existence de boîtes « Napoléon » chez Kodak (Lettre du 17/1/1948, BnF 4° COL 36/819 Boîte 167).
[31] Affaire Kodak (BnF Fonds Gance 4° COL 36/819 Boîte 167). Et lettre d'Hector de Béarn à Gance du 5/1/1935 (BnF 4° COL 36/561 Boîte 70).

*l'une et de l'autre, il était impossible d'obtenir une version suivie où entraient tous les moments essentiels de votre œuvre »*[32].
Jusqu'en 1953, un long travail de patience permit à chacun de compléter autant que possible ce qu'il restait du film. Mais Marie Epstein et Henri Langlois firent ce que tous les restaurateurs allaient faire par la suite: mélanger ce qui subsistait des deux versions originelles en une seule continuité. A cela rien d'étonnant *à priori,* car il était habituel que les films muets aient fait l'objet de deux négatifs sensiblement identiques.
Cette copie recomposée fut présentée avec triptyques au festival de Venise en 1953, puis à São Paulo en 1954[33]. Elle contribua grandement à la redécouverte de Gance, que certains même croyaient mort[34]. Avec de grandes difficultés, Langlois mit plusieurs années à sauvegarder l'ensemble de son fonds (de 1953 à 1959). Ces contretypes (et les copies positives ayant survécu) ont été, à l'exception des éléments découverts par Bambi Ballard en 1987, le matériau principal de toutes les restaurations du film[35].
Par deux fois, de vives tensions se firent jour entre Gance et Langlois: en 1955 pour la ressortie du *Napoléon Bonaparte* remanié au Studio 28, et en 1969, lors de la réalisation de *Bonaparte et la Révolution*. En effet, Langlois, n'eut de cesse de protéger ce qu'il avait pu sauver de *Napoléon* de « la furie créatrice » de Gance.
Toute sa vie, Gance ne cessa de remanier son œuvre originelle pour la contraindre aux nouveaux aspects de sa personnalité artistique. Bien que sensible aux hommages, son œuvre passée n'avait de valeur à ses yeux qu'au profit de ses nouveaux projets. *« Il y a toujours un précipice derrière moi »*[36] disait-il. Cette rude antinomie entre le conservateur (Langlois) et le créateur (Gance) ne fut pas sans une sincère admiration mutuelle. Deux traces en témoignent, l'une officielle, l'autre personnelle:
- en février 1968, en pleine affaire Langlois, Gance interdit immédiatement au nouveau président de la Cinémathèque toute utilisation de ses dépôts, et ordonne qu'on les tienne à sa disposition pour qu'il puisse les retirer sous 24h s'il en formulait la demande[37].
- Retrouvés lors de cette expertise dans ses notes personnelles conservées par sa fille Clarisse Gance, ces quelques mots écrits de sa main lors du décès de son « ami/adversaire »: *« C'est grâce à Langlois, si le Napoléon existe encore. »*



## III) La méthode d'expertise des éléments filmiques de Napoléon

[32] Lettre d'Henri Langlois à Gance du 28/1/1955 (Archives Cinémathèque française: CFAdmin33-B4).
[33] Une autre projection eut lieu à la Cinémathèque française, alors rue de Messine (Paris 8ème).
[34] Roman Polanski confirme dans son autobiographie *Roman* (Robert Laffont, Paris, 1984, p. 156), qu'il croyait Gance décédé quand il eut la surprise de le rencontrer à Cannes en 1957.
[35] Kevin Brownlow (opus cité, p. 254): *« [En 1983] André-Marc de Delocque-Fourcaud était nouvellement à la tête de la Cinémathèque française, et il m'invita à venir examiner à Paris tout le matériel qu'il détenait. Ce fut un moment fort: cela me donnait ma chance de m'acquitter de ma dette envers la Cinémathèque française.* »
[36] *Abel Gance ou la mémoire de l'avenir*, film de Thierry Filliard et Laurent Drancourt (1979, Lysandra Films), repris dans le documentaire *A l'Ombre des grands chênes.*
[37] Lettre d'Abel Gance à Pierre Bardin, du 23/2/1968 (Archives Cinémathèque française: CFAdmin18-B3). Lire aussi l'article de Gance paru dans *Le Monde* du 21/2/1968: « *Un cœur qui s'appelle Langlois* ».

Nous avons mené cette expertise en collaboration étroite avec Laure Marchaut, du service « restauration et sauvegardes » de la Cinémathèque française, dont les compétences et la patience ont été déterminantes pour la réalisation de ce travail de plusieurs années.
Pragmatiquement, pour expertiser la collection-film avec fiabilité, il fallait partir de la base de données des stocks, et procéder par type de support, suivant les étapes de fabrication d'un film (du négatif originel et premier positif d'exploitation aux éléments de sauvegarde).

