



HAL
open science

La compilation, un outil paradoxal de valorisation des films muets recyclés par Peter Delpout et coproduits par le Nederlands Filmmuseum [1989-1999]

Itzia Gabriela Fernandez Escareño

► To cite this version:

Itzia Gabriela Fernandez Escareño. La compilation, un outil paradoxal de valorisation des films muets recyclés par Peter Delpout et coproduits par le Nederlands Filmmuseum [1989-1999]. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030047 . tel-00759225

HAL Id: tel-00759225

<https://theses.hal.science/tel-00759225>

Submitted on 30 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3 - CENSIER
UFR CINÉMA ET AUDIOVISUEL

Ecole doctorale 267 : arts du spectacle, sciences de l'information et de la
communication, médiation culturelle (ASSIC)

Thèse de doctorat
Etudes cinématographiques et audiovisuelles

Itzia Gabriela FERNANDEZ ESCAREÑO

LA COMPILATION UN OUTIL PARADOXAL DE
VALORISATION
DES FILMS MUETS RECYCLES PAR PETER DELPEUT ET
COPRODUITS PAR LE NEDERLANDS FILMMUSEUM (1989-
1999)

Thèse dirigée par Michel MARIE
Soutenance : 27 avril 2009, 14 : 30, Salle Bourjac

Jury :

Ivo BLOM

Philippe DUBOIS

Jean GILI

Eric LE ROY



1. *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914) Photogramme (Filmmuseum-Amsterdam)

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements à mon directeur de recherche Michel Marie par sa patience et ses conseils.

J'offre ma reconnaissance en particulier à deux personnes qui ont accompagné mon travail, à Sonia Bruneau par son art de la maïeutique et sa générosité, à Anne-Sophie Fontaine par sa lecture critique et accompagnement. Je remercie aux institutions mexicaines qui ont octroyé les bourses pour mettre en œuvre ma recherche : SFERE-CONACYT et FONCA-CONACULTA comme aux responsables de leur gestion Ana Maneta, Annie Amilhastre et Pilar Romero Gómez.

Je suis très reconnaissante à Peter Delpeut, pour m'ouvrir les portes généreusement de sa mémoire et de son savoir-faire. Je remercie au Filmmuseum – Amsterdam par son accueil pendant cette période, tout en particulier par leur expertise et leur générosité à : Elif Rongen-Kaynakçi, Nico de Klerk, Frank Roumen, Ronny Temme, chaque documentaliste de l'Information Centre et au reste des membres de l'équipe. Je remercie par leur disponibilité, temps et énergie à : Suzanne van Voorst, Cécile Linssen et Ivo Blom.

Ma reconnaissance aux traducteurs qui ont rendu l'accès possible à cette documentation d'une richesse linguistique insoupçonnée: Marina Breton, Marcellino Vishnudatt, Carlos Breton, Jérôme Panconi et Sylvain Hartenberg.

Je salue à Francesca Leonardi et à Nicole Fernandez par leurs lectures critiques. Je remercie à Taline Karamanoukian et à Maria Giovanna Vagenas par leurs belles intuitions théoriques.

Je remercie aux personnes qui m'ont permis de nourrir cette problématique par des moments d'échange et d'apprentissage: Christa Blümlinger, Xavier de France, Philippe Dubois, Laetitia Kugler, Sylvie Lindeperg, Vittorio Martinelli, François Niney, Roger Odin et Benedicta Peretu.

Je suis reconnaissante du conseil et du soutien de mes collègues mexicains: Fernando Osorio, Poncho Morales, Lourdes Roca, Patricia Torres San Martín, Iván Trujillo, Julia Tuñon et Lauro Zavala.

Je voulais également témoigner de ma gratitude aux participants des conférences, ateliers, réunions et programmes qui nous ont permis de partager des expériences sensorielles et analytiques du cinéma muet recyclé (Mexico, Guadalajara, Toluca, Rotterdam, Bielefeld, Paris).

Merci à ma famille et à mes proches, spécialement à Karla et Regis Debord-Arizmendi, Julia Tordoya, José Antonio Cordero, famille Champreux, famille Rongen-Kaynakçi, famille Zenou et à tous ceux qui font partie de mon entourage à Paris, à Boulogne, à Amsterdam, à Barcelone, à Rotterdam et à Mexico.

