



LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE

51, rue de Bercy
75012 Paris
www.cinematheque.fr
Tél : 01 71 19 33 33

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Lola Montès, Max Ophuls © 1955 Gamma Film, 1966 Les Films de la Pléiade / Photo de tournage, *Lola Montès*, Marcel Ophuls, 1955, Coll. Fémis © Associated Press / *Lola Montès*, Max Ophuls © 1955 Gamma Film, 1966 Les Films de la Pléiade / Affiche du film créée par Bertrand © DR / *Lola Montès*, Max Ophuls © 1955 Gamma Film, 1966 Les Films de la Pléiade / Photo de tournage, *Lola Montès*, Max Ophuls, 1955 par Raymond Voinquel © DR / *Lola Montès*, Max Ophuls © 1955 Gamma Film, 1966 Les Films de la Pléiade / Photo de restauration à Technicolor Creative Services, 2008 © Hervé Pichard / *Lola Montès*, Max Ophuls © 1955 Gamma Film, 1966 Les Films de la Pléiade / Scénario de la scripte Lucie Lichtig, Coll. CF © Cinémathèque française / *Lola Montès*, Max Ophuls © 1955 Gamma Film, 1966 Les Films de la Pléiade / Tom Burton, 2008 © Robert Hoffman.

PLUS D'INFORMATIONS SUR LE SITE :
LOLAMONTES.CINEMATHEQUE.FR

LIVRET RÉALISÉ PAR :
CINÉMATHEQUE FRANÇAISE

Directrice de la communication : Laurence Plon.
Responsables des publications : Bernard Payen et Mélanie Haoun.
Conception graphique : Mélanie Roero.
TRADUCTION : Lenny Borger, ACI Trad.

EN COLLABORATION AVEC :

LES FILMS DU JEUDI

LES FILMS DE LA PLÉIADE

FONDATION
THOMSON

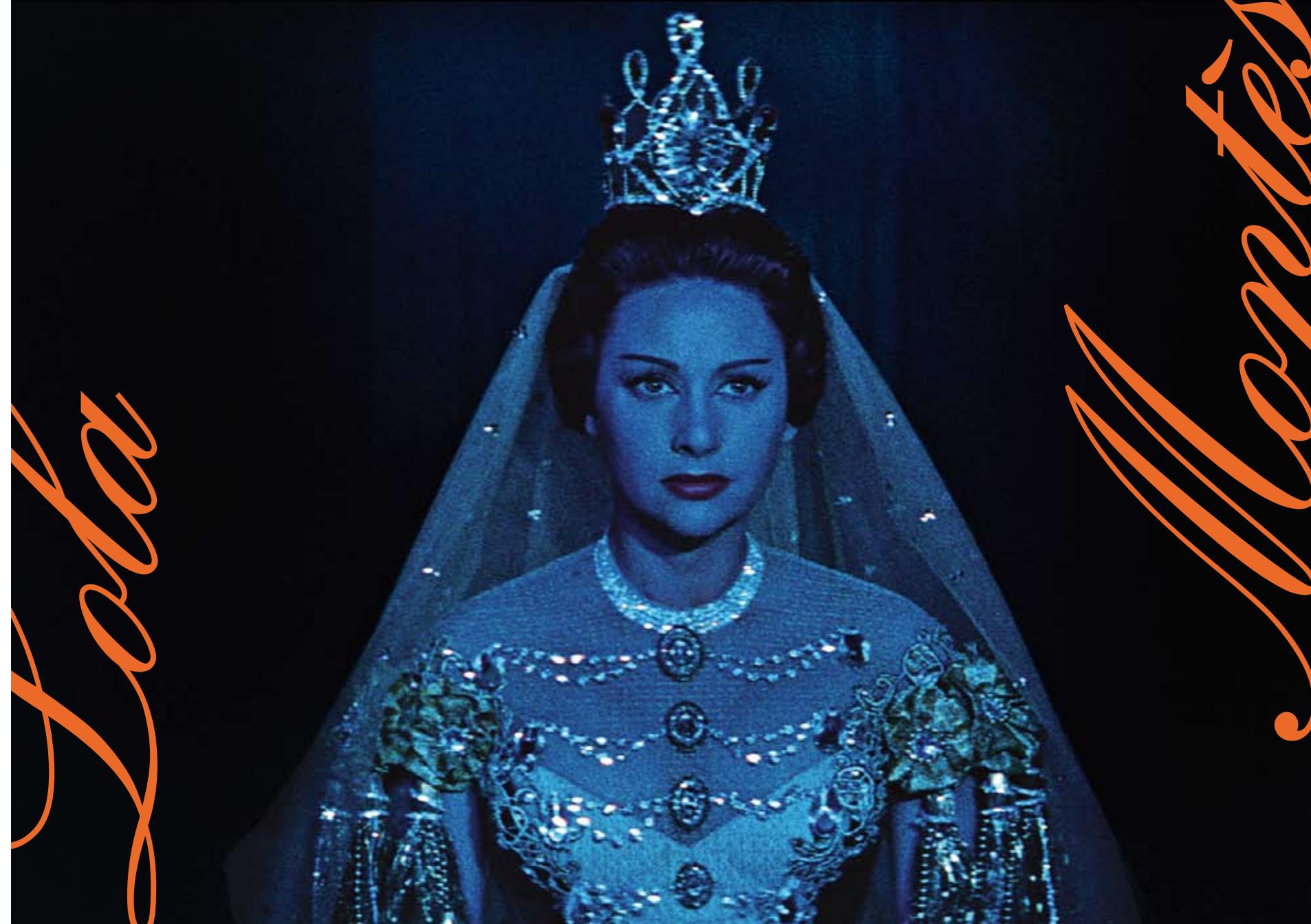


GRÂCE AU MÉCÉNAT DE :

L'ORÉAL

agès b.

IMPRIMERIE FLOCH-LONDON, à Paris



GAMMA FILM PARIS

présente

UN FILM DE MAX OPHULS

Avec

Martine Carol
Peter Ustinov
Anton Walbrook

dans Lola Montès

d'après un roman
de Cécil Saint-Laurent

Henri Guisol
Lise Delamare
sociétaire
de la Comédie-Française
Paulette Dubost
Oskar Werner
Jean Galland
Will Quadflieg
Helena Manson
Germaine Delbat
Willy Eichberger
Jacques Fayet
Friedrich Domin
Werner Finck
et Yvan Desny

SCÉNARIO

Max Ophuls

ADAPTATION

Annette Wademant
et Max Ophuls

DIALOGUE

Jacques Natanson

**DIRECTEUR
DE LA PHOTOGRAPHIE**

Christian Matras

DÉCORS

Jean D'Eaubonne
assisté de Willy Schatz

**LES MAQUETTES
DES COSTUMES**

de Martine Carol sont de
Marcel Escoffier.
Les costumes des autres
personnages ont été créés par
Georges Annenkov
Chaussures de Copobianco

MUSIQUE

Georges Auric

INGÉNIEURS DU SON

A. Petitjean - J.Neny - H.Endrulat

MONTAGE

Madeleine Gug

ASSISTANTS RÉALISATEURS

Ulrich Pickardt
Claude Pinoteau
Marcel Wall

SCRIPT GIRL

Lucie Lichtig

CAMERAMAN

Alain Douarinou

COULEUR

en EASTMANCOLOR

LABORATOIRE

G.T.C Joinville

STUDIOS

Franstudio / Paris
Bavaria / Munich

**DIRECTEUR
DE LA PRODUCTION**

Ralph Baum

UNE CO-PRODUCTION

Gamma - Florida - Union Films

RÉALISÉE EN

Cinemascope

PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ

Albert Caraco

UNE PRODUCTION

Gamma Film

Lola Montès

de Max Ophuls / by Max Ophuls

CE FILM A ÉTÉ RESTAURÉ PAR / THIS FILM HAS BEEN RESTORED BY : LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

EN COLLABORATION AVEC / IN COLLABORATION WITH : Les Films du Jeudi, Les Films de la Pléiade, Marcel Ophuls, La Fondation Thomson pour le Patrimoine du Cinéma et de la Télévision et / and Le Fonds Culturel Franco Américain, DGA - MPAA - SACEM - WGA.

GRÂCE AU MĒCĒNAT DE / THANKS TO THE SPONSORSHIP OF

L'Oréal, agnès b.

AVEC LE CONCOURS DE / WITH THE SUPPORT OF

Filmmuseum München, La Cinémathèque Royale de Belgique, La Cinémathèque de la Ville de Luxembourg

En 2007, la Cinémathèque française et les Films du Jeudi (Laurence Braunberger) ont entrepris avec l'aide de Marcel Ophuls la restauration de *Lola Montès*, réalisé en 1955 par Max Ophuls. Inspiré par la vie scandaleuse de la comtesse de Landsfeld, dite Lola Montès, le film est la dernière œuvre de Max Ophuls mais aussi son unique film en couleurs.

Sous le regard attentif de Marcel Ophuls, en suivant l'expertise technique de François Ede, et grâce à Technicolor Content Services Burbank (Los Angeles), la Cinémathèque française a restauré *Lola Montès* dans son montage initial en lui restituant ses couleurs, sa bande sonore et son format d'origine. Cette restauration a été rendue possible grâce à la Fondation Thomson pour le Patrimoine du Cinéma et de la Télévision, avec le soutien du Fonds Culturel Franco Américain et grâce au mécénat de L'Oréal et agnès b.



Le film

LOLA MONTÈS ENFIN RESTAURÉ Costa-Gavras Président / Serge Toubiana Directeur général de la Cinémathèque française

LOLA MONTES RESTORED AT LAST

Dans un entretien accordé à François Truffaut et Jacques Rivette, peu après la sortie de *Lola Montès* dans les salles en décembre 1955, voici ce que disait Max Ophüls : « J'ai vu hier la version anglaise de *Lola* qu'on a essayé de terminer derrière mon dos, pendant que j'étais en vacances en Allemagne. L'attitude du directeur général de Gamma Film me semblait déjà très suspecte, parce qu'il me téléphonait tout le temps en me disant : "Reposez-vous bien, je vous prie, reposez-vous bien!". J'ai vu les coupures, c'est incroyable ; à croire que les gens qui font ça, non seulement manquent de respect envers ce que vous avez fait, mais ne savent même pas lire. (...) La maison de production de *Lola* n'a pas voulu ce film, n'a jamais connu ce film. » (*Cahiers du cinéma*, n° 72, Juin 1957).

Dans l'histoire du cinéma, *Lola Montès* tient bien son rang de film charcuté, trafiqué, non conforme aux vœux de son auteur et réalisateur Max Ophüls. Chacun sait que ce film fit scandale lors de sa sortie à Paris. Certains critiques, Truffaut en tête, en firent leur cause (« Faudra-t-il combattre, nous combattons. Faudra-t-il polémiquer, nous polémiquerons! », écrivait-il dans *Arts*), rejoint par des cinéastes de renom tels Rossellini, Cocteau, Jacques Becker, Jacques Tati et quelques autres qui signèrent un manifeste en faveur du film. Dès lors, plus jamais le film ne fut montré tel que Max Ophüls l'avait conçu, rêvé, imaginé, réalisé.