**A) Les bases de données et fichiers sources**
- La base de données LISE:
Base de données informatique du CNC pour la gestion des collections films. Elle est utilisée à partir de septembre 2004 par la Cinémathèque française pour gérer ses propres collections et a intégré progressivement les données des précédents fichiers.
- Le fichier papier:
Il contient les informations que l'on a reportées sur LISE. Chaque élément fait l'objet d'une fiche remplie par les documentalistes chargés de l'inventaire et du traitement des éléments expertisés.
- Plusieurs fichiers papiers antérieurs à cette organisation, et qui ont tous été conservés par la Cinémathèque française.

**B) La méthode d'expertise proprement dite**
Au demeurant simple, elle consiste en une démarche croisée:

**a) Suivre les étapes de fabrication du film et de la génération de nouveaux matériels:**
- Inventorier d'abord les négatifs nitrate.
- Puis, les positifs nitrate (ou diacétate).
- Ensuite, les contretypes nitrate,
    - Les marrons acétate,
    - Les contretypes acétate,
    - Les positifs triacétate.

**b) Recouper les données en partant du plus récent fichier pour aller vers le plus ancien:**
- Base de données LISE
- Fichier papier de la Cinémathèque française
- Fichiers antérieurs

Cette approche a pris en compte tous les formats de films: 35mm, 17,5mm, 16mm, et 9,5mm.

**c) Nous avons effectué la chaîne des opérations suivante:**
1) Relevé dans la base LISE de tous les articles répertoriés sous le titre *Napoléon* (1927), puis sous le titre *Napoléon Bonaparte* (1935), enfin *Bonaparte et la Révolution* (1971), et ce, support par support.
2) Examen et inventaire (visionnage et/ou écoute, relevé des informations pellicule, le cas échéant scan d'images et d'infos pellicule, captation DVD sur table).
3) Recherche de traçabilité à travers les fichiers antérieurs à LISE.
4) Rédaction du compte-rendu d'expertise.

5) Transmission et débriefing avec les responsables de la collection films.
6) Vérification des informations avec l'élément par les documentalistes et rédaction de leur fiche de catalogue.
7) Retour à notre niveau pour vérification de la fiche finale.
8) Modifications finales dans LISE.

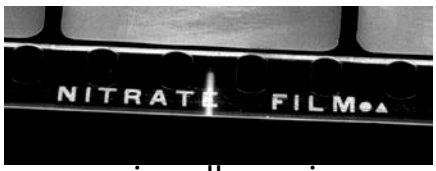
Enfin, recommencer une seconde recherche étendue à tout homonyme, ou titre voisin, dans LISE d'abord, puis dans tous les fichiers antérieurs. Et de refaire avec ces données une nouvelle fois la chaîne[38].

**d) Chaque article (ou boîte) a fait l'objet d'une notice-type contenant:**

- Un descriptif général: le titre (sur la boîte à l'arrivée), ses anciens numéros, le numéro actuel, un descriptif détaillé du contenu de la boîte, le cas échéant, scan de photogrammes:

- Un relevé des informations pellicule:
- N° de bord: les numéros figurant sur le bord de la pellicule et qui permettent aux monteuses négatif de monter en conformation avec une copie de travail. Il y a un N° de début et un N° de fin. Ex: G 25283 à 25353.
- N° de fabricant: s'il n'y a pas d'autre moyen de dater la pellicule. Ex: 322 15 2 2.
- Code Fabricant: La marque et les signes qui permettent certaines fois de dater les lots. Ex: en noir EASTMAN KODAK + ● (1934) NITRATE FILM

Le cas échéant, scan des infos pellicule:




y compris celles qui ne correspondent à aucune nomenclature connue à ce jour, mais pourraient être déchiffrées plus tard:

- Les résultats de la recherche de traçabilité à travers tous les fichiers et archives retrouvés de cet élément (de son déposant jusqu'à son archivage actuel),

[38] Tous titres secondaires: « Toulon », « Vendémiaire », « La Terreur », etc. Plus de 20 types de titres différents, y compris les « *indéterminé*s », c'est-à-dire les éléments non identifiés dans le fonds, passèrent à ce tamis. Autant de fois, cette chaîne fut refaite.

- la conclusion,
- les rectifications demandées dans la base de données LISE des inexactitudes relevées lors de l'expertise.

La fiche finale des documentalistes clôt le travail d'expertise et fait désormais référence pour la nouvelle saisie dans la base de données.