J'exprime ma reconnaissance vivement à Maruca Mendieta par son art dans le recyclage des fragments.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION.....	10
PARTIE I. DE CINEASTES ET D'ARCHIVISTES AU SERVICE DES COLLECTIONS DU NFM (1976-1996).....	48
CHAPITRE 1 LE PARCOURS DE PETER DELPEUT JUSQUE AU NFM (1976-1988) 53	
I. PETER DELPEUT, « <i>COUNTRY BOY</i> » DE TALENT (1976-1987)	55
1. La formation universitaire et académique d'un jeune cinéophile (1976-1984) ...	55
2. Un cinéaste prometteur dans le milieu du cinéma indépendant à Amsterdam (1980-1985).....	61
II. FONDATION ET MUTATION DU STICHTING NEDERLANDS FILMMUSEUM	66
1. Une période pour collectionner : la Direction de Jan de Vaal (1946-1986)	67
2. Des effets (in)volontaires de la politique d'archivage	73
3. Une transition-clé : la Direction de Frank Maks (1986-1987).....	77
III. AU CROISEMENT ENTRE CINEASTES ET ARCHIVES DU CINEMA.....	83
1. Cinéastes des années 1980 aux archives du cinéma	83
2. L'arrivée de la Direction d'Hoos Blotkamp (1987-1988)	90
3. Une période de refonte au Stichting Nederlands Filmmuseum	94
CHAPITRE 2 LA PHILOSOPHIE DE VALORISATION DU NFM : REFLEXIONS ET PRATIQUES POUR BRISER L'INVISIBILITE DES COLLECTIONS (1988-1990)....	103
I. UNE NOUVELLE POLITIQUE : LIER PRESERVATION ET PROGRAMMATION (1988-1989)	104
1. La préservation des films à Amsterdam	105
2. La coopération entre cinémathèques.....	110
3. Réformes structurales de la politique de programmation.....	118
II. AUX SOURCES DE LA PHILOSOPHIE INNOVANTE DU NFM (1989)	124
1. De Kuyper, philosophe des archives	125
2. Les principes du programme d'idées	129
3. La pragmatique de la philosophie des archives.....	134
III. COMPILER A PARTIR D'UN FRAGMENT-FILM POUR RECONSTRUIRE, PROGRAMMER (1989-1990)	141
1. La préservation des films muets néerlandais.....	142

2. Les alternatives pour restaurer des fragments-films identifiés mais problématiques	148
3. Pratique concomitante du réemploi : PINK ULYSSES (1990)	152
CHAPITRE 3 LES FILMS QUI INCARNENT LA PHILOSOPHIE DU NFM (1990-1993)	158
I VALORISATION IN EXTENSO DE LA COLLECTION DESMET (1990-1991)...	159
1. 'The film factory'	160
2. Compiler à but documentaire la collection Desmet : L YRISCH NITRAAT 1905-1915 (1990)	166
3. La rénovation du Pavillon Vondelpark (NFM themareeks, 1991)	174
II. QUAND L'EXPERIMENTATION AVEC DES FRAGMENTES CONDUIT A METTRE EN VALEUR LA NON FICTION (1991-1992).....	185
1. Réflexions sur la problématique des fragments	185
2. L'émergence de la non-fiction (1992)	193
III. QUAND LA PROGRAMMATION FAIT DECOUVRIR LA RICHESSE DES COLLECTIONS (1992-1993).....	203
1. Pavillon Vondelpark : scène de dialogue	203
2. THE FORBIDDEN QUEST (1993) un faux documentaire	210
CHAPITRE 4 QUAND LA DIFFUSION CONDUIT A LA COMPILATION DE FILMS DE MONTAGE ET DE PROGRAMMES A PARTIR DES COLLECTIONS DU NFM (1993-1995).....	219
I. LA COMPILATION A PARTIR DE S COLLECTIONS DES ANNEES 1910 (1993)	221
1. Réemploi des archives autour de la grande guerre du NFM	222
2. Programme de compilation pour un tour du monde exotique, d'avant-guerre : DE WERELD ROND MET PATHÉ 1910-1915 (1993)	231
II. UN CENTRE DE REFLEXION ET DE CREATION POUR LES ARCHIVES DES ANNEES 1910	239
1. La compilation dans la dynamique de la 1^{ère} édition de l'Amsterdam Workshop (juillet 1994)	241
1. Le NFM gagne une reconnaissance mais perd ses subventions	252
2. Cinéastes recyclent des archives sur support multimédia	260
III IMITER POUR S'APPROCHER DU COLORIAGE DU CINEMA MUET (1995).....	264