C'est ce défi que nous avons voulu relever. Avec la complicité de Laurence Braunberger, ayant droit du film (via les sociétés de son père, le producteur Pierre Braunberger, qui acquit les droits du film en

In an interview given to François Truffaut and Jacques Rivette shortly after the cinema release of *Lola Montes* in December 1955, this is what Max Ophüls had to say: "Yesterday, I saw the English version of *Lola* that they tried to finish behind my back while I was on holidays in Germany. I already had my doubts, because the General Manager of Gamma Film was phoning me all the time telling me "Enjoy the holidays. Have a good rest". Then I saw the cuts; it's unbelievable. The people who did that; not only have they no respect for your film, they are not even able to read (...). The *Lola* production company did not want this film nor even want to know anything about it." (*Cahiers du cinéma*, n° 72, June 1957).

Lola Montes figures in the history books of cinema as another one of those butchered, deformed films, at 1966), le soutien efficace et indéfectible de la Fondation Thomson, le concours sans réserve du Fonds Culturel Franco Américain, la Cinémathèque française a entrepris la restauration numérique de *Lola Montès*, pour en retrouver les couleurs et le son d'origine, dans la version première voulue par son auteur.

Cette restauration a été une aventure complexe et exaltante menée sous l'aile protectrice et bienveillante de Marcel Ophüls. Elle n'aurait pu être menée à bien sans le concours de L'Oréal et d'agnès b. Projeté en avant-première dans le cadre du Festival de Cannes en mai 2008, *Lola Montès* va réapparaître dans son écrin de couleurs, fruit d'une véritable résurrection technique. Le public d'aujourd'hui a la chance de découvrir un chef-d'œuvre de l'histoire du cinéma.

odds with the vision of its writer and director Max Ophüls. As everyone knows, the film caused a scandal on its release in Paris. Some critics, with François Truffaut at their head, defended Ophüls ("If we have to fight, we will fight; if we have to argue about this, then we will argue" he wrote in the *Arts magazine*), joined by other leading cinema names such as Rossellini, Cocteau, Jacques Becker, and Jacques Tati.

Since its first calamitous release, *Lola Montes* was never screened as Max Ophüls had imagined, dreamed, wanted and filmed it.

We wanted to put that right. Thanks to the combined support of Laurence Braunberger, who owns the rights to the film (via the companies of his father, the producer Pierre Braunberger, who purchased the rights to the film in 1966), the loyal and efficient support of the Thomson Foundation, and the unflagging participation of the Franco-American Cultural Fund, la Cinémathèque française undertook the digital restoration of *Lola Montes* to re-create the original sound and colours, as originally conceived by Max Ophüls.

This restoration was a complex and exalting adventure, carried out under the protective and benevolent eye of Marcel Ophüls. A special mention is due to L'Oréal and Agnès b, without whom the adventure would never have been possible. Screened as a preview during the Cannes Film Festival in May 2008, *Lola Montes* can now, at last, be seen as intended, the fruit of a veritable technical resurrection, giving the public to discover a masterpiece in the history of cinema.

Le film

PLUS HAUT, LOLA, PLUS HAUT *Par/by Marcel Ophuls*

HIGHER, LOLA, HIGHER



Martine Carol dans une robe dessinée par Marcel Escoffier.

Martine Carol in a dress designed by Marcel Escoffier.

23 décembre 1955, séance de l'après-midi. Le cinéma Le Marignan présentait en exclusivité mondiale le nouveau film « à scandales » de Martine Carol. Au-dessus de l'entrée du cinéma, une affiche énorme d'un goût douteux placardait en lettres et en images les charmes incontestables, discrètement révélés, de la grande vedette française du moment.

Il pleuvait à torrents. Les trombes d'eau en rafale s'abattaient sur la grande verrière du Café du Colisée et formaient des rigoles le long des grandes baies vitrées, brouillant quelque peu la vue sur les Champs-Élysées, et sur le cinéma d'en face.

Mon père, un peu plus pâle que d'habitude, sirotait lentement un tilleul-menthe, ses mains serrées très fort autour de la tasse, comme si celle-ci pouvait encore lui réchauffer le moral et éviter la catastrophe. Tous deux, en silence, nous contemplions le spectacle dont, pour une fois, Max Ophuls n'avait pu régler la mise en scène.

La direction du Marignan, sans doute plus prévoyante que nous, avait bloqué les sorties principales et fait appel à un service d'ordre pour canaliser la foule, et surtout pour éviter tout contact entre les sortants avec ceux qui, sous l'averse, faisaient

Paris, 23 December 1955. Afternoon screening. The Marignan cinema was presenting the first public showing of the new film à scandale starring Martine Carol. Above the theater entrance, an huge poster of questionable taste made known, in words and images, the incontestable, and discreetly glimpsed, charms of the leading French female star of the time.

It was raining cats and dogs. The downpour whipped the large glass roof of the Café du Colisée, forming rivulets that ran down the large bay windows, making it difficult to see the Champs-Élysées, and the cinema just opposite our table.

My father, a little paler than usual, was slowly sipping a lime-mint tea, his hands tightly clutching the cup, as if it might boost his morale and divert catastrophe. We both sat there in silence, taking in a spectacle that, for once, Max Ophuls was unable to direct.

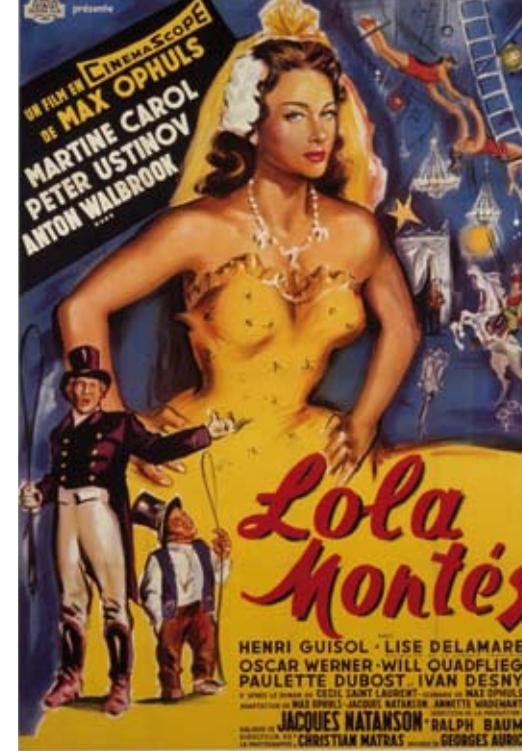
The management of the Marignan theater, probably with more foresight than we had, had blocked the main exits and called in security personnel to keep the crowds in check and, even more importantly, to avoid any possible contact between moviegoers leaving the theater and those patiently waiting in line outside in the rain for the next show. In this highly unusual security arrangement, the

encore patiemment la queue pour la séance suivante. Pour ce maintien de l'ordre pour le moins inhabituel, la police avait érigé des barrières à l'angle de la rue Marignan et des Champs-Élysées. Peine perdue! Avant même de déployer leurs parapluies, les spectateurs mécontents faisaient par petits groupes le tour du pâté de maisons, se faufilaient entre les CRS, sautaient par-dessus les barrières, enjambaient allégrement les caniveaux, pour aller convaincre les spectateurs en attente de ne pas perdre leur temps sous l'averse, et leur conseiller vivement de rentrer chez eux.

Mon père et moi, à l'abri sous la verrière du Colisée, ne pouvions entendre leurs arguments, mais ils devaient être forts convaincants, puisque peu à peu, la file d'attente se dispersait sous nos yeux, et que la foule des admirateurs de Martine Carol, entrants et sortants, soudain silencieusement solidaires, parapluies grands ouverts, s'engouffraient ensemble dans l'entrée principale du métro, à la station Franklin D. Roosevelt..

À côté de moi, blotti dans un long manteau de laine comme les hommes élégants en portaient à l'époque, le grand Max Ophuls restait obstinément muet. Je ne me souviens pas de ce que j'ai bien pu lui dire en ce moment désastreux de cette vie qui devait se révéler si courte, et sans doute est-il inutile que je m'en souviennne. Probablement quelques phrases toutes faites comme on en murmure aux enterrements, vite étouffées par la gêne. Dans la salle, la veille, j'avais entendu comme lui les huées et les sifflets.

Ce que je savais d'avance, c'est qu'il n'allait pas se plaindre. Depuis mon enfance, à Paris et plus tard à Hollywood, cet homme de tous les spectacles, si exceptionnel et si exceptionnellement courageux, m'avait fait comprendre que si l'on est prêt à accepter les ovations, il faut savoir aussi accepter les invectives et les quolibets. Ce long silence, donc, je savais bien qu'il n'exprimait ni mépris pour ce public qui le rejetait avec tant d'obstination, ni révolte contre ces producteurs qui l'avaient engagé dans cette aventure un peu au hasard, sans jamais chercher à comprendre ce qu'il voulait faire. Les premières critiques dans la grande presse n'étaient pas encore parues, mais il était aisé de prévoir qu'elles refléteraient avec empressement et éloquence la mauvaise humeur de ces inconnus sous leurs parapluies.



Affiche française de Bertrand 1955.

French poster, signed Bertrand, 1955.

police had set up barriers at the corner of rue Marignan and the Champs-Élysées. They needn't have bothered! Before even opening their umbrellas, small groups of unhappy moviegoers were moving around the corner, slipping past the riot police, briskly climbing over barriers and gutter to exhort waiting spectators not to waste their time in the rain, and to go home instead.

Behind the sheltering glass of the Café, my father and I could not hear the exact words being spoken. But they must have been persuasive because, little by little, the line simply evaporated before our eyes, and Martine Carol's mob of fans, both entering and exiting, and now suddenly finding themselves as one, rushed with open umbrellas down the steps of the Franklin D. Roosevelt Metro station.

Beside me, huddled in the kind of long woolen coat that gentlemen wore at the time, the great Max Ophuls sat silent as a stone. I don't remember what I could possibly have said at this disastrous moment in a life that was to soon to be cut so short, and it would probably be of little use to remember. In all likelihood, just one of those ready-made phrases that we mumble at funerals and quickly choke back in embarrassment. In the theater the night before, we had both heard the boos and catcalls.

I already knew that he would not complain. As early as my childhood in Paris, and then later in Hollywood, this complete artist, so exceptional and so exceptionally courageous, made me understand that if you are willing to accept the applause, then you must also be able to take the insults and the jeers. And so I clearly understood that his silence was not an expression of contempt for these moviegoers who were so stubbornly rejecting him, nor rebellion against those producers who had got him involved in this enterprise in a rather haphazard way, without ever trying to understand what he was trying to do.

“La construction du récit qui bouscule fort ingénieusement la chronologie fait penser justement à Citizen Kane.” François Truffaut.



Séquence d'ouverture du film. « Les lumières sont crues comme le néon de nos jours » Max Ophüls.

Opening sequence. « The lights are harsh like the neons lights of our days » Max Ophüls.

Ainsi Jean Dutourd, le 5 janvier 1956 : « L'esthétique du gargouillis et du borborygme se mêle, dans *Lola Montès*, à l'esthétique de la crème fouettée ».

Et *Les Lettres françaises* du 29 décembre : « *Lola Montès* n'est pas un bon film. Une lourdeur de style germanique y préside, grâce à quoi ce spectacle, qui au moins aurait dû être affriolant, coquin et capiteux, paraît ennuyeux et long... ». Prévoyant avec quelques jours d'avance ce nouveau désastre, je me souviens avoir enfin, en guise de consolation, rappelé à mon père qu'il y avait d'ores et déjà quelques jeunes gens qui considéraient son film comme une œuvre « d'avant-garde. »

- Je sais bien, répondit-il, mais je n'ai pas voulu faire un film d'avant-garde. Je n'ai jamais voulu faire un film d'avant-garde.... ».