## IV) L'extension de l'expertise et la découverte de nouveaux fonds

Très vite, apparut l'extrême complexité du fonds. Pour retrouver sa cohérence, il était nécessaire d'avoir l'approche la plus globale possible. La Cinémathèque française proposa donc aux Archives françaises du film du CNC d'étendre la mission d'expertise à l'ensemble des éléments conservés par elles, sous réserve de l'accord des déposants. Les Archives françaises du film, se heurtant aux mêmes difficultés d'identification de leurs éléments que la Cinémathèque française, proposèrent donc en avril 2008, de nous transmettre, après accord des déposants, une liste générale de tous les éléments connus relatifs à *Napoléon*.
C'est ainsi que d'un fonds d'expertise estimé au début à 250 boîtes, nous passions à plus de 450.
Mais en janvier 2009, alors que nous nous apprêtions à boucler notre rapport, nous avons découvert derrière un numéro de boîte insolite, tout un ensemble de 179 boîtes. Pourquoi étaient-elles restées en sommeil? En fait, Gance, en 1974, avait fait un dépôt aux Archives françaises du film qui fut pré-inventorié en 1979. A cette époque, encore non informatisée, un numéro était donné au lot entier et non à chaque boîte. L'imbroglio juridique dans lequel *Napoléon* était englué[39], avait été à l'origine du gel du traitement de ce fonds.
Par recoupements, nous avons alors compris, (d'après les bordereaux de travail retrouvés), que ce stock avait été scindé en deux, dont l'autre partie était aujourd'hui conservée à la Cinémathèque de Toulouse, et s'élevait...à 202 boîtes.
A six jours de remettre notre rapport définitif, 382 boîtes, jamais consultées depuis 1971, resurgissaient.
Enfin, le 24 juillet 2009, après une longue enquête personnelle, nous retrouvions les négatifs de *Bonaparte et la Révolution*[40] qui dormaient chez L.T.C. au nom des Films 13 (Claude Lelouch), malgré le don de ses droits sur le film en 1989 à la Cinémathèque française. Claude Lelouch, contacté dès le lendemain, fit mettre immédiatement l'ensemble des éléments au nom de la Cinémathèque française[41].

Cette dernière décida donc de poursuivre l'expertise en prenant à sa charge l'étude des fonds conservés aux Archives françaises du film et à Toulouse.
Les 179 boîtes des Archives françaises du film furent expertisées de mars à août 2009[42].

[39] Claude Lelouch voulut faire don de ses droits à la Cinémathèque française dès janvier 1982, mais ce ne fut qu'en 1989, que Bambi Ballard, aidée de son ami Barlo Beckerleg, expert en droit international, réussit à faire ratifier entre la Cinémathèque française et les Films 13 l'acte de don, déposé en 1992 au Registre Public du Cinéma et de l'Audiovisuel (Archives Cinémathèque française).
[40] 27 boîtes de négatif image, 27 de négatif son, et 30 de magnétique.
[41] Lettre de Claude Lelouch à L.T.C. du 30/7/2009 (Archives Cinémathèque française).
[42] Heureusement les Archives françaises du film nous fournirent très rapidement le pré-inventaire de 1979.

Les 202 boîtes de la Cinémathèque de Toulouse le furent sur place (avec photographie de chaque boîte, heureusement encore dans leur conditionnement de 1971[43]) courant juillet 2009.
Et fin 2009, furent remis aux Archives françaises du film et à la Cinémathèque de Toulouse, les rapports d'expertise spécifiques à leur fonds.
L'expertise au niveau national était achevée.
Nous pouvions enfin remettre notre rapport définitif qui comprenait: quatre tomes totalisant plus de 1000 pages, deux journaux des opérations (500 pages), plus de 200 DVD de captures vidéo. 80% des éléments de ce fonds avaient vu leurs données modifiées dans la base de données LISE. 930 boîtes avaient été expertisées, plus de 100,000m de pellicule avaient été visionnés entre 2007 et 2009.

## V) Les résultats : de l'expertise au projet de restauration

Pour la première fois, nous avions une vue d'ensemble sur l'itinéraire chaotique que ce film avait emprunté jusqu'à nous.