1. La compilation dans la dynamique de la 2 ^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop (juillet 1995)	265
2. Deux tendances dans la préservation du muet en couleur	271
CHAPITRE 5. LE CENTENAIRE ET LE 50 ^E ANNIVERSAIRE DU NFM. MANUFACTURE DE TRESORS INEDITS (1995-1996).....	280
I. Relectures de la non-fiction.....	282
1. La variété des actualités.....	284
2. La non-fiction hybride d'attractions	291
3. Du réalisme de la non-fiction.....	296
II. <i>DE CINÉMA PERDU</i> comme l'occasion de réinterpréter la fiction et 'l'inclassable' 298	
1. CPT si primaire, si cocasse	299
2. Metteurs en scène si sophistiqués du cinéma de la seconde époque	305
3. Curiosités dans <i>DE CINÉMA PERDU</i> , pièces filmiques de l'étrangeté.....	311
III. Le NFM ouvre de nouveaux horizons.....	317
1. Collections irréductibles	318
2. Films européens et américains en Afrique du NFM	323
3. Le 50 ^e anniversaire du NFM (1946-1996) : mettre en lumière des films accumulés dans l'ombre.....	331
PARTIE II. DE COMMENT LA MÉTHODE DU COMPILATEUR VALORISE EN TERMES ESTHÉTIQUES LES COLLECTIONS DU CINÉMA MUET NFM (1989-1995).....	340
CHAPITRE 6 DANS LES COULISSES DE LA FABRICATION DES COMPILATIONS DU NFM (1989-1995)	342
I. De la pré production des images (préservées) empruntées	343
1. Les traitements des archives préservées converties en collections	344
2. Système de cofinancement néerlandais	349
II. Des opérations transposées: du (re)tournage et du (re)montage	356
1. (Re)tournage des images, effets sonores et optiques	357
2. Particularités d'un remontage (si visible)	363
III. Les gestes du compilateur ou des intentions du cinéaste	366
1. Les actes de la reprise	367
2. Les logiques de 'bout à bout'	374
CHAPITRE 7 QU'EST CE QUI EST RAJOÛTÉ, QU'EST CE QUI EST EMPRUNTÉ ? L'ALCHIMIE DE LA METHODE 'SENSORIELLE-ANALYTIQUE'	380

I.	Les images des archives retournées par la ‘Caméra loupe-analytique’	381
1.	La coloration du cinéma muet dans une optique muséographique	383
2.	Homogénéiser les impressions des images	391
II.	La ‘Boîte sonore’ et ses accessoires externes.....	398
1.	Le silence et l’accompagnement live improvisé	401
2.	La musique originale	405
3.	Compilations sonores contemporaines	409
III.	‘L’Outil pédagogique’: commentaire sonore et par écrit.....	416
1.	Du bruitage et de la voix off	417
2.	Intertitres en train de fonctionner : forme (graphique, plastique) et contenu (publicité, drame)	422
3.	Texte-image rajouté pour une interprétation contemporaine signée	426
PARTIE III. LE DEVENIR D’UN TRAVAIL DE COMPILATION		433
CHAPITRE 8 UN REALIS ATEUR MARQUE PAR SON TRAVAIL DE COMPILATION (1996-1999)		434
I.	La philosophie du NFM hors les murs (1996)	437
1.	Réflexions autour de la culture de l’image	437
2.	THE TIME MACHINE (1996) ou d’un essai de voyage en six épisodes	442
3.	Found footage, politique et science	447
II.	Effets d’après les événements du Centenaire au NFM (1997-1998)	453
1.	Mutations du Filmmuseum-Amsterdam (1997)	455
2.	D’autres stratégies pour l’accès et la diffusion des collections préservées (1998)	460
3.	FELICE... FELICE ou du regard onirique d’un ‘M. Butterfly’ (1998)	466
III.	<i>DIVA DOLOROSA</i> (1999) le film du dépassement.....	472
1.	Coproduction intersectorielle	473
2.	Étude audiovisuelle du divisme : entre arabesque et grotesque	488
3.	D’une méthode tombée en désuétude ou de l’approche sensorielle-analytique portée à l’extrême	496
CHAPITRE 9 DEVENIR DES ‘GRAINS SEMES’ OU DE L’EXPLORATION DES USAGES DU TRAVAIL DE COMPILATION (1989-2000)		502
I.	La programmation du travail de compilation (1989-1999).....	504
1.	Un travail de compilation pour les néerlandais mais plus apprécié à l’étranger	505