(N. B. : C'est pourtant vrai! En 1935 déjà, il avait déclaré à un journaliste qu'il détestait ce concept dans la mesure où il impliquait forcément un certain mépris pour le grand public! Et voilà que ce grand public fuyait littéralement devant ses yeux).

Though the first newspaper reviews had not appeared yet, it was easy to predict that they were going to reflect the ill humor of these anonymous crowds under their umbrellas.

This from Jean Dutourd's review on 5 January 1956: "In *Lola Montes*, the aesthetics of gurgling and rumbling are blended with the aesthetics of whipped cream." And in *Les Lettres françaises* on 29 December: "*Lola Montes* is not a good film. The style is heavily Germanic, as a result of which the spectacle, which should at least have been alluring, suggestive and intoxicating, only feels long and boring..."

Having seen this disaster coming days before, I remember having made an attempt to cheer up my father by pointing out that there were already a number of young people who considered his film to be "avant-garde."

"Yes, I know," he replied, "but I didn't want to make an avant-garde movie. I have never tried to make an avant-garde movie..."

(N.B.: It was true! As early as 1935, he told a journalist that he hated the concept of avant-garde because it necessarily embodied a certain contempt for the general public! And here, many years later, was this selfsame "general public" literally fleeing before his eyes.)

"... Believe me, Zewen, I wanted to make a commercial film, as I was asked to do."

« Si le public boude *Lola Montès*, c'est qu'on ne l'a guère entraîné à voir des films réellement "originaux" et "poétiques" ». «

François Truffaut. «

...Non, non, je t'assure, Zewen, j'ai voulu faire un film commercial, comme on me l'avait demandé.

« Com-mer-cial! » répéta-t-il doucement en hochant la tête, comme étonné de se trouver ainsi piégé dans ses propres contradictions. J'essayais encore de lui faire remarquer qu'il avait déjà à son palmarès pas mal de succès considérés par certains comme des chefs-d'œuvre. Il m'adressa alors un sourire triste, et mystérieux ; « Oui, mais vois-tu, Zewen, malheureusement je ne peux plus revenir en arrière. »

Cela voulait-il dire qu'il ne pourrait plus envisager de tourner autrement qu'en couleurs et en Cinemascope ? Certainement pas! Je l'avais trop souvent entendu, avant et pendant le tournage, maudire à mi-voix et dans sa langue natale, ce qu'il considérait alors comme des contraintes inutiles. Alors, quoi ? Revenir d'où et de quoi ? Des mois plus tard, j'ai cru le comprendre un peu mieux, en lisant le scénario qu'il avait écrit avec Henri Jeanson, sur la vie de Modigliani. Mais je serais bien incapable, encore aujourd'hui, d'en tirer des conclusions : foisonnement, éloignement des contraintes du surréalisme, spectacles rêvés... Spectacle total ? Sans doute un peu de tout cela, mais encore bien plus, beaucoup plus. Et puis, la mort se chargea soudain de tirer sa propre conclusion.

Il me revient en mémoire une conversation dans un minibus, plus d'un an et demi avant cette journée sur les Champs-Élysées. C'était un matin en Haute-Bavière, dans un film de Julien Duvivier. Ralph Baum, le directeur de production, ami intime de mon père, était assis à côté de moi, tandis que nous nous dirigeons vers le lieu de tournage, le château de Hohenschwangau.

- Écoute Marcel, me confia Ralph à mi-voix, tu connais ton père! Tu sais comme moi que si on le laisse faire, il est capable de dérailler complètement. La production m'a envoyé le scénario de cette « Lola-Monte l'Escalier ». C'est du délire! Jamais on ne pourra tenir le devis prévu. Tu te rends compte ?

- Oui, bon! Et à ton avis, il se situe où, ce délire ?

- Le cirque, Marcel. Surtout le cirque! Il est monumental, trop grand et trop haut pour qu'on puisse le construire en studio. Moi, dès qu'il s'agit d'argent, tu sais bien qu'il ne m'écoute plus. Mais toi, tu pourrais peut-être le ramener à la raison en

"Com-mer-cial," he gently repeated, nodding, as if surprised to find himself trapped by his own contradictions. I tried to remind him that he had already made a certain number of films considered in some quarters to be masterpieces. He gave me a sad and mysterious smile:

"Yes, but you see, Zewen, unfortunately I can't turn back now."

Did he mean that he could no longer consider making movies other than in color and Cinemascope? Certainly not! In fact, before and during shooting, I had frequently heard him cursing sotto voce in German what he found pointlessly restrictive. So what did he mean? Turn back to what? And from where? A few months later, I thought I understood what he had meant a little better while reading the script he had written with Henri Jeanson about the life of Modigliani. But even today, I am unable to draw any conclusions from it: profusion, a distancing from the constraints of realism, dream spectacle... Total spectacle? Probably a bit of all that, but more, so much more. And then, all of a sudden, death drew its own conclusion.

I recall a conversation I had one morning in a minivan, over a year and a half before that day on the *Champs-Élysées*. We were in Upper Bavaria, on a film being directed by Julien Duvivier. Ralph Baum, the production manager, a close friend of my father, was sitting beside me as we drove out to *Hohenschwangau* Castle, where we were shooting.

"Listen Marcel," Ralph whispered to me, "you know what your father is like. We both know that if we let him get his way, things can get completely out of hand. The production sent me the script for this "Lola-Monte l'Escalier". It's sheer madness! We'll never be able to bring it in on budget. You realize that?"

"You think so? And what exactly is sheer madness about it?"

"It's the circus, Marcel. It's the circus, most of all! It's tremendous, too big and too high to build in a studio. And as soon as I start talking about cost,

he stops listening to me. But maybe you could make him see reason, remind him that he has a family. Believe me, if it continues like this, the film will never get made."

So, that evening at the inn, I wrote a letter to my father, which I can no longer find in my papers. In short, I naively dared suggest that "...maybe a seedy little circus would better express the decline and misery of this poor Lola?"

The reply was not long in coming. Max Ophuls thanked his son for his pertinent suggestions. Then he added:

"... But you know, it's not really Lola's misery and decline that interests me the most. It's her solitude. And the bigger the tent, the more sumptuous the circus, the deeper will be her solitude..."

P.S: Regards to our friend Ralph."

It seems to me that, among so many other beauties, it was this that the likes of Jean Dutourd's in this sweet France of ours, curled up as they were in their often xenophobic and always narrow-minded convictions, were unable or unwilling to see. So?

So it's high time to invoke the memory of another great filmmaker: François Truffaut. Without him, without his enthusiasm, his fighting spirit, and his incredible energy as a Young Turk of new film criticism, the last movie by Max Ophuls would have been dead and buried well before its maker. At that time, I scarcely knew the man who was to become my best friend, a sort of big brother, even though five years younger than me. François would never have written an idiotic letter that argued for a "seedy little circus."

The time had come for François Truffaut, Lola's first savior, to dive in and swim straight for the wreckage. As the year drew to a close, he would write in *Arts magazine*: "If we have to fight, we will fight. If we have to argue, we will argue."

lui rappelant qu'il a une famille. Je te jure, si ça continue comme ça, le film ne se fera pas ».

Alors, le soir à l'auberge, j'ai écrit une lettre à mon père que je ne retrouve plus dans mes dossiers. En résumé, j'osais lui demander ingénument «...si un cirque petit et minable ne pourrait pas, éventuellement, mettre mieux en valeur la déchéance et la misère de cette pauvre Lola ? ».

La réponse ne se fit pas attendre. Max Ophuls remerciait son fils pour la pertinence de ses conseils. Puis il ajoutait ceci :

«...Mais vois-tu, ce n'est pas tant la misère et la déchéance de Lola qui m'intéressent. C'est sa solitude. Plus le chapiteau sera haut et le cirque somptueux, et plus sa solitude sera grande...

PS : Mes amitiés à notre ami Ralph ».

C'est bien cela, me semble-t-il, parmi tant d'autres richesses que tous les Jean Dutourd de notre douce France, recroquevillés dans leurs certitudes souvent xénophobes et toujours mesquines, n'ont pas pu, n'ont pas voulu comprendre. Alors ?

Alors, il est grand temps d'évoquer ici la mémoire d'un autre grand cinéaste : François Truffaut! Sans lui, sans son enthousiasme, sa combativité, sa prodigieuse énergie de jeune Turc de la nouvelle critique, le dernier film de Max Ophuls serait mort et enterré encore bien avant son auteur. À l'époque, je connaissais à peine l'homme qui devait devenir mon plus grand ami, une sorte de frère aîné, cinq ans plus jeune que moi. Il n'aurait jamais été capable, lui, d'écrire une lettre aussi idiote que celle qui plaidait pour un « cirque minable ».

Voici donc l'heure venue où François Truffaut, premier sauveteur de Lola, se jette à l'eau et nage résolument en direction du naufrage. Dès la fin de l'année, il écrit dans *Arts* : « Faudra-t-il combattre, nous combattons. Faudra-t-il polémiquer, nous polémiquerons. »

Et c'est encore lui, bien sûr, qui en toute hâte, rassembla les noms prestigieux dont il est question ailleurs dans cette brochure, et dont il rédigea sans doute lui-même le manifeste. Le « Grand Public » ne



Mise en place d'un plan de Lola Montès. Set of Lola Montès.

And, needless to say, it was he who quickly gathered the personalities mentioned elsewhere in this brochure and whose manifesto he probably penned himself. It is most likely that the "general public" never noticed anything; but in just a few weeks, among the Who's Who of Paris cinophilia, slurring *Lola Montès* suddenly became very old hat. Already a widely respected publication, the *Cahiers du cinéma* also took up the cause with Jacques Rivette and Jean-Luc Godard who "answering their leader's call, entered the fray."

But my father's heart was weak now. He spent a few weeks in a chic sanatorium in the Black Forest. Phoning from Paris, Truffaut kept him up-to-date with news of the latest rumors and potential threats to the film.

I have trouble recalling the exact sequence of events during those chaotic weeks. Concessions were being made on both sides of the Rhine. My father, rightfully fearing that the German post-synchronization and mixing would take place in his absence, dispatched me to Munich to act as his spy. I remember one nasty piece of work—the manager of Riva Films, a major dubbing and post-synchronization concern—who, as he popped open a bottle of champagne in his sumptuous offices, shouted rudely at the Swiss co-producer in my presence: "Frankly, Herr Reinegger, I don't understand how you could have accepted such an atrocious soundtrack." And then, intent on showing us how the new four-track stereophonic sound technology should be used, he herded us into a screening room where we were treated to a reel of the superproduction, *The Vikings*, in Cinemascope and dubbed in his native language. His long Nordic craft caught in a tempest, Kirk Douglas, bellowed orders to his men, as he rushed from left to right to encourage them; and as he moved, his dubbed Teutonic voice shifted from a loudspeaker to the left of the screen to another in the middle to a third speaker to the right.



Lola danse au Tivoli.

Lola dances at Tivoli.

s'en aperçut probablement pas, mais en quelques semaines, dans le Tout-Paris de la Cinéphilie, dire du mal de *Lola Montès* devint soudain ringard. Les déjà prestigieux *Cahiers du cinéma* s'emparèrent de la cause, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, suivant l'appel de leur chef de file, menèrent combat et engagèrent la polémique.

Mais le cœur de mon père était devenu fragile. Pendant quelques semaines, il alla se réfugier dans un sanatorium huppé de la Forêt-Noire. Truffaut, depuis Paris, le tenait au courant des dernières rumeurs, des menaces potentielles qui planaient sur son film.