### A) Le mélange des versions

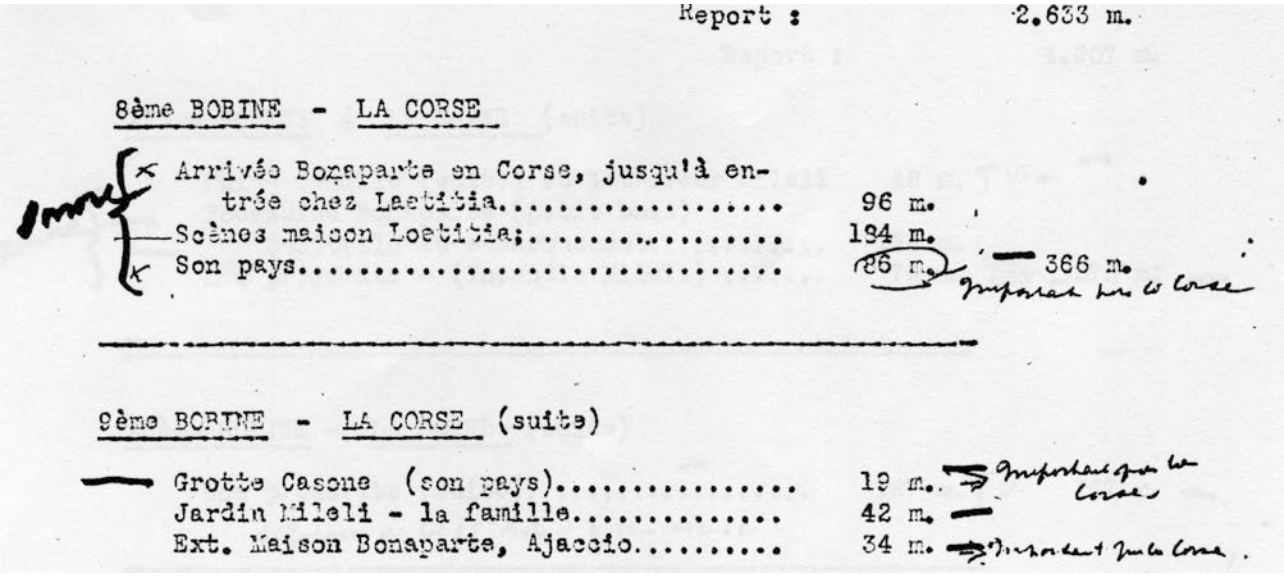
Dès les premiers éléments étudiés, nous avons constaté que les trois versions de Gance (1927, 1935 et 1971) avaient souvent été prises l'une pour l'autre (directe conséquence des remaniements de Gance pendant 40 ans).
Laure Marchaut et nous-mêmes, ayant tous deux travaillés avec Bambi Ballard sur ses différents projets, étions en mesure de redonner à chacun des éléments son titre d'origine.
Plus complexe: en 1935, Gance, voulant évoquer des moments de l'Empire qu'il n'avait pu tourner en 1927, emprunta des extraits à d'autres films sur le même thème. Certains de ces films avaient été archivés à tort dans le fonds *Napoléon* de Gance.
Nous avons donc introduit dans la base de nouvelles catégories d'œuvres:
- Les films autres que *Napoléon*, improprement classés à ce titre dans ses trois versions. Ex: un *Napoléon* produit par Pathé en 1909, ou bien *L'Agonie des Aigles* de Bernard-Deschamps et Duvivier (1922).
- Le documentaire *Autour de Napoléon*, film que Jean Arroy avait tourné sur le plateau en 1927.

### B) Quelle version prendre pour référence?

N'ayant pu visionner la restauration de 2000, notre accès au film « par le haut » était la version de Bambi Ballard en 1992.
Mais la base? Quelle pouvait être notre référence quant à la version originale?
La tradition orale, les lettres des spectateurs et les critiques de l'époque, s'accordaient depuis toujours pour louer la supériorité de la version Apollo, enrichie de ses triptyques, telle qu'elle avait été exploitée après les projections pour la presse et les distributeurs dans quelques grandes villes. Mais aucun élément-film homogène ne pouvait étayer cette assertion, car cette version, « amputée, saccagée, démembrée[44] », avait été réduite à une mosaïque indéchiffrable mélangée à d'autres fragments.

[43] Avant leur reconditionnement. Ceci nous aida grandement pour reconstituer la chaîne de fabrication du film.
[43] Selon les termes de Philippe Azoury, *Libération*, 9/11/2011.

C'est alors que nous avons découvert dans les archives de la Cinémathèque un document capital: le séquencier rédigé par Marie Epstein et annoté de la main de Gance, établi lors de leurs recherches de 1966[45] à 1969, d'après un document d'époque, pour dresser, à la veille de la production de *Bonaparte et la Révolution*, la liste de tous les éléments survivants. Il contenait l'ordre des séquences de la copie commerciale Apollo en 36 bobines avec métrage originel de chaque séquence[46].



Report : 2.633 m.

8ème BOBINE - LA CORSE

Arrivée Bonaparte en Corse, jusqu'à entrée chez Laetitia..... 96 m.
Scènes maison Laetitia;..... 194 m.
Son pays..... 96 m. — 366 m.

9ème BOBINE - LA CORSE (suite)

Grotte Casone (son pays)..... 19 m.
Jardin Mileli - la famille..... 42 m.
Ext. Maison Bonaparte, Ajaccio..... 34 m.

*(Extrait du « séquencier Epstein » annoté par Gance)*

Par ailleurs, le recoupement avec les photographies de plateau conservées permettait d'établir plus sûrement que jamais la liste des scènes écrites mais non tournées, tournées mais coupées au montage, ou bien supprimées lors de l'exploitation contre l'avis de Gance. Leur étude venait confirmer l'exactitude du document découvert et toute ambiguïté était ainsi levée.
Ce document nous servit donc de référence.
C'est ainsi que nous avons utilisé, aux deux extrêmes, d'une part la restauration de 1991, et de l'autre le « séquencier Epstein » de la version Apollo de 1927, afin de « prendre en tenaille » les éléments au fur et à mesure.