2. Réactions de certains spectateurs (1990-2000)	511
II. Des rendez-vous ratés auprès du grand public	521
1. Échec commercial ?	522
2. Une conquête relative de la scène expérimentale	529
III. La compilation, une pratique acquise mais modulée au Filmmuseum -Amsterdam (1999-2000).....	535
1. Une fracture dans la métamorphose, le Filmmuseum-Amsterdam à la fin du 20 ^{ème} siècle (1999-2000)	536
2. Compilations des collections valorisées (2000)	543
CONCLUSION	548
Apports : recyclage paradoxal des collections film dans une perspective esthétique	554
Une remise en question de l'historiographie (ou d'un jeu de catégories réévaluées)	563
Crise et apogée des cinémathèques	567
Retentissements d'après les années du bonheur (2000-2005).....	573
Chronique d'un déménagement annoncé	576
Prolongement de la recherche ou du potentiel de la compilation pour une histoire des images et des sons	582
ANNEXES.....	588
SOURCES ECRITES ET ORALES	588
ARCHIVES INSTITUTIONNELLES ET PRIVEES.....	588
SOURCES ORALES	588
SOURCES IMPRIMEES : QUOTIDIENS, MAGAZINES, REVUES.....	590
BIBLIOGRAPHIE	592
DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES.....	592
METHODOLOGIE ET CADRES D'ANALYSE	592
CINÉMA MUET	594
PETER DELPEUT, L'ECRIVAIN	599
FILMMUSEUM-AMSTERDAM	602
Archivistes et théoriciens	603
LE CINÉMA NÉERLANDAIS	607
ETUDES THEMATIQUES	608
SOURCES AUDIOVISUELLES	614
Documents et sources audiovisuels.....	614
CORPUS PRINCIPAL (1989-1999).....	614

COPIES FILM DU FILM MUSEUM-AMSTERDAM COMPILÉES DANS LE	
CORPUS PRINCIPAL (1895-1931).....	615
CORPUS SECONDAIRE	623
FILMOGRAPHIE PETER DELPEUT (1982-2005).....	624
AUTRES FILMS.....	625
Illustrations.....	626
TABLEAUX	627
GLOSSAIRE DES SIGLES.....	635
FORMULAIRES DES ENTRETIENS SIGNÉS.....	636
INDEX DES FILMS ET DES NOMS (PERSONNES ET INSTITUTIONS)	640

INTRODUCTION

La compilation une forme filmique au service de la valorisation de films muets

Notre étude questionne la pratique de la 'compilation' à propos archivistique. Nous interrogeons les films réalisés et programmés par Peter Delpout afin de valoriser les collections du cinéma muet du Nederlands Filmmuseum (NFM). Il s'agit de dix films coproduits avec le Musée entre les années 1989 et 1999. Ce corpus est un échantillon représentatif d'applications de la 'compilation' de films muets produits entre les années 1895 et 1931.

La compilation est une forme filmique réflexive dont la spécificité est la réappropriation comme le détournement des films déjà existants. Nous partons comme Jay Leyda de considérer la compilation comme un '*film of idea*'.² Car le compilateur transforme ces archives consciemment empruntées pour être mise en accès par la voie du remontage. Le cinéaste leur attribue un concept propre, fixé sous un autre corps à base d'archives alors métamorphosées. Le NFM est une institution exemplaire dans la 'valorisation' des archives du cinéma muet en particulier depuis les années 1990. La notion de valorisation comprend l'exploitation

¹ Delpout, Peter, "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", Donaldson, Geoffrey, *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, p.11.

² Leyda, Jay, 'Foreword', *Films beget films*, London, George Allen & Unwin, 1964, p.9.

économique mais aussi l'estimation culturelle du patrimoine cinématographique.³ Le savoir-faire historique de l'archiviste que audiovisuelle s'est fixé des axes de travail devenus peu à peu indissociables les uns des autres: de la préservation à la programmation des archives. D'une part la préservation du film et du non-film⁴ implique nécessairement la conservation et si possible la restauration.⁵ D'autre part la programmation s'occupe de la diffusion et l'accès des archives. Le Musée du cinéma néerlandais a conféré distinction à son patrimoine cinématographique grâce aux préservations et remontages de leurs collections atypiques. Ce patrimoine a acquis le statut d'héritage en termes artistiques comme culturels.