J'ai du mal à me souvenir du déroulement exact des événements pendant ces semaines chaotiques. Des deux côtés du Rhin, on commençait à lâcher du lest. Mon père, craignant à juste titre que la post-synchro et les mixages allemands se fassent sans lui, m'avait délégué à Munich pour lui servir d'espion. Je me souviens d'un affreux Jojo, directeur d'une grosse boîte de doublage et de post-synchro - la Riva Films - qui, tout en sabrant le champagne dans ses somptueux bureaux, apostropha en ma présence le coproducteur suisse : « Franchement, Herr Reinegger, je ne comprends pas comment vous avez pu accepter une bande son aussi abominable ». Puis, pour bien nous montrer comment il convenait de maîtriser la toute nouvelle technique de la stéréophonie, il nous entraîna en projection pour visionner une bobine de la superproduction *Les Vikings*, en Cinemascope et doublé en allemand. Kirk Douglas, sa longue embarcation nordique prise dans la tempête, gueulant à

Late that night, I phoned the sanatorium to warn my father about what was happening in Munich. "Don't worry," he said after thinking for a few seconds, "we won't work with those people. Tomorrow, I'll make arrangements for us to work in the good old auditorium in Remagen, where I did the post-synchronization for three other films." Then, suddenly, choking with laughter: "At least over there, thank God, they don't have any stereophonic sound!" And to Remagen we went, safe from Nordic tempests, where we could work in calm and good humor.

But it was only a temporary respite. We knew that the money men on both sides of the Rhine wanted all the subtitled sections cut from this film, in spite of its cosmopolitanism. When did this happen? Was it with the resigned agreement of the director, or was it behind his back? I don't know he never told me. Perhaps he was embarrassed about not being able to hold out to the bitter end. In any case, I was no longer part of the production team.

In Paris, the producers, who certainly did not read the *Cahiers du cinéma* pored over the disastrous box office results. The threats that Truffaut had predicted were becoming a reality. And, sure enough, it was behind my father's back that the decision to proceed to the great massacre was taken. The bosses of Gamma and Union Films, who probably had never seen *Citizen Kane* or *Le Jour se lève*, were now convinced that it was the flashbacks of Lola's life that made it impossible for the "General Public" to understand or get into the movie.

And the butchery began! To carry out their brilliant insights, they laid into the negative this time, shamelessly hacking away. Madeleine Gug, the chief editor, quit in protest.

It's worth noting that, the film had been released in 1957, French legislation on authors rights for film directors would have protected my father's work. But in 1957, Max Ophuls was dead. And François Truffaut paid him this moving tribute: "The director most despised by those who did not know

"Tout ce qu'il y a de bien dans Lola m'est peut-être arrivé à cause de mon inexpérience de la couleur et du Cinemascope : quand je regardais dans le viseur de la caméra, c'était comme si j'étais né la veille ; je faisais tout tel que cela se présentait devant moi."

Max Ophuls. «

pleins poumons, passait de gauche à droite pour encourager ses rameurs ; et pendant son parcours, la voix teutonique du doublage passait d'un haut-parleur à gauche de l'écran, à un autre situé au milieu, à un troisième à la droite de l'écran.

Tard dans la nuit, je téléphonais au sanatorium pour avertir mon père de ce qui l'attendait à Munich. «T'en fais pas» me dit-il après quelques instants de réflexion. «On ne travaillera pas avec ces gens-là. Dès demain, je ferai en sorte qu'on puisse bosser dans notre bon vieil auditorium de Remagen, là où j'ai fait la post-synchro des trois autres films... ». Et soudain, il s'étrangla de rire : «Là-bas, Dieu soit loué, il n'y a pas de stéréophonie du tout! ». Ce qui fut fait, à l'abri des tempêtes nordiques, dans le calme et la bonne humeur.

Mais ce n'était qu'un répit. Nous savions que les commanditaires, des deux côtés du Rhin, voulaient supprimer toutes les parties sous-titrées de ce film pourtant si cosmopolite. À quel moment y sont-ils parvenus ? Était-ce avec l'assentiment résigné du réalisateur, ou déjà derrière son dos ? Je n'en sais rien, car il ne me l'a jamais dit. Peut-être était-il gêné de ne pas avoir su résister jusqu'au bout. De toute façon, je ne faisais déjà plus partie de la production.

À Paris, les yeux fixés sur le baromètre des recettes désastreuses, les producteurs ne lisaient sans doute pas les *Cahiers du cinéma*. Les menaces pressenties par l'ami Truffaut se faisaient plus précises, et c'est bien derrière le dos et contre la volonté du cinéaste que la décision de procéder au grand massacre fut prise. Les chefs de la Gamma et d'Union Films, n'ayant sans doute jamais eu l'occasion de voir ni *Citizen Kane* ni *Le Jour se lève*, s'étaient mis en tête que c'étaient les retours en arrière sur les épisodes de la vie de Lola qui empêchaient l'adhésion ou la compréhension du Grand Public.

Alors, ce fut la boucherie! Pour mettre en exécution leurs géniales intuitions, il fallait, cette fois-ci, s'attaquer au négatif, y tailler sans vergogne. Madeleine Gug, la chef monteuse, quitta le film en guise de protestation.

Il me semble intéressant de noter, à ce propos, que si le film était sorti en 1957, la législation française sur le droit d'auteur des cinéastes aurait protégé l'œuvre de mon père. Mais en 1957, Max Ophuls était mort. Et François Truffaut, toujours lui, lui rendit ce bel hommage : « Le cinéaste le plus méprisé par ceux qui ne le connaissent pas, et le plus aimé par ceux qui le connaissent. Notre Cinéaste de chevet... ».

Inutile de préciser que *The sins of Lola Montez* (excusez-moi, j'ai oublié le titre français!) eut encore moins de succès que l'œuvre si involontairement testamentaire de Max Ophuls.

Les années passent. Quelques copies plus ou moins avariées de la version plus ou moins originale circulaient encore dans les ciné-clubs et les cinémathèques. Dans les écoles de cinéma, *Lola Montès* acquit vite la réputation somme toute peu enviable de « chef-d'œuvre maudit ».

En 1963, le film sous-titré en anglais fut présenté au Festival de New York, et Andrew Sarris, doyen de la critique américaine, écrivit : « *Lola Montès*, in my unhumble opinion, is the greatest film of all time, and I am willing to stake my critical reputation on this proposition... ».

En France, Truffaut étant devenu entretemps le grand cinéaste que nous connaissons, Claude Beylie avait pris le relais de la flamme « ophulsienne », avec des accents parfois un peu mystiques : « Le chapiteau du Mammouth Circus, c'est le plafond de la Chapelle Sixtine du cinéma moderne. »

Une dizaine d'années passent encore. Un beau jour, la Gamma fait faillite. Tant pis pour eux! Leurs productions furent mises aux enchères, ce que j'ignorais à l'époque. Et c'est l'entrée en scène du deuxième sauveur du naufrage,

him, and most beloved by those who did. Our Bedside Filmmaker..."

Naturally *The sins of Lola Montès* (sorry, I can't remember the French title) was even less successful than the film that became Max Ophuls' unwitting legacy.

The years passed. A few more or less maimed prints of the more or less original version still circulated in film societies and cinémathèques. In film schools, *Lola Montès* dubious reputation of an

quickly earned the rather

"martyrized masterpiece." In 1963, the movie, with English subtitles, was screened at the New York Film Festival. Andrew Sarris, the doyen of American movie critics wrote: "*Lola Montès*, in my unhumble opinion, is the greatest film of all time, and I am willing to stake my critical reputation on this proposition..."

In France, Truffaut had become the great filmmaker we all know. Claude Beylie was now the bearer of the "Ophulsian" flame, with some-time mystical tones: "The bigtop of the Mammouth Circus is the ceiling of the Sistine Chapel of modern cinema."

Another decade or so passed. One day, the Gamma production company went bankrupt. Good! Their films were auctioned off—something I didn't know at the time. Enter the second savior of *Lola Montès*: Pierre Braunberger, a great sponsor of young cin-

Tableau vivant du mariage au cirque.

Tableau vivant of the marriage in the circus.





Martine Carol, Paulette Godbode et Oskar Werner.

le deuxième grand bienfaiteur de *Lola Montès*. Pierre Braunberger, grand ami du jeune cinéma, producteur de Godard, de Truffaut, mais aussi de Jean Renoir, était devenu expert en brocantes cinématographiques. Il se débrouille donc pour acheter tous les matériaux existants du film. En 1967-68, patiemment, il restitue entièrement la structure scénaristique originale du film. Il remet cette reconstitution à l'affiche de son cinéma. Dès lors, *Lola Montès* a sa place dans toutes les cinémathèques, passe à la télévision et devient sujet de nombreuses thèses de doctorat. Pourtant, malgré tout

son prestige, nous savions bien que le film n'avait toujours pas pu retrouver complètement ses couleurs d'origine, ni tout à fait son format d'origine, celle que le brave Dutourd, de l'Académie Française, avait accusé de n'avoir su enregistrer que des gargouillis.

Les années passent encore. Pierre Braunberger disparaît à son tour.

Le troisième bienfaiteur est une bienfaitrice. Laurence est la fille et l'héritière de Pierre. Allez savoir pourquoi, elle s'est mise en tête de retrouver tous les éléments permettant de restituer à 100% la version française originale du

ema, the producer of Godard, Truffaut but also of Jean Renoir had become an expert in second-hand films. Somehow, he managed to buy up all the existing materials of the film. And in 1967-1968, he patiently reconstructed the original montage. He booked it into his own cinema. Since then, *Lola Montès* has found its place in cinemathèques around the world, been shown on television, and become a favorite doctoral dissertations topic.

However, despite its newfound prestige, it was clear that the film had not recovered its original colors, its original format, and its original

soundtrack, which Jean Dutourd, of the French Academy, had dismissed as nothing more than recorded gurglings.

More years passed. Pierre Braunberger passed away. The third benefactor was a benefactress: Laurence Braunberger, daughter and legatee of Pierre. With the necessary enthusiasm and dedication, she set out to locate all the materials to reconstitute the original French version, frame by frame, gurgling and rumbling... the very version that had been so roundly booed in December 1955.

This would cost money, lots of money. But thanks to support from the

même film, image par image, et borborygme après borborygme... celle-là même qui avait été si copieusement sifflée en décembre 1955! Pour cela, il faut de l'argent, beaucoup d'argent. Avec l'aide de la Fondation Thomson, du Fonds Culturel Franco Américain et de la Cinémathèque française, elle en trouve. Il faut récupérer ce mixage d'origine, si novateur, qui avait tant impressionné Truffaut, Godard, Kubrick, et le Robert Altman de *Nashville*. Elle le retrouve, ainsi que des monochromes numérisés par Technicolor à Hollywood. Serge Toubiana, le nouveau directeur de notre Cinémathèque et son équipe lui apportent un soutien sans failles. François Ede, un expert en restaurations numériques, fait la navette avec Hervé Pichard entre Los Angeles et Paris.

Première journée pour moi inoubliable! Laurence m'invite au laboratoire d'Epinais pour écouter ce mixage retrouvé. C'est bien celui que je n'avais plus entendu depuis plus de cinquante ans : subtil, complexe, trilingue, cosmopolite, avec une stéréophonie magistralement maîtrisée. Deuxième journée inoubliable : depuis la Californie, Tom Burton et son étalonneur de Technicolor nous envoient à Londres les images en numérique étalonnées à la perfection... enfin «selon les vœux de l'auteur».