**C) L'approche verticale, support par support**

Nous avons procédé tel un « forage géologique ».

**1) Reconstituer l'arborescence des éléments entre eux:**
La première chose était de refaire les liens entre les éléments de différents supports: quelle copie positive était à l'origine de quel contretype? Lui-même ayant servi plus tard à l'établissement de quel marron? Et de quel élément étaient partis les restaurateurs successifs?

[45] Lettre de Gance à Marie Epstein du 23/9/1966 (Archives Cinémathèque française: CFAdmin38-B5).
[46] La pertinence de ce document fut confirmée par l'étude des archives de Gance de cette même période conservées à la BnF.

Dès le début, l'aide des archives non-film fut décisive, puisque que nous pouvions enfin réunir:

- Certains rapports et correspondances entre Gance et ses monteuses (1925, 1927, et 1958[47]),
- Certaines instructions de tirage en 1927, puis 1968 et 1971[48],
- Les rapports de témoins et les combats de Gance contre les mutilations du film (1928)[49],
- Les correspondances et dossiers de production pour *Napoléon Bonaparte* (1935),
- Les dessous de l'affaire Kodak[50],
- La correspondance épisodique Langlois/Gance de 1953 à 1977,
- La liste des précédents inventaires[51],
- La correspondance Marie Epstein/Abel Gance (1966/1970),
- Enfin, toutes les notes de Bambi Ballard et ses rapports de visionnages des éléments de *Napoléon*[52], ce qui donnait une vision claire du fonds accessible en 1988.

Toutes ces informations, vraies mines de renseignements jusqu'à présent jamais utilisées, allaient se recouper avec l'observation scientifique des films.

Soulignons d'emblée, deux points sans lesquels ce travail eut été impossible:

- l'importance d'avoir conservé dans les fichiers la trace des numéros d'article en vigueur à l'époque de leur dépôt. Sans cela, nous n'aurions pu faire le lien avec les éléments actuels et remonter jusqu'à leur origine.
- l'importance aussi que ces sauvegardes (contretypes ou marron) aient été très souvent effectuées en conservant toutes les informations inscrites sur les amorces et les manchettes (N° de bord, etc.). Certaines fois, ce furent deux, trois, quatre numéros de bord qui étaient superposés, et qui nous permettaient d'identifier le nombre de générations et par quel élément (parfois depuis disparu) cette chaîne de duplication était passée.

Toutes ces informations nous permirent de « reconnecter » le mieux possible chaque élément avec son élément source, mais aussi de comprendre comment ils avaient été « ventilés » dans les montages ultérieurs.

**2) Support après support, des différences apparaissent**

Les négatifs de 1927 furent perdus lors de la production de la version de 1935. Lors de cette expertise, ce ne fut donc qu'une très faible partie du métrage originel qui fut retrouvée.

[47] Archives Cinémathèque française: Gance104-B225, Gance594-B123, Gance616-B129, Gance604-B125. BnF 4° COL 36/554 Boîte 64.
[48] Archives Cinémathèque française: Gance178-B61.
[49] Archives Cinémathèque française: Gance178-B61, Gance627-B133.
[50] Archives Cinémathèque française: CFAdmin33-B4.
[51] Archives Cinémathèque française: CFAdmin17-B3.
[52] Visionnages effectués d'août à décembre 1987 (Archives Cinémathèque française).

Malgré tout, l'expertise permit notamment de recouvrer 80% du négatif original de la scène de « La Marseillaise » au Club des Cordeliers, et des rushes du « Bal des Victimes ».

*(Exemples d'originaux retrouvés: amorce avec instructions de tirage et annonce « Bal des Victimes »)*

Les éléments les plus originels allaient donc être des duplicata dont les positifs d'exploitation ou de travail en nitrate ou diacétate.
Outre des éléments de travail d'époque (cartons, durée, emplacements, interpositifs pour 17,5 et 9,5, etc.), une partie significative des copies d'exploitation fut retrouvée, dont sans doute quelques bobines survivantes teintées et virées de la version Apollo originelle. Par ailleurs, dès avril 2008, et grâce à Jean-Pierre Mattei, vice-président de la Cinémathèque de Corse, nous avons pu expertiser la très belle copie retrouvée par Bambi Ballard en 1987 à Ajaccio[53]. Ces éléments, comparés aux contretypes effectués par Langlois en 1953[54] et 1959, nous ont permis de discerner peu à peu des différences dans le traitement artistique de certaines scènes.
De leur côté, les marrons découverts dans le matériel des Archives françaises du film et de la Cinémathèque de Toulouse nous ont fourni de précieux renseignements sur les étapes de fabrication du film.