Delpeut se sert de la compilation comme un instrument supplémentaire mais extraordinaire pour octroyer estime esthétique et culturelle à cet héritage cinématographique. Cependant il y a un paradoxe dans le fait de réutiliser ces archives qui va contre les idées reçues du cinéma muet. D'un côté compiler peut sembler pour certains inapproprié, une pratique qui risque de contredire les objectifs non-lucratifs et pédagogiques attribués traditionnellement aux cinémathèques. Compiler peut être considéré même du plagiat (copier en s'attribuant indûment des passages) ou au moins comme un manque d'originalité.

D'un autre côté recycler peut paraître une alternative pertinente pour faire face aux besoins de diffusion et d'accès des collections de la Cinémathèque hollandaise. Néanmoins la compilation observe un potentiel pédagogique pour sa capacité à transmettre de l'information. Cette pragmatique qui semble ambivalente pose un problème éthique. En effet, compiler peut déborder les tâches traditionnelles de la Cinémathèque devenue un centre actif de production

³ L'étymologie 1160 *patrimonium* « héritage du père » ; métaphore 1829). *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Electronique, Paris, 1994-2003. Pour l'évolution du terme du patrimoine à partir du 19^{ème} siècle voir Babelon, Jean-Pierre, André Chastel, *La notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 2002, 142p. Pour le concept du patrimoine audiovisuel voir *Idem*. Edmondson, '3.3.1 Définition du patrimoine audiovisuel', 2004, pp.30-31.

⁴ On peut classer le patrimoine audiovisuel dans celui qui se trouve sur un support film et le 'non film' terme anglo-saxon couramment utilisé dans la pratique. Voir Vernet, Marc, « La BiFi 1992-2002 : patrimoine et management », Paris, *Bulletin des bibliothèques de France* n° 5, 2001, pp. 62-72.

⁵ Précisons également les termes les plus utilisés tout au long de cette étude. La préservation est l'ensemble des activités qui assurent la possibilité d'un accès permanente, avec un minimum de pertes du contenu audiovisuel et des caractéristiques essentielles du document qu'il s'agit (l'accès aux collections, l'examen, la conservation, la réparation, le copiage, la vigilance et les systèmes d'administration des collections, entourages et méthodes de garde). La conservation s'occupe par principe de l'état physique des fonds d'archive (comme les négatifs à partir desquels on tire de copies ; plan de prévention du désastre (incendie, attentat, etc.), du vieillissement des matériels, etc.). La restauration fait partie de la préservation mais elle ne se réduit pas à copier une œuvre, mais à recréer son expérience à partir de la reconstitution idéale et possible du texte filmique. Voir Pinel, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan Université, 1996, pp.85-87 et 348.

audiovisuelle et non seulement de sauvegarde des archives. D'ailleurs le phénomène s'élargit à d'autres disciplines, l'archive est devenue une institution créatrice.⁶

Quel est l'enjeu de valoriser de films muets à travers leur remontage? Nous examinons pourquoi, comment et jusqu'où compiler est utile pour exhumer la valeur esthétique comme culturelle des archives du cinéma muet. Nous étudions sous quelles modalités les compilations de Delpout mettent en relief ces films muets. On établit dans quelle mesure la compilation fait partie de la philosophie du Musée, orientée par une 'poétique des archives'.⁷

Hypothèse : réemploi esthétique des archives du muet

Peter Delpout crée des compilations entre 1989 et 1999 du Nederlands Filmmuseum comme un outil paradoxal de valorisation des films muets contre les idées reçues de la couleur et son accompagnement sonore. Ces remontages transforment la perspective esthétique de la philosophie des cinémathèques.

Pourquoi avons nous sélectionné Delpout ? L'ensemble des dix films compilés par lui à base des archives du NFM est notre choix par cinq raisons. D'abord, Delpout nous semble un paléographe qui travaille à base de films muets comme s'il s'agissait d'un 'palimpseste'.⁸ Ce réalisateur se retrouve programmateur devant le besoin de présenter des archives alors inédites. Il opte alors pour compiler une série de films à base de ces archives dans le cadre d'une rénovation politique approfondie du Musée. Delpout est pionnier parmi cette équipe dans l'usage explicite de remontages pour la mise en valeur des collections. Avant 1989, ce type de remontage au Musée était une pratique existante mais occasionnelle pour la

⁶ Farcy, Gérard-Denis 'Avant-Propos', Amiel, Vincent et G.-D. FRACY (sous la dir.), *Mémoire en éveil Archives en création, Le point de vue du théâtre et du cinéma*, CReDAS, L'ENTRETEMPS éditions, Vic la Gardiole, 2006, pp.9-12