Comment cette résurrection magique a-t-elle bien pu avoir lieu ? François Ede, dans ces pages, saura vous l'expliquer bien mieux que moi.

(N.B. Parallèlement, la version allemande a, elle aussi, été restaurée du mieux possible par des « ophulsiens » enthousiastes. Qu'ils soient, eux aussi, chaleureusement remerciés).

Donc, le film que vous allez voir cette année à Cannes, et ensuite, espérons-le, dans le reste du monde, est bien celui qui a ébloui un petit nombre de gens le 22 décembre 1955, et fait fuir tant d'autres sous la pluie... De quel côté du service d'ordre se rangera le public moderne que vous êtes ?

Allez savoir! Ce que je crois comprendre, c'est que « mon Père avait Raison ». Ce n'est pas un film d'avant-garde, mais je pense que c'est une création profondément novatrice, encore aujourd'hui, prophétique par son contenu, éblouissante par sa forme. « Messieurs-dames, meine Damen und Herren, ladies and gentlemen... ».

Thomson Foundation, the Franco-American Cultural Fund and la Cinémathèque française, she found it. She had to locate the original mix, so innovative at the time, which had deeply impressed Truffaut, Godard, Kubrick and is said to have influenced Robert Altman (in *Nashville*). In addition to the mix, she also tracked down the "monochromes" in the Technicolor archives in Hollywood. Serge Toubiana, the new director of the Cinémathèque, and his team provided unfaltering support. François Ede, an expert in digital restoration, shuttled back and forth, with Hervé Pichard, between Los Angeles and Paris.

A first unforgettable day! Laurence invited me to the laboratory at Epinais to listen to the re-found mix. It was indeed the soundtrack I hadn't heard in over 50 years: subtle, complex, trilingual, cosmopolitan, with perfect stereophonic sound.

And then, another unforgettable day: from California, Tom Burton and his colorist at Technicolor sent us images in London, perfectly color-timed digital images ... at last "as their author had conceived them."

How was this magic possible? I refer you to the article by François Ede, in this brochure, who explains it better than I ever could.

(N.B.: At the same time, the German version has also been restored by enthusiastic "Ophulsiens." To them, too, my warmest thanks.)

And so, the film that you are going to see this year in Cannes, and, hopefully, throughout the world after this, is the very same film that dazzled a handful of spectators on 22 September 1955, and drove many more into the pouring rain.

Which side of the barrier will you be on, as part of the modern public? Who knows? But I do think that my father was right. *Lola Montès* is not an avant-garde film; rather, it was a profoundly new way of looking at cinema. And even now, over 50 years later, it remains prophetic in content, dazzling in form. And so: "Messieurs-dames, meine Damen und Herren, ladies and gentlemen..."

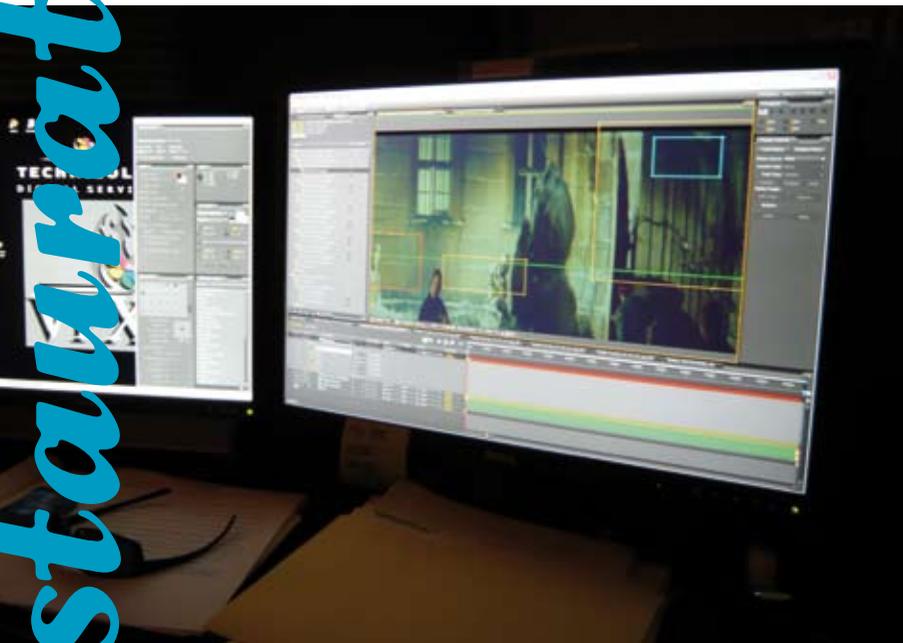
"Lola Montès se présente comme une boîte de chocolats de Noël. On soulève le couvercle et il en sort un poème de 670 millions."

« François Truffaut.

LA RESTAURATION DE *LOLA MONTÈS*

THE RESTORATION OF *LOLA MONTES*

Par/by Hervé Pichard



Restauration du film à Technicolor Creative Services à Burbank, Los Angeles.

Digital restoration at Technicolor Creative Services, Los Angeles.

Dernier chef-d'œuvre de Max Ophuls, *Lola Montès*, construit sur «la cruauté et l'indécence de ces spectacles fondés sur le scandale», avait pourtant été annoncé, comme un film frivole devant faire sensation. Face à l'échec commercial, le film subit de nombreuses modifications. Raccourci et remonté à plusieurs reprises, il exista dans trois différents montages : la version originale de décembre 1955, celle de février 1956 (dans laquelle les dialogues allemands sont remplacés par des voix françaises postsynchronisées) et enfin celle de 1957 (racontant l'histoire dans un ordre chronologique et accompagnée d'une voix off), version effectuée contre la volonté du réalisateur.

Parmi les multiples versions du film ayant existé, la Cinémathèque française a choisi de restaurer le montage initial de *Lola Montès*, en lui restituant couleurs, son et format d'origine.

Max Ophuls's final masterpiece, *Lola Montes*, which dealt with "the cruelty and indecency of spectacles based on scandal," had itself been ballyhooed as a sensational attraction. To compensate for its box office failure, the film underwent numerous cuts and changes. Shortened and re-edited several times, there were no less than 3 fully assembled versions of the final work: the original version dated December 1955, a version dated February 1956 (where the German language dialogs were replaced by post-synchronized French voices) and a final version in 1957 (telling the story in chronological order along with a voice-over), which was released in spite of the director's objections.

From amongst the several versions of the film which existed at one point, la Cinémathèque française decided to restore the first edited version of *Lola Montes*, in its original format, sound and colors.

LES ÉLÉMENTS PHOTOCHIMIQUES

La restauration de la première version, commencée en 2006, n'aurait pas été possible sans plusieurs éléments photochimiques conservés dans différentes archives : le négatif original incomplet (correspondant au montage de 1957) déposé à la Cinémathèque française, les sélections monochromatiques, une copie de travail conservée à la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg. Enfin, la copie d'exploitation complète au format Cinemascope de la Cinémathèque Royale de Belgique (en mauvais état, particulièrement fragile, avec des couleurs passées, mais avec tous les plans répertoriés) nous a servi de référence pour le montage.

RECONSTITUTION DU FILM EN NUMÉRIQUE

Tous ces éléments photochimiques furent ensuite numérisés par Technicolor Creative Services à Los Angeles, sous la supervision de Tom Burton. Le numérique a permis d'harmoniser les images provenant de supports de générations différentes. Pour une série de sept plans notamment, nous n'avions à notre disposition qu'un élément positif difficilement compatible avec les autres sources. Les pellicules dégradées (usures, cassures, rayures, taches) avec des défauts photochimiques importants, ont nécessité parfois une restauration image par image. Certains fondus ont été refaits à l'identique à partir de plans non montés. Enfin, le numérique a permis de reconstituer des images manquantes, parfois jusqu'en retravaillant la gestuelle d'un bras ou le déplacement de la caméra afin de prolonger et conserver le mouvement original.

PHOTOCHEMICAL ELEMENTS

The restoration of the first version, which started in 2006, would not have been possible to complete without using several photo-chemical elements conserved in various archives: the incomplete original negative (corresponding to the 1957 edited version); monochromatic selections; a rough cut held at the Cinémathèque de la Ville de Luxembourg; and last, but not least, the complete exhibition print in Cinemascope format archived at the Cinémathèque Royale de Belgique (in poor condition, very fragile, with faded colors, but with all shots listed) which we used as our reference for the editing of the new restored version.



En haut : plan endommagé par plusieurs rayures. En bas : plan après restauration.

Top : shot damaged by several scratches. Bottom : shot after restoration.

RECREATION OF THE FILM IN DIGITAL FORMAT

All these photo-chemical elements were then digitized by the Technicolor Creative Services in Los Angeles under the supervision of Tom Burton.

Once in digital format, images originating in film stock dating over several generations could be harmonized. This was the case, for example, with a series of 7 shots, where we only had one positive stock source that was not really compatible with the other sources. The damaged stock (wear, tear, scratches, marks) with significant photo-chemical defects sometimes required a frame-by-frame restoration. Some dissolves were re-created identical to the original using shots which had not been edited. Lastly, thanks to digital technology, missing elements could be re-created to an incredible extent (re-creating the movement of an arm, the movement of the camera, etc.) in order to extend and conserve the original movement.

RETURN TO THE ORIGINAL CINEMASCOPE FORMAT

The movie was shot in Cinemascope, and was then screened in this wide format (2.55:1) during the first few weeks of its run. But, in 1956, new copies were struck in a narrower 2.35 format, for the purpose of making the movie easier to screen. And indeed, even though this did open access to more movie houses, it meant that the 2.55 format and the stereophonic sound were lost. One of the main

RETROUVER LE FORMAT Cinemascope D'ORIGINE

Le film tourné en Cinemascope fut projeté dans ce format large 2,55 pendant les premières semaines de son exploitation. Mais, à partir de 1956, les nouvelles copies furent tirées dans un format réduit 2,35 pour être plus facilement exploitables. Elles sont alors plus largement diffusées dans les salles non équipées mais abandonnent de fait le format 2,55 et le son stéréophonique.

L'un des enjeux de la restauration était de retrouver le format original de l'image, jusqu'alors empiétée sur un côté et par conséquent décentrée. Aujourd'hui restauré, le film peut être diffusé en numérique ou sur pellicule 35mm et, dans les deux cas, nous retrouvons les proportions impressionnantes du Cinemascope.

LE SON STÉRÉOPHONIQUE

La restauration du son a permis de retrouver le montage et le mixage d'origine. Elle a été réalisée principalement à partir des quatre pistes magnétiques issues de premières copies Cinemascope et numérisées par le Filmmuseum München lors de la restauration de la version allemande du film en 2002.

La copie d'exploitation complète de la Cinémathèque Royale de Bruxelles fut utilisée comme son de référence. Beaucoup de variations sonores existent en effet entre les versions de *Lola Montès*, telles les répliques ou la musique, qui sont souvent enregistrées différemment. Par ailleurs, les bandes magnétiques couchées sur les copies s'étaient altérées avec le temps, démagnétisées et cassées à plusieurs endroits. Tous les défauts de la piste sonore ont été enlevés manuellement sur chacune des pistes, mais le mixage d'époque a été respecté avec ses imperfections, les sons inaudibles, les problèmes de synchronisation.

LES COULEURS D'ORIGINE

En 1955, *Lola Montès* faisait partie des vingt-quatre films en couleurs dont la plupart furent tournés en Eastmancolor. Max Ophuls avait précisé sur le scénario même, les contrastes et

concerns of the restoration initiative was to re-create the initial image format, which had been cut along one side of the film stock, thus causing the screened result to be off-center. Now restored, the film can be screened in digital format or on 35mm and, in both cases, we have the pleasure of enjoying the impressive Cinemascope widescreen.