Le regroupement et la comparaison de l'intégralité du stock nous a donc permis de remonter la chaîne de fabrication du travail de 1991, puis chacune ouvrant la porte à la précédente, celle de la restauration de 1983, enfin celles de Gance en 1970 et 1935.

Cette démarche nous a amené à nous interroger sur l'attitude de Gance entre 1968 et 1970: au vu des chutes retrouvées, il disposait à cette époque de copies teintées d'origine de plusieurs séquences importantes, et ne les a signalées ni à Kevin Brownlow pour sa restauration de 1969, ni à Langlois ou Marie Epstein, les réservant pour être remontées dans *Bonaparte et la Révolution*[55] [56]. Ces « trésors » sont aujourd'hui introuvables. Seules subsistent les chutes de montage des marrons et contretypes retrouvés dans le stock des Archives françaises du film et de la Cinémathèque de Toulouse.

---

[53] Kevin Brownlow a raconté les circonstances assez pittoresques dans lesquelles Bambi Ballard retrouva ce matériel (*1895* N° 31, AFRHC, Paris, 2000, p. 292).
[54] Notamment 18 bobines sans lesquelles aujourd'hui seuls 20% de la version Apollo auraient subsisté.
[55] Claude Lelouch confirme, lui aussi dans notre documentaire, cette indifférence de Gance au passé par rapport au prochain projet: *« Il pouvait être fourbe, il pouvait être machiavélique parce qu'il filmait ces parfums de vérité et qu'il était prêt à tout pour un plan. Je veux dire moi aussi je suis prêt à tout pour un plan…donc je comprends tout à fait mais…on a tous les qualités de nos défauts. Et Gance plus qu'un autre… »* (Dans *A l'Ombre des grands chênes*, Les Productions de la Lanterne, 2005).
[56] Archives Cinémathèque française: CFAdmin38-B5.

*« Il y a toujours un précipice derrière moi...».*

Pendant plus de deux ans, nous sommes remontés du fond de ce précipice, étape par étape, en espérant parvenir à la surface et comprendre enfin la structure originelle du film.
Pour cela, il nous fallait compléter cette démarche verticale (par forage) par une démarche horizontale.

**D) L'approche horizontale**
Simultanément, en nous basant sur le séquencier Epstein de la version Apollo, nous avons constitué, au fur et à mesure de l'avancée de notre travail, un tableau indiquant, pour chaque scène, dans quelles boîtes, et de quel fonds, nous avions retrouvé des images.
Pour reprendre l'exemple de l'extrait du « séquencier Epstein » cité plus haut:

| | | Apollo | Version 1991 | métrage | Copie Corse | métrage | PMU Nit. | CTN Nitrate | Lot AFF | Toulouse | Nég. 1970 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8eme bob | LA CORSE | | | | | | | | | | |
| | Arrivée Bonaparte en Corse, jusqu'à entrée chez Laetitia | 96m | 4/15 N&B | 62m | | | | | 2013487 | | 14/20 |
| | Scènes maison Laetitia | 184m | 4/15 N&B | 141m | | | 510520 | | 2013472 | | |
| | Son pays | 86m | 4/15 N&B | 64m | N&B 465211 | 47m | | | 2013510 | | |
| | | | | | | | | | | | |
| 9eme Bob | LA CORSE | | | | | | | | | | |
| | Grotte Casone (son pays) | 19m | 4/15 N&B | 18m | | | | 373540 | | 2565320 | |
| | Jardin Mileli (sa famille) | 42m | 4/15 N&B | 38m | N&B 465211 | 16m | | 373540 | | | |
| | Ext maison Bonaparte Ajaccio | 34m | 4/15 N&B | 21m | N&B 465211 | 19m | | | | | |

Chaque colonne mentionne le numéro d'article où ont été retrouvées des images de chaque scène, indiquée à chaque ligne (cet exemple ne fournit qu'un fragment des colonnes, sans compter que le séquencier recommence à chaque nouveau format: 17,5mm, 16mm, 9,5mm). Ce séquencier fournit, scène par scène, le détail des 36 bobines 35mm (sans triptyques) qui formaient la version Apollo d'origine.
Ainsi, à travers un document synthétique, nous avons pu embrasser d'un seul regard la « pulvérisation » que le film originel avait subie tout au long de son histoire, et déterminer dans quels éléments se trouvent les morceaux épars ayant survécus.
Sur cette base, nous avons alors entrepris la phase finale de l'expertise.

**E) Le comparatif général, scène par scène**

Il fut effectué lors de la troisième année de travail, durant l'été 2010.
Les 200 fichiers de captation vidéo effectués lors de l'inventaire furent importés dans notre ordinateur afin d'effectuer un visionnage simultané et méthodique de tous les éléments retenus, scène par scène.