⁷ Il y a une tendance à utiliser le terme poétique dans les pratiques archivistiques comme documentaires du cinéma. Dans le sens de production 'archival poetics-making' voir Verhoeff, Nanna, "After the Beginning", *After the Beginning Westerns Before 1915*. Thèse: Lettres: Universiteit Utrecht, (sous la dir.) Prof.dr. William Uricchio et Prof.dr. Frank Kessler, 2002, pp.2-3. Et comme une 'poétique documentaire' voir Kugler, Laetitia, *Réemploi d'images documentaires. Vers une écriture poétique de l'Histoire*, Mémoire de DEA d'études cinématographiques et audiovisuelles (sous la dir.) de François Niney et Roger Odin, Institut de recherche en cinéma et audiovisuel (IRCAV), Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 2004, 104p.

⁸ Dans le sens qui est proposé par Sylvie Lindeperg, voir 'Au coeur de l'orage film palimpseste', *Cinémathèque* no. 1, mai 1992, pp.78-91.

programmation. Par exemple nous signalons *DE GEBOORTE VAN EEN NIEUWE KUNST* ('La Naissance d'un Nouveau Art', 1954) compilé par le Musée lui-même.⁹

Delpeut s'inscrit dans cette tendance historique du cinéma du réemploi des archives du muet à des fins très divers et de longue date. Nicole Brenez signale l'omniprésence de la pratique: « Dans l'histoire de l'art, le Réemploi constitue probablement la pratique la plus constante et diverse quant à la fabrication des images. Le cinéma n'a cessé d'en intensifier les deux formes : 1° le réemploi intertextuel (...) 2) Le recyclage (...) ».¹⁰

Toutefois parmi d'autres cinéastes qui ont réutilisé des archives du muet, Delpeut se démarque par sa position d'archiviste.¹¹ Il recycle de façon inédite ces films muets sous l'initiative directe du NFM et dans le cadre d'une très vaste politique de valorisation.

Justement le deuxième motif de notre choix obéit à cette 'paraphe' imprimée par les marques d'intervention du cinéaste dans chacune des compilations. Les films qui portent sa signature comme compilateur permettent d'étudier un corpus fixe parmi d'autres expériences du cinéma du réemploi pendant cette décennie. Delpeut ne camoufle jamais son intervention. Il met en évidence l'identité des archives reprises. Par ses choix, il dévoile des créateurs du passé identifiés ou non. Il nous fait redécouvrir entre autres de metteurs en scène aussi différents que Victorin Jasset, Harry Piel, Carmine Gallone, Léonce Perret, Alfred Machin, Osa et Martin Johnson. Il met en valeur le travail d'opérateurs comme Frank Hurley et Segundo de Chomón. Il révèle le talent de comédiens comme Annie Bos, Willem van der Veer, Esther de Boer-van Rijk, Clara Kimball, Lyda Borelli, Ivan Mozzhukhin, Pina Menichelli. Il valorise de la même façon les films de 'non-fiction' malgré l'anonymat fréquent des opérateurs. Il nous fait regarder autrement les cadrages exotiques de paysages africains, européens et asiatiques, tous à même titre à travers l'essor du film en plein air, du film d'expédition. Il reprogramme des images documentaires inédites de personnalités reconnues comme l'écrivain Léo Tolstoï, méconnues comme le champion de boxe en 1921 Eugène Criqui. Delpeut recycle avec le même intérêt les images de personnes filmées au hasard parmi lesquelles des ouvrières en Bretagne, en Autriche-Hongrie, de pêcheurs à Hawaï, des soldats de la grande guerre, des

⁹ 'Séance 6, 24 juillet Recombinant programming', De Klerk, Nico, Elif Rongen-Kaynakçi, *The 4th Amsterdam Workshop Re-Assembling The Programme*, 21-24 juillet 2004, pp.29-31. Nous trouvons également notices du réemploi externe de leurs archives dans une compilation à propos de la reine Wilhelmina de 1964. Voir 'Holland Stichting Nederlands Filmmuseum', *Annuaire Yearbook FIAF*, 1964, pp.63-64.