STEREOPHONIC SOUND

The sound was also restored to re-create the original sound mixing and editing. Essentially, this consisted in using the four magnetic tacks taken from the first Cinemascope copies and digitized by Filmmuseum München when restoring the German version of the film in 2002.

The complete exhibition print of the Cinémathèque Royale de Bruxelles was used as the reference soundtrack. And indeed, there were a lot of soundtrack differences between the various *Lola Montès* versions, both as regards the dialogue and the music, which were often recorded differently. Moreover, the magnetic tapes laid onto the prints changed over time, becoming de-magnetized and broken in several places. All the soundtrack defects were manually removed from each of the tracks, but the original mixing, with all its imperfections, inaudible sounds, and synchronization problems, was respected.

THE ORIGINAL COLORS

In 1955, *Lola Montès* was one of 24 films in color, most of which were shot in Eastmancolor. On the script, Max Ophuls specified the contrasts and tones that he wanted to use for the various flash-backs. Thanks to digital restoration, we can access a far wider range of colors than with photo-chemical timing. This explains why we decided to strike a correctly timed working copy from the original negative. With this color-grading, we were able to re-create and respect the original colors, whilst taking into account the limits of the photo-chemical process.



Scénario de tournage de la scripte Lucie Lichtig.

Scenario used by the script girl Lucie Lichtig.



Partition de la musique originale de Georges Auric. Dépôt SACEM.

Partition of the original score written by Georges Auric. SACEM registration.

la tonalité qu'il souhaitait utiliser, en fonction des différents *flash-back*. La restauration numérique offre un échantillon de couleurs beaucoup plus large que ce que propose un étalonnage photochimique. C'est pourquoi nous avons pris la décision de tirer une copie travail correctement étalonnée à partir du négatif original. Cet étalonnage a permis de retrouver et de respecter les couleurs d'origine, en tenant compte des limites du procédé photochimique.

UNE RESTAURATION ENTRE NUMÉRIQUE ET ARGENTIQUE

Cette restauration a permis de travailler sur les spécificités du photochimique, son spectre de couleurs mais aussi sur la qualité du grain.

A RESTORATION BETWEEN DIGITAL AND PHOTOCHEMICAL

Thanks to the restoration, photo-chemical techniques could be pushed to their limits, both in terms of available colors and grain quality. The objective was to respect the texture of the original film stock, whilst conserving a number of the more discrete physical defects, which contribute to the liveliness of the filmic plasticity. Working in concentration with the Technicolor Creative Services, we established limits to the frame-by-frame restoration process, a balance always difficult to strike, but which played a considerable role in determining our visual perception of the finished work.

Restoring this film involved combining two processes which are sometimes seen as opposites; namely, digital and photochemical. The work involved re-creating techniques no longer used in traditional laboratories, whilst leveraging the obvious advantages of modern technologies.

In spite of all the research work undertaken on the original, in particular the detailed study of film elements at our disposal, one still wonders how Max Ophuls could have made such a movie with so many technical constraints, breaking resolutely away from conventional forms, associating the intimate and the sublime, and heralding, perhaps too brutally, a cinema in profound mutation. Even now, over 50 years later, *Lola Montès* remains a mystery.

L'objectif était de respecter la texture de la pellicule, en conservant certains défauts physiques, les plus discrets, qui participent à la vivacité de la matière film. En concertation avec Technicolor Creative Services, des limites à la restauration image par image se sont imposées, un compromis toujours difficile à définir mais qui détermine considérablement notre perception visuelle.

La restauration de ce film associe deux procédés parfois opposés, le numérique et le photochimique. Il a fallu retrouver les techniques disparues des laboratoires traditionnels et utiliser les avantages évidents des technologies modernes.

Malgré toutes les recherches et notamment l'étude détaillée des éléments film disponibles, on se demande encore comment Max Ophuls a pu réaliser un tel film avec tant de contraintes techniques, se démarquant des formes convenues, associant l'intime et le sublime et annonçant trop brutalement peut-être un cinéma en pleine mutation. 50 ans après, *Lola Montès* reste encore un mystère.



En haut : plan issu d'une copie «virée» dans les rouges magenta.
 En bas : correction des couleurs par extraction des monochromes.

Top : a frame from a red-magenta faded print.
 Bottom : after color correction.

LOLA AUX QUATRE CENTS COUPS Par/by François Ede

LOLA ON THE TIGHTROPE

1968 : PREMIER SAUVETAGE DU FILM PAR PIERRE BRAUNBERGER

Quand le producteur des Films de la Pléiade acquiert les droits de *Lola Montès* en 1966, le film a été amputé d'une demi-heure. Comme il est pour lui hors de question de distribuer le film sous cette forme, il entreprend des recherches pour retrouver les coupes effectuées sur le négatif original. De nombreux courriers attestent du patient travail d'investigation qu'il mène auprès de divers laboratoires européens, dans l'espoir de reconstituer le négatif du film. En août 1967, il parvient à se procurer une copie qui a échappé au pilon. Il s'agit du deuxième montage, comportant quelques coupes concédées par Max Ophuls au producteur.

À la fin de l'année 1967, ses recherches menées pour retrouver les coupes négatives ayant échoué, Pierre Braunberger prend la décision de «faire tirer l'internégatif complet en partant des sélections monochromatiques ». [fig.1]

Ces sélections constituent le seul élément dont il dispose pour reconstituer le film. Mais plus de dix ans après la sortie de *Lola Montès*, les techniques de tirage des films en couleurs ont évolué. Les laboratoires n'utilisent

Fig. 1 : Schéma de tirage par sélections trichromes.

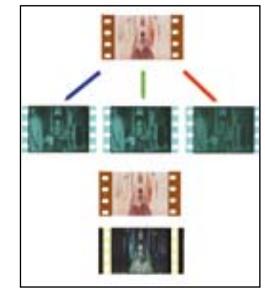


Fig. 1 : Printing scheme of YCM selection.

1968: FIRST SALVAGING OF THE FILM BY PIERRE BRAUNBERGER

By the time the producer of the Films de la Pléiade acquired the rights to *Lola Montès* in 1966, a half-hour had been cut out of it. As it was out of the question for him to distribute the film in this form, he set out to locate the cuts made in the camera negative. A considerable correspondence attested to the patient detective work he conducted in various European laboratories, in the hope of reconstituting the film's negative. In August 1967, he succeeded in locating a print that had escaped deliberate destruction. It turned out to be the second montage, which included a few deleted scenes that Ophuls had conceded to the producer. Late in 1967, his search for the negative cuts having failed, Braunberger decided to print up the complete internegative using positive separations. [fig.1] These separations constituted the only material he had to reconstruct the film. But ten years after the release of *Lola Montès*, the techniques of color printing had progressed. The labs no longer used color separations, but monopack to obtain an inter-

negative. In August 1967, he succeeded in locating a print that had escaped deliberate destruction. It turned out to be the second montage, which included a few deleted scenes that Ophuls had conceded to the producer. Late in 1967, his search for the negative cuts having failed, Braunberger decided to print up the complete internegative using positive separations. [fig.1] These separations constituted the only material he had to reconstruct the film. But ten years after the release of *Lola Montès*, the techniques of color printing had progressed. The labs no longer used color separations, but monopack to obtain an inter-



Anton Walbrook, Werner Finck et Martine Carol.

Anton Walbrook, Werner Finck and Martine Carol.

negative directly. The laboratory considered at the time that it was very difficult, if not impossible to assemble a new internegative from this material. At Braunberger's insistence, the lab changed its technical diagnosis. An estimate was established early in 1968. Braunberger, not happy with the first results, called in Christian Matras, the film's director of photography, to obtain better quality work. Did Matras improve on the first results? We can assume that the optical printing was redone in part or completely, however without getting perfect results. After much trial and error, lab work was completed in September 1968. *Lola Montes* was re-released in Paris in two theaters: the *Panthéon* and the *Plazza*.

40 YEARS LATER...THE RESTORATION OF LOLA: BACKSTAGE

At a time when the very concept of film restoration was still in its infancy, Braunberger's tenacity had allowed *Lola Montes* to be preserved and rediscovered.

plus les sélections trichromes, mais des masters « monopack » pour obtenir directement un internégatif. Le laboratoire estime alors qu'il est très difficile, sinon impossible de recomposer un nouvel internégatif à partir de ce matériel. Devant l'insistance de Pierre Braunberger, le diagnostic technique du laboratoire évolue. Un devis est établi au début de l'année 1968.

Pierre Braunberger, insatisfait des premiers résultats, fait alors appel à Christian Matras, le chef opérateur du film, pour obtenir un travail de meilleure qualité. Ce dernier a-t-il pu améliorer les premiers résultats ? On peut supposer que les tirages optiques ont été partiellement ou totalement refaits, sans parvenir toutefois à un résultat irréprochable.

Après de nombreux tâtonnements, les travaux de laboratoire s'achèvent en septembre 1968. *Lola Montès* ressort à Paris dans deux salles : Le Panthéon et Le Plazza.

40 ANS PLUS TARD...

LA RESTAURATION DE LOLA : CÔTÉ CUISINE

À une époque où la notion même de restauration de film était encore balbutiante, la ténacité de Pierre Braunberger avait permis de sauvegarder et de faire redécouvrir *Lola Montès*. Quarante ans plus tard, le film a constitué un véritable casse-tête

pour toute l'équipe de restauration. En dehors des problèmes posés par la reconstruction textuelle de l'œuvre, la restauration physique du film se présentait comme un florilège de toutes les difficultés techniques auxquelles on peut être confronté. C'est la raison pour laquelle, l'option d'une restauration numérique s'est imposée. L'état actuel de l'art permet de corriger avec des traitements plus ou moins automatisés les défauts impulsionsnels, (taches, rayures, poussières, traces de friction) très nombreux sur les films anciens. La plupart des collures étaient endommagées avec des arrachages d'émulsion ou des taches [fig. 2]. Les photogrammes manquants ont pu être reconstitués grâce à des techniques d'interpolation d'images.

L'ensemble du matériel était d'une qualité photographique très hétérogène, et les sélections monochromatiques étaient affectées d'un défaut de mise en registre (franges colorées).

La restitution des couleurs d'un film relève d'une théorie de la reproduction, mais elle touche aussi à l'esthétique. Une première approche a été de retrouver les caractéristiques de l'émulsion Eastmancolor de l'époque. Dans ce but, un premier tirage photochimique a été réalisé à partir du négatif original dont la colorimétrie n'était pas dégradée. Cette copie photochimique a servi de base pour l'étalonnage numérique. Nous ne disposions d'aucune copie de référence pour l'étalonnage, phase cruciale et éminemment subjective du processus de restauration.



Fig. 2 : photogramme endommagé (en haut), après retouche (en bas).

Fig. 2 : damaged frame before and after restoration.



film's physical restoration amounted to an anthology of all the technical problems one could encounter. For this reason, the option of digital restoration became the obvious choice. The current state of this technology allows us to use more or less automatic treatments to correct numerous surface defects (blotches, scratches, dust, friction marks) on old films. Most of the splices were damaged by emulsion tears and blotches [fig. 2]. Missing frames were reconstituted using interpolation techniques. Most of the material had highly heterogeneous photographic quality, and the black and white separations were printed out of register (color fringes). The restitution of colors to a film is a question of reproduction theory, but it also touches on esthetic matters. A first approach was to recover the features of Eastmancolor emulsion of the period. So a first photochemical print was made

Restoration

Restoration



Fig. 3 : Le cirque : «contrastes violents comme les cravates américaines d'aujourd'hui». Max Ophuls.