*(Antonin Artaud dans le rôle de Marat)*

Cette comparaison générale, systématique et simultanée, jusqu'ici impossible à effectuer sur support argentique, nous a permis de mettre clairement en évidence:
- quels remontages avaient été effectués, par qui, à quel moment et à partir de quel support (1935/1971 par Gance, 1953/1959 par Marie Epstein et Henri Langlois, 1983 par Kevin Brownlow, et 1992 par Bambi Ballard).
- l'existence de deux négatifs au traitement artistique différent, et à quelle coupe ils avaient été mélangés.
- que, à défaut de pouvoir disposer de toutes les informations nécessaires, les restaurations précédentes s'étaient essentiellement fondées dans leurs choix, soit sur des considérations esthétiques, soit sur des impératifs techniques de raccord de plans.

La méthode comparative et la reconstitution des chaînes de fabrication autorisaient enfin à regrouper les plans selon leur version d'origine (Opéra et Apollo), nous permettant ainsi de constater entre les deux versions des différences artistiques très prononcées.

## VI) Les différences entre les versions Opéra et Apollo

Nous ne pouvons citer ici que des exemples car l'énumération de toutes les différences découvertes occuperait trop de place dans cet article déjà fourni.

### A) Exemple I: Scène dite « les Ombres de la Convention »

Lorsque Bonaparte, avant de partir pour l'Italie, vient méditer dans les lieux déserts de la Convention, et que les ombres de la Révolution lui apparaissent et lui parlent, les versions Opéra et Apollo divergent.

Dans la version Opéra, les « Ombres » apparaissent en surimpression sur l'assemblée en plan fixe.

*(Robespierre version Opéra)*

Dans la version Apollo, les fantômes viennent en travelling avant jusqu'à Bonaparte en posant leur question.

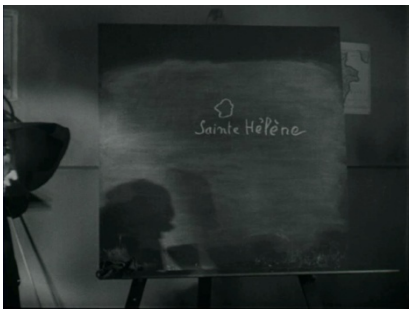
*(Robespierre glisse en travelling avant vers Bonaparte)*

Dans la version Opéra, la fixité entraîne un face à face. Dans la version Apollo, cette mobilité des Ombres « investit » littéralement Bonaparte de l'héritage de la Révolution.

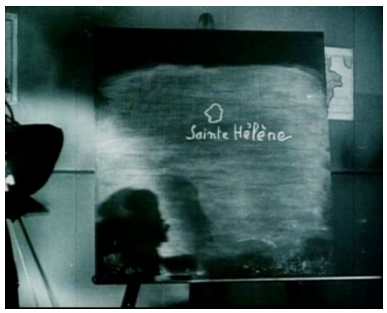
**B) Exemple II: la leçon de géographie à Brienne**

A la fin de la leçon sur le climat des îles, le professeur, après avoir parlé de la Corse, mentionne distraitement Sainte-Hélène.

Dans la version Opéra, le jeune Bonaparte, face au tableau représentant Sainte-Hélène, s'échappe dans une simple rêverie.




Dans la version Apollo, une fois devant Sainte-Hélène, son regard va d'un tableau à l'autre, puis de la Corse à Sainte-Hélène, de l'île où il est né à celle où il va mourir: c'est ce « court-circuit » entre les deux bornes de sa vie qui provoque son absence.



La motivation intérieure du personnage est différente, le choix artistique aussi: il exprime un état psychologique très cher à Gance, qu'il nommait « la mémoire de l'avenir ».

A toutes ces différences s'ajoute une plus grande amplitude des cadres dans la version Apollo: des plans plus larges, et de plus gros plans.

La version Apollo acquiert ainsi une autre respiration, plus souple, plus intérieurement homogène, qui n'avait jamais plus été vue depuis 1927.

A la lumière de cette étude, des légendes se confirment, des mystères s'éclaircissent.

**C) « La musique de la lumière » : une légende?**

Gance affirmait qu'il avait monté ses images parfois tel un orchestrateur. Sa prose souvent exaltée a longtemps fait croire à une exagération. Cependant, nous avons retrouvé dans cette expertise le négatif original de la scène de « La Marseillaise », et notamment le célèbre passage de scintillement d'écran. Son étude approfondie a mis en évidence que la progression du montage se faisait réellement d'une manière savamment rythmique, et qu'au paroxysme de la scène, chaque image avait été choisie et soigneusement numérotée...comme un compositeur remplit les portées de sa partition. « La musique de la lumière » était donc une réalité.