¹⁰ Brenez, Nicole « Cartographie du *Found footage* ». In Brenez, N. et Pip Chodorov *Exploding No. Hors série "Tom Tom the Piper's Son"*, 2000, pp.90-92. Disponible sur: http://archives.artetv.com/cinema/court_metrage/court_circuit/lemagfilms/010901_film3bis.htm

¹¹ Delpeut est inclus dans un programme qui s'occupe du réemploi des films muets, proposé au festival Il Cinema Ritrovato à Bologne dans la section Cinema² l'été 2001. Voir Brenez, Nicole et Pauline de Raymond, 'Retour d'images Débuts du cinéma et pratique du réemploi', *Cinegrafie* no. 14 Derrière les silences, Le Mani, Cineteca Bologna, 2001, pp. 234-241.

enfants indonésiens, allemands, russes, comme des équipages de grandes expéditions aux pôles terrestres. Delpout compile même des films en fragments non identifiés.

La troisième raison de notre choix est inspirée de notre expérience sensorielle du cinéma muet à travers la compilation. Cet ensemble de films a changé à jamais notre façon de regarder, avec un plaisir insensé, des films muets en couleur, sonorisés. Delpout joue le rôle d'un 'passeur' qui établit un dialogue entre une culture audiovisuelle lointaine et nous-mêmes, spectateurs contemporains. Raison pour laquelle, à l'instar de Jay Leyda nous considérons la compilation comme une 'machine du temps': *"To reconstruct the past, or even to comment on it with the help of newsreel archives, has a tinge, at least one direction, of H.G. Wells's Time Machine (...) Our compilation machine offers itself for the communication of more abstract concepts that can be expected of the more habitual fiction film, more complex propaganda arguments that can be hoped of radio and newspaper - but only artistic imagination and skill bring these bare newsreel actualities to the spectator in any way that will remain in his consciousness."*¹²

Delpout traite le film comme une machine du temps. Il se sert de la compilation comme un dispositif qui permet, à travers le recyclage des images et de sons, de contempler et d'interpréter toute une série d'époques et espaces géographiques. Néanmoins Delpout compile telle que nous sommes conscients de ne pas être les destinataires d'origine de ces films. Nous sommes devenus ainsi des spectateurs d'une production culturelle fragmentée, reconstruite et réinterprétée pour nous-mêmes. En effet Delpout 'copie' quand il compile, mais il ne s'agit aucunement d'un plagiat, mais de son interprétation. Alors nous considérons que quand ce programmeur, ce cinéaste compile, il devient 'interprète' des archives. C'est une pratique qui date de pionniers, tel que Henri Langlois. L'archiviste Dominique Païni prolonge cette contribution et il lie la question de la programmation à l'interprétation au sens musical. Les compilations sont de machines à 'comparer' les films tel que Jean-Luc Godard réalise *HISTOIRE(S) DU CINEMA : TOUTES LES HISTOIRES* (France, 1989).¹³ Le cinéaste peut interpréter les archives du film comme s'il s'agissait d'une partition, dans le sens d'une compilation musicale. D'ailleurs les pratiques de la musique électronique utilisent ces procédés parmi les cultures du réemploi.¹⁴ Pour un usage quotidien on nomme souvent une compilation au recueil de pièces, morceaux à partir de collections musicales, littéraires, filmiques, etc. qui se

¹² *Idem.*, Leyda, 1964, p.11.

¹³ Voir Païni, Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*. Paris : Cahiers du cinéma, 2002. - 142p. Voir Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma [introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie]*, Paris : Gallimard-Gaumont, 1998, 269p. et la série de films *HISTOIRE(S) DU CINEMA : TOUTES LES HISTOIRES* (France, 1989).

¹⁴ Par exemple le *sampling* sur le mouvement hip hop et le mixage du Vj (veejaying) live. Voir Blümlinger, Christa 'Cultures de réemploi - questions de cinéma', Qu'est est - ce que le cinéma? *Trafic* no. 50 été 2004, Revue du Cinéma. P.O.L. p.339.

trouvaient dans un autre contexte. Nous sommes habitués à en regarder mais aussi à en faire. Le programmeur Yann Beauvais remarque : « *Interventions qui se sont multipliées depuis que l'accès aux magnétoscopes puis aux ordinateurs grand public s'est élargi, faisant de chaque usager un programmeur potentiel* ». ¹⁵

Cependant quand nous utilisons cette notion d'interprète nous faisons référence au fait de programmer de films, du fait implicite ou explicite de faire de l'histoire du cinéma. La compilation est une forme filmique utilisée aussi dans des réalisations d'histoire du cinéma en images et en sons. Mais de sa part, Delpeut travaille avec une certaine approche esthétique comme un moyen de compréhension pour la valorisation de la culture du cinéma muet. Dans son ouvrage *Le goût de l'archive* l'historienne Arlette Farge souligne l'importance des impressions sensorielles (d'une approche esthétique) pour comprendre en retravaillant les archives : « *Qui a le goût de l'archive cherche à arracher du sens supplémentaire aux lambeaux de phrases retrouvées; l'émotion est un instrument de plus pour ciseler la pierre, celle du passé, celle du silence.* » ¹⁶