Fig. 3 : The circus: «Violent contrast (... today's american ties)». Max Ophuls.

using the original negative whose colors hadn't faded. This photochemical print was the basis for the digital grading. We had no reference print for the grading, a crucial and eminently subjective phase in the restoration process.

Some notes by Max Ophuls provided the guide lines: The film opens with the circus scene for which he wanted violent colors, like an American tie. [fig.3] The "Liszt" scene [fig.4] calls for warm, autumnal colors (ochre, red, orange). For the boat scene, cold colors dominate, in the night scenes with "low key" lighting. At the other end of this palette, the Nice sequence and the meeting between Ustinov and Lola take place in summertime, and suggest warm colors and a light-filled ("high key") image. Winter, in the Bavarian sequence was treated with less saturated colors, in pas-

Quelques notes de Max Ophuls donnaient les grandes lignes : le film s'ouvre sur la séquence du cirque pour laquelle il souhaitait des couleurs violentes «comme les cravates américaines » [fig.3]. La séquence «Liszt » [fig.4] appelait des couleurs chaudes et automnales (or, rouge, ocre et rouille). Pour la scène du bateau, ce sont les couleurs froides qui dominent, dans des scènes nocturnes avec un



Fig. 4 : «couleurs automnales : comme les feuilles mortes, or, rouge, ocre et rouille». Max Ophuls.

Fig. 4 : «autumnal colors: like dead leaves, gold, red, ochre and rust». Max Ophuls

éclairage en *low key*. À l'autre extrémité de cette palette, la séquence niçoise et la rencontre d'Ustinov et de Lola, se déroulent en été, et impliquent des couleurs chaudes et une image lumineuse (*high key*). L'hiver, dans la séquence bavaroise est traité avec des couleurs moins saturées, dans des tonalités de pastel. Le bleu pâle, le blanc ivoire et les tons or dominant.

Le premier tirage photochimique étalonné à partir du négatif a été visionné par Marcel Ophuls, qui nous a communiqué de précieuses indications. L'ultime phase de la restauration a consisté à transférer les fichiers numériques sur pellicule négative polyester, et de tirer plusieurs éléments de sécurité. Le film reste en effet, à ce jour le seul support qui garantisse une conservation pérenne.

tel tones. The pale blue, the ivory white and the gold tones dominate. The first photochemical print graded using the negative was screened by Marcel Ophuls, who provided us with valuable suggestions.

The final phase of the restoration involved transferring the digital files onto polyester negative film and printing several preservation masters. Film remains the only media that guarantees perennial preservation.

2 QUESTIONS À TOM BURTON

Vice-président de Technicolor Digital Services, Burbank, Californie, Etats-Unis

Vice President of Technicolor Creative Services, Burbank, California, U.S.A

2 QUESTIONS TO TOM BURTON

What was the problematic of this restoration?
What were the technical difficulties, the issues ?
Could you give us some examples?

There were many challenges inherent in the restoration of *Lola Montes* such as the required integration of many different types and qualities of source elements, including original camera negative, duplicate negative, several sets and generations of YCM separations and even a print element.

The general condition of many of the source elements also provided several challenges: most splices displayed glue that had leaked into the image area; many frames were torn or badly scratched, and much dirt had been printed into the YCM records; some YCM elements had shrunken or stretched so that they no longer fit well together; some frames were missing entirely.

But a most significant challenge that needed to be addressed before any restoration work could be done was to accurately reconstruct the original edit of the film. As the film had been drastically re-ordered and shortened, the first task was to replicate the original editorial intent of Mr. Ophuls.

Working from scanned YCM elements, negative and print, an offline HD version was first created to serve as a template for all ensuing work.

“Notre premier travail a consisté à reproduire le montage original voulu par Max Ophuls”

“The first task was to replicate the original editorial intent of Mr. Ophuls”.

Quelle problématique a posée cette restauration ?
Quelles ont été les difficultés techniques, les problèmes ?
Pouvez-vous nous donner quelques exemples ?

La restauration de *Lola Montès* présentait de nombreuses difficultés, comme la nécessité de combiner des éléments d'origine et de qualité différentes, tels que le négatif de prise de vue, l'internégatif, plusieurs générations de sélections trichromes, et même un élément provenant d'une copie.

L'état général de la majeure partie du matériel original posait aussi de nombreuses difficultés : la plupart des collures présentait des bavures qui débordaient sur l'image, de nombreux photogrammes étaient déchirés ou très sérieusement rayés, et des poussières avaient été photographiquement

enregistrées sur les sélections trichromes. Une bonne partie du métrage avait subi du retrait et les monochromes ne se superposaient plus correctement. En outre, il manquait certains photogrammes. Mais le principal défi qu'il fallait relever avant d'entreprendre une quelconque restauration, était de reconstituer avec exactitude le montage original du film, car ce dernier avait été considérablement remonté et raccourci. Notre premier travail a consisté à reproduire le montage original voulu par Max Ophuls.

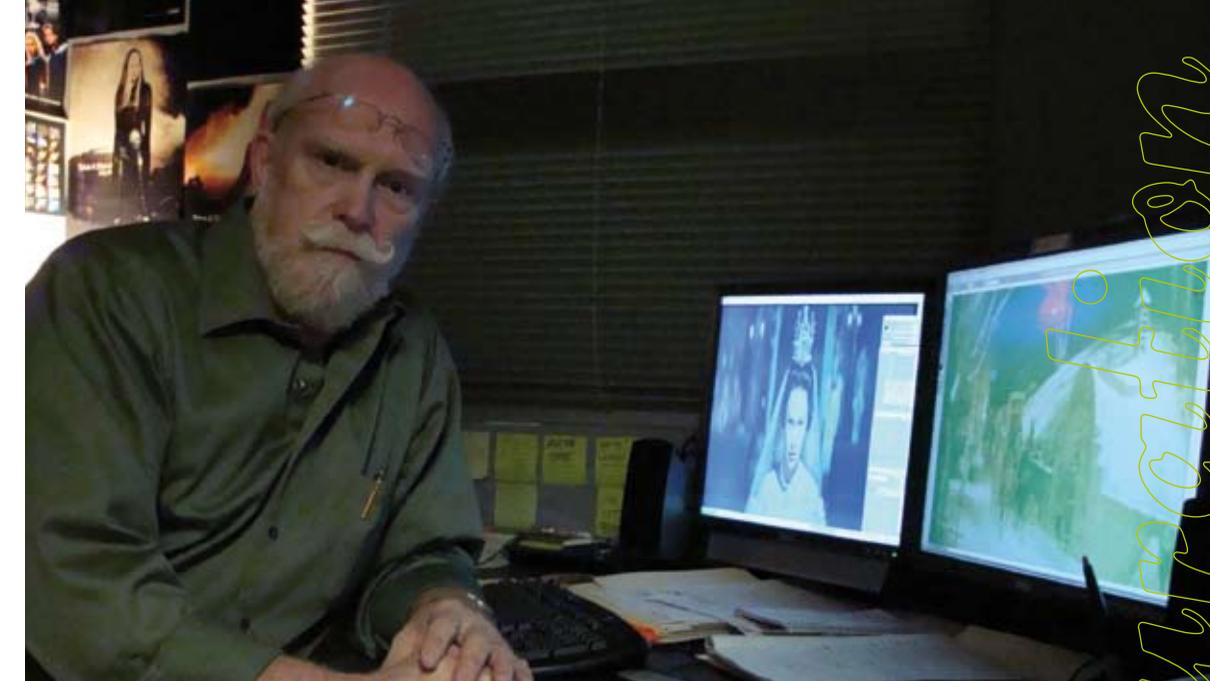
À partir des scans des sélections trichromes, du négatif et d'une copie, nous avons tout d'abord réalisé un montage *offline* HD, qui nous a ensuite servi de maquette.

Quels ont été les avantages et les inconvénients d'une restauration numérique ?
Pouvez-vous nous donner quelques exemples ?

À vrai dire, une restauration de cette ampleur ne pouvait être effectuée que par la filière numérique. Etant donné la diversité des problèmes d'image qu'il fallait surmonter et les différents types d'éléments qui devaient être intégrés, seule une approche numérique nous permettait de disposer de tous les outils et les solutions indispensables.

Le principal avantage du numérique c'est que contrairement au photochimique, il ne provoque aucune perte de génération, et permet d'éviter la dégradation de la qualité de l'image. En scannant les négatifs, les séparations et les copies en résolution 2K, on restitue fidèlement la dynamique de l'image du matériel original. Ainsi, nous avons pu obtenir une qualité de restauration impossible à atteindre avec les moyens photochimiques et photomécaniques classiques.

Les outils numériques nous ont permis de corriger les déformations de l'image, de supprimer le scintillement et les importantes rayures. On a pu aussi reconstituer de manière homogène les photogrammes manquants, déchirés ou endommagés. On a ensuite refait un montage de tous ces éléments, et restitué par l'étalement la beauté originelle des couleurs du film.



What were the advantages and the problems of a digital restoration? Could you give us some examples ?

In true fact, a restoration of this level can only be accomplished via digital restoration. Given the diversity of image problems to conquer and the various types of source elements to integrate, a digital approach is the only way to provide the complete array of tools and solutions required.

At the forefront of digital's advantages is the fact that no photochemical generation loss, with its associated image degradation, is incurred in the process. By scanning negatives, separations, and print elements to 2K data, capturing the full dynamic range of each source element, and working in a digital environment, we are able to achieve repairs unattainable with photochemical, mechanical means.

Digital tools allow us to de-warp, de-flicker, repair devastating scratches, seamlessly reconstruct missing, torn or damaged frames, and then edit them all together in a beautifully color corrected revival of the film's original form.

Tom Burton at Technicolor Creative Services.

Tom Burton at Technicolor Creative Services.

Restoration

Restoration

LES FILMS DE LA PLÉIADE & LES FILMS DU JEUDI

LES FILMS DE LA PLÉIADE & LES FILMS DU JEUDI

Les Films de la Pléiade et les Films du Jeudi créées respectivement en 1945 et en 1964 par Pierre Braunberger (1905-1990), découvreur de talents et producteur iconoclaste de plus de deux cents films dont *Partie de campagne* et *La chienne* de Jean Renoir, *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard, *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut, *L'amour avec des si* et *Une fille et des fusils* de Claude Lelouch, *L'amour existe* de Maurice Pialat, *Toute la mémoire du monde* et *Le chant du styrène* d'Alain Resnais, mais aussi *La chasse au lion à l'arc* de Jean Rouch, *Elle court, elle court la banlieue* et *Attention les yeux* de Gérard Pirès...

Grand admirateur de Max Ophuls, Pierre Braunberger rachète aux enchères en 1966 les droits du film *Lola Montès* et remonte une version proche de l'originale.

En 1991, sa fille, Laurence Braunberger lui succède et contribue en tant qu'ayant droit à la restauration initiée par la Cinémathèque française.