**D) Le levée d'un mystère**

Un plan de 37 secondes situé en plein paroxysme de la scène de la « double-tempête », intriguait. Sur fond de surimpressions, surgissait un Bonaparte presque sec, non

secoué, regardant tel un aigle stoïque les cotés gauche et droit de l'écran. L'examen des éléments semble nous orienter vers un effet cinématographique aujourd'hui perdu: ce plan de Napoléon maîtrisant les éléments qui se déchaînaient, trouvait son sens parce qu'encadré de ses compléments en triple-écran, à gauche et à droite, où continuaient à se déchaîner la marée humaine de la Convention. Bonaparte apparaissait sortir brusquement du maelström. En fait, ses regards incisifs, à droite puis à gauche, « interpellaient » les écrans latéraux, aujourd'hui disparus.
Le carton précédent ce plan préparait d'ailleurs cet effet: Bonaparte était qualifié de « dompteur d'océan ». Nous pouvons nous faire une idée de l'effet voulu par le photomontage suivant:

Cet effet de mise en scène (contraste: tumulte/stabilité) faisait écho au prologue du film à Brienne, où Bonaparte, enfant, gardait une immobilité absolue au milieu de la mêlée de la bataille de boules de neige, exprimant ainsi sa maîtrise du combat[57].

[57] Nous avons d'ailleurs retrouvé trace d'essais de traitement de Brienne en Polyvision vers 1955, Gance ayant visiblement voulu appliquer le même effet de triple écran à cette scène.

## VII) Conclusion

Depuis 2009, plusieurs cinémathèques étrangères ont été contactées (toutes affiliées à la FIAF), sur la base d'un inventaire mondial de l'œuvre de Gance effectué par lui-même en 1977, ainsi qu'un second, que nous avions personnellement réalisé avec sa fille Clarisse en 1988. Fin 2011, un appel a été lancé par la FIAF. Les résultats de ces recherches internationales confirment nos conclusions et les complètent.

Malgré ce qu'il faut bien appeler « la Terreur » (et ce n'est pas un jeu de mot) qu'a longtemps représenté le fonds *Napoléon* pour le monde de la conservation, la Cinémathèque française ne pouvait laisser ce monument du cinéma dans le mystère de son destin, et se devait de reprendre à la base toute l'histoire de cet édifice afin de l'apprivoiser et l'ouvrir aux nouvelles techniques d'investigations et de restaurations.
Mais ce qui n'était au départ qu'un inventaire, puis une expertise, a finalement mis en évidence, à la lumière des nouveaux éléments découverts, la possibilité, et même la nécessité, d'entreprendre une reconstruction des deux versions originelles du film de 1927, devant conduire à une nouvelle restauration.
Le travail de reconstruction est désormais sur les rails. Il nous autorise à espérer pouvoir restituer ce monument du cinéma qu'est *Napoléon* au plus près de ses versions originelles, notamment de la légendaire version Apollo, et ce, avec un gain pouvant aller jusqu'à quatre générations en qualité d'images, et un montage retrouvé grâce à trois années d'exploration patiente et minutieuse des films et des archives conservées dans les institutions patrimoniales.

La Comète *Napoléon* pourra bientôt revenir dans la clarté originelle de sa « musique de lumière ».

* * * * *

***Remerciements:***
*La société À l'Image Près, dirigée par Steeve Guerbaz, à laquelle cette expertise fut commanditée et qui m'en confia la charge.*
*Toute l'équipe de la Cinémathèque française, que je n'ai pu citer dans cet article: Camille Blot-Wellens, alors directrice des collections films, François Laffort, chef du service traitement de film, la patience de Jean-Philippe Jonchère, en charge des fichiers papier et de LISE, et aussi les documentalistes Delphine Biet et Mehdi Taibi, dont la minutie et la compétence ont permis d'accorder le « baobab Napoléon » à la nomenclature classique d'archivage. De même, Pedro Marques (vérificateur) pour ses conseils techniques et informatiques. Enfin, Laurent Mannoni, directeur Scientifique du Patrimoine et Joël Daire, directeur du Patrimoine de la Cinémathèque française, dont la bienveillance et l'obstination nous ont permis de surmonter toutes les péripéties de cette mission.*
*Aux Archives françaises du film du CNC: Béatrice de Pastre, directrice des collections, ainsi qu'Éric Le Roy, Jean-Louis Cot, Laurent Bismuth, Magali Baltazard et Patrice Delavie, qui ont facilité notre mission en nous donnant accès à leurs éléments en toute transparence.*
*A la Cinémathèque de Toulouse: l'accueil chaleureux de Christophe Gauthier, conservateur, et la bonne humeur de Francesca Bozzano.*
*A la BnF, Joël Huthwohl, directeur du département Arts du Spectacle, Noëlle Giret, conservateur général, et Jean-Pierre Arbaïzar, sans lesquels l'accès immédiat aux récentes acquisitions concernant* Napoléon *aurait été impossible.*
*Enfin, Claude Lafaye et Clarisse Gance, les amis de toujours...*

Retrouvez l'intégralité de cet article en anglais sur le site de la Cinémathèque française:
<http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/actualite-patrimoniale.html>