Contact:

Laurence Braunberger

Les Films du Jeudi & Les Films de la Pléiade

3, rue Hautefeuille 75006 PARIS

Tel 33 1 40 46 97 98 E-mail filmsdujeudi@filmsdujeudi.com

Les Films de la Pléiade and les Films du Jeudi were founded in 1945 and 1964, respectively, by Pierre Braunberger (1905-1990), talent finder and non-conformist producer of more than 200 films which include Jean Renoir's *A Day in the Country* and *La Chienne*, Jean-Luc Godard's *My Life to Live*, François Truffaut's *Shoot the Piano Player*, Claude Lelouch's *L'amour avec des si...* and *Une fille et des fusils*, Maurice Pialat's *L'amour existe*, Alain Resnais's *Toute la mémoire du monde* and *Le chant du styrène*, Jean Rouch's *La chasse au lion à l'arc* and Gérard Pirès's *Elle court, Elle court, la banlieue* and *Attention les yeux*.

In 1966, Braunberger, a great admirer of Max Ophuls, bought up all the rights to *Lola Montès* at an auction and assembled a version close to the original.

In 1991, his daughter, Laurence Braunberger, took over from him and contributed as rights owner to the film's restoration at the behest of the Cinémathèque française.

LA FONDATION THOMSON
POUR LE PATRIMOINE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION

THOMSON FOUNDATION FOR FILM AND TELEVISION HERITAGE

La Fondation Thomson pour le Patrimoine du Cinéma et de la Télévision agit pour la préservation et la valorisation du patrimoine cinématographique et audiovisuel, patrimoine qui reflète l'histoire et la culture d'un pays ou d'une région.

La Fondation Thomson intervient dans le monde entier, en priorité dans des pays dont les archives sont menacées. Elle le fait à travers trois grands axes qui guident ses programmes :

- préserver un patrimoine qui constitue un élément clé de la mémoire d'un pays
- promouvoir et valoriser ce patrimoine afin de le faire découvrir et partager auprès de tous les publics.
- former et sensibiliser tous ceux qui peuvent jouer un rôle pour la protection de ce patrimoine.

La Fondation Thomson mène ces actions en Inde (à Pune avec le « Film Heritage Educational Program », à Goa avec la section « IFFI Goa Film Treasures » du Festival International du Film d'Inde), aux Etats-Unis (bourses pour des formations supérieu-

res aux métiers des archives du film), en Thaïlande (restauration de films), au Cambodge (soutien opérationnel au centre Bophana dès ses débuts)...

En France, la Fondation a décidé, depuis septembre 2006, de soutenir activement la restauration de *Lola Montès*, film qui célèbre la créativité et l'inventivité d'un réalisateur au sommet de son art, Max Ophuls. Afin de redécouvrir la version fidèle à son auteur, la Fondation Thomson a mis à contribution son équipe à Paris ainsi que les meilleurs experts des laboratoires Technicolor de Los Angeles, qui font partie de son groupe fondateur et qui sont spécialisés dans le traitement numérique et photochimique de la couleur (film en trichrome notamment).

Pour plus d'information, veuillez contacter :
Fondation Thomson pour le Patrimoine du Cinéma et de la Télévision
Séverine Wemaere, Déléguée générale
Tel : +33 6 07 33 31 25
E-mail : severine.wemaere@thomson.net

The Thomson Foundation for Film & Television Heritage acts in the field of preservation and promotion of film and audiovisual heritage, which reflects the history and the culture of a country.

The Thomson Foundation operates worldwide and as a priority, in countries where archives are at risk. Three main lines guide its programs:

- preserve a film heritage as a key part of a country's memory.
- promote and highlight a film heritage so to show it and to share it with any audience.
- train and sensitize everyone who can play a part in the safeguard of film heritage.

The Thomson Foundation conducts its actions in India (in Pune with the « Film Heritage Educational Program », in Goa with the section « IFFI Goa Film Treasures » of International Film Festival of India), in USA (fellowships in film archive training), in Thailand (film restoration project), in Cambodia (support to Bophana center since its beginning)...

In France, since September 2006, the Thomson Foundation decided to actively support the restoration of *Lola Montès*, a movie which celebrates the creativity and the inventiveness of a director at the height of his art, Max Ophuls. In aim to re-discover the author's original version, the Thomson Foundation roped in its Paris-based team as well as the best experts from Technicolor laboratories in Los Angeles, which are part of its founder group and are specialized in digital and photochemical color film processes (three-color dye transfer in particular).

For further information, please contact:
Thomson Foundation for Film & Television Heritage
Séverine Wemaere, Managing Director
Tel: +33 6 07 33 31 25
E-mail: severine.wemaere@thomson.net

LE FONDS CULTUREL FRANCO AMÉRICAIN

THE FRANCO-AMERICAN CULTURAL FUND

Le Fonds Culturel Franco Américain est né d'un accord signé en 1996 entre les guildes américaines de réalisateurs (DGA), de producteurs (MPA), de scénaristes (WGA) et la SACEM fonds présidé par Bernard Miyet.

Il a pour but de promouvoir et d'enseigner l'art du cinéma tant sur le territoire américain que français.

En Amérique, le Fonds est l'organisateur du Festival Col Coa (City of Lights - City of Angels), premier festival de films français à l'étranger. 28 longs, 20 courts, un prix du public, un prix décerné par les Golden Globes et un prix du court métrage. Il participe également au programme Tournées de Face pour que les films français circulent dans les universités américaines, et favorise l'échange d'élèves français de la Fémis et d'élèves américains de Columbia University.

En France, Le Fonds soutient Le Festival Premiers «Plans d'Angers» et «Paris Tout Courts». Il organise une université d'été pour le court métrage dans le cadre du Festival International du Film de La Rochelle. Il accompagne également les Rencontres Cinématographiques de Dijon de l'ARP. Il organise, avec la Commission du Film d'Ile-de-France, une résidence pour scénaristes américains de six semaines à Royaumont, Autumn Stories.

Toujours sur la même base franco-américaine, le Fonds a à cœur de préserver le patrimoine cinématographique des deux pays et restaure ainsi des films américains et français.

Lola Montès de Max Ophuls le premier film français restauré, sortira pour le 61^{ème} Festival International du Film de Cannes. Le Festival de Col Coa présentera quant à lui la version restaurée d'un film américain, *The secret beyond the door* de Fritz Lang. Aussi, avec ces deux fleurons de l'histoire du cinéma, le Fonds Culturel Franco Américain est heureux de faire partager au plus grand nombre deux chefs-d'œuvre.

Le troisième film américain qui sera prêt à l'automne est, avec *Lola Montès*, un film ô combien célèbre qui retrace également la vie et le désir d'une femme, c'est *Pandora and the Flying Dutchman* de Albert Lewin.

Avec la Cinémathèque française, présidée par Costa-Gavras d'un côté et The Film Foundation présidée par Martin Scorsese de l'autre, le Fonds Culturel Franco Américain a trouvé les partenaires idéaux pour restaurer des films importants pour le patrimoine des deux pays.

Contacts FCFA

Fonds Culturel Franco Américain / Sacem, 30, rue Ballu - 75431 Paris cedex 9 - France www.sacem.fr / Actualités / Fonds Culturel Franco Américain

The Franco-American Cultural Fund was established via an agreement signed in 1996 between on the American side, the Directors Guild of America (DGA), the Writers Guild of America (WGA), the Motion Picture Association (MPA) and, on the French side, the SACEM this Fund presided by Bernard Miyet.

The objective of the Fund is to promote and teach the art of filmmaking in France and the United States.

In America, the Fund organizes the Col-Coa (City of Lights, City of Angels) Festival in Los Angeles, the leading French Film Festival outside France: 28 features, 20 shorts, with an Audience Award, a Critics Award (in association with the Los Angeles Film Critics Association) and a Short Film Award. The Fund is also active in the "Tournées" Festival to stimulate the screening of French films in the US, and it participates in exchange programs between French film students at the FEMIS, and American film students at Columbia University.

In France, the Fund supports the "Premiers Plans" film festival in Angers and the Paris "Tout Court" shorts festival. On a training note, the Fund runs a Summer School for Shorts during the La Rochelle International Film Festival. It is also an active player in the Dijon Film Forum during which European Directors, Writers and Producers and other film

industry professionals meet to discuss global cinema. It runs "Autumn Stories" a six-week residency offered to American screenwriters each Fall in Royaumont to complete a screenwriting project.

In keeping with its Franco-American objectives, the Fund restores French and American films, thus ensuring a film heritage for the future.

Lola Montes by Max Ophuls, the 1st French film restored by the Fund, will be released during the 61st Cannes Film Festival. A restored version of *The Secret Beyond The Door*, an American film by Fritz Lang will be screened during the COL-COA Festival.

The Franco-American Cultural Fund is naturally proud to have played a role in making sure these two masterpieces are seen by as many people as possible.

The third American film ready for screening this Fall is *Pandora and the Flying Dutchman* by Albert Lewin which, just like *Lola Montes*, depicts the life and desires of a woman.

With la Cinémathèque française, presided by Costa-Gavras on one side of the Atlantic, and The Film Foundation presided by Martin Scorsese on the other side, the Franco-American Cultural Fund has found ideal partners to restore films of capital importance for the cinema heritage of both countries.



CE FILM A ÉTÉ RESTAURÉ PAR THIS FILM HAS BEEN RESTORED BY

LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE

Chef de projet / Project Supervisor : Hervé Pichard
Iris Deniozou, Florence Tissot, Laure Marchaut

LES FILMS DU JEUDI - LES FILMS DE LA PLÉIADE

Laurence Braunberger

CONSEILLER TECHNIQUE / TECHNICAL CONSULTANT : François Ede

FONDATION THOMSON POUR LE PATRIMOINE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION

Séverine Wemaere

Loubna Regragui

FONDS CULTUREL FRANCO AMÉRICAIN

Alejandra Norambuena Skira

TECHNICOLOR®

Burbank (U.S.A)

North Hollywood (U.S.A)

SUPERVISION TECHNIQUE/ TECHNICAL SUPERVISOR : Tom Burton

ÉTALONNAGE / COLOR-TIMER : Tim Peeler

CONSULTANT COULEUR / COLOR SCIENTIST : Chris Kutoka

CHARGÉE DE PRODUCTION / RESTORATION PRODUCER : Karen Krause

MONTAGE MAQUETTE / OFFLINE EDITOR : Ray Miller

CONFORMATION NUMÉRIQUE / DI CONFORM EDITOR : Mark Sahagun

INFOGRAPHISTES / RESTORATION ARTISTS : Danny Albano

Jœ Zarceno

John Healy

SÉLECTIONS TRICHROMES / YCM REGISTRATION,

DATA MANAGEMENT : Andy Chua

NUMÉRISATION / SCAN : Todd Mitchell

PRÉPARATION, VÉRIFICATION / FILM LINE-UP : Scott Drost

CONSERVATION/ PRÉSERVATION : Colleen Simpson

L. E. DIAPASON

RESTAURATION SONORE / SOUND RESTORATION : Léon Rousseau

ET AVEC LE SOUTIEN DE MARCEL OPHULS

REMERCIEMENTS PARTICULIERS À / SPECIAL THANKS TO

Marie-Ange Debon, Pierre Lescure, Hélène Clark (Fondation Thomson), Patrick Rabain (L'Oréal), Agnès b., Serge Toubiana, Michel Romand-Monnier, Camille Blot-Wellens, Sophie Cazes, Sylvie Vallon (Cinémathèque française), Gabrielle Claes (Cinémathèque Royale de Belgique), Stefan Dræssler (Filmmuseum München), Claude Bertemes (Cinémathèque de la Ville de Luxembourg), Jean-Louis Caplain et Violette Baton (GTC), Gilles Gaillard (Mikros).

Dolby Digital

© 2008 Les Films du Jeudi / Les Films de la Pléiade / Marcel Ophuls

Visa d'exploitation n°15 936.