La quatrième raison de notre choix tient à la capacité de Delpeut pour nous apprendre. Nous le considérons un 'enseignant' de l'analyse des films et de l'histoire du cinéma à travers le réemploi des archives du cinéma. Car il est capable de mettre en valeur le travail à l'origine des créateurs du passé comme de nous inviter à réorienter notre regard par exemple par un arrêt sur image d'origine mais qui est parfois rajouté par lui-même. Comme nous le faisons au cours de notre étude pour le découpage des films. Delpeut semblerait alors utiliser des procédés du cinéma du réemploi sur la scène expérimentale. La compilation est aussi une pratique courante au cinéma d'avant-garde. ¹⁷ Cependant les réalisations de Delpeut à base d'archives ne sont pas uniquement un exercice de style, ni un enjeu artistique. Quand il décortique ces films muets son intention est de donner une réponse directe au besoin de leur valorisation.

La cinquième raison de notre intérêt vient de la capacité de ces compilations à mettre en valeur l'énorme richesse thématique des films muets du NFM. Delpeut touche dans ses films à des sujets très divers autour de l'histoire du cinéma, du colonialisme, des expéditions, de la grande guerre, de l'exotisme attribué aux identités nationales à l'échelle planétaire. Il est un médiateur culturel qui met en 'programme', comme l'on met 'en scène', environ deux centaines de copies néerlandaises en couleur de films de plusieurs pays. Dans sa manière de compiler Delpeut transmet sa fascination par la redécouverte de ces archives. On voit

¹⁵ Beauvais, Yann, « Films d'archives », *Archives* (sous la dir.) de Valérie Vignaux, 1895 n° 41 octobre 2003, p.57

¹⁶ Farge, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Points Histoire n°233, Seuil, Paris, 1997, p.43.

¹⁷ *Idem.* Brenez, N., « Cartographie », 2000, pp.90-92.

appliqué sur support film ce qui Farge expose par les conséquences du processus de retraitement des archives sur support papier: « *L'archive recopiée à la main sur une page blanche, est un morceau de temps apprivoisé ; plus tard, on découpera les thèmes, on formulera des interprétations. Cela prend beaucoup de temps et parfois fait mal à l'épaule en tirillant le cou ; mais avec lui du sens se découvre.* »¹⁸ En effet on imagine la fatigue du visionnage accumulée par Delpout qui se trouve derrière ces films muets qui prennent du sens une fois remontés.

Drôles d'archives du muet en couleur et sonorisées : 'de poupées russes'

La diversité des archives utilisées dans notre corpus est impressionnante en rapport aux périodes et cinémas nationaux dans l'histoire du cinéma. Les films de Delpout semblent appartenir à de genres étranges autant que familiers. Il faut dès maintenant différencier cette confluence typiquement hybride des genres. Tout d'abord ces compilations appartiennent à une première série de catégories dont nous traiterons en détail au long de cette étude. Ce sont des films d'archive (reconstruction, programme de compilation) des fictions (drame, faux documentaire) et des documentaires (essai, film de montage). Parfois certains de ces films sont aussi considérés comme du '*found footage*' qui n'est pas un genre, mais comme Christa Blümlinger l'affirme: « (...) une pratique aussi diverse que leurs acteurs, où existent multiples histoires du réemploi de matériaux trouvés, des affinités, des influences (...) ». ¹⁹

Face au stock film accumulé depuis de décennies, cette pratique plurielle connaît dès années 1980, une énorme effervescence. ²⁰ Le commissaire spécialiste de ce sujet, William Wees met en évidence que: « *Para reciclar metraje encontrado es posible que solo haya que encontrarlo y enseñárselo a alguien que lo aprecie.* » ²¹

¹⁸ *Idem.* Farge, A., *Le Goût*, 1997, p. 26.

¹⁹ Le terme anglo-saxon à l'origine est technique, il se réfère de façon littérale au 'métrage retrouvé', mais souvent il est utilisé pour dénommer à une branche très hétérogène sur la scène expérimentale. La plupart des travaux partent de l'accord qu'il s'agit d'une pratique et non d'un genre. Voir *Idem.* BLÜMLINGER, Ch., 'Cultures', 2004, p.338. *Idem.* Beauvais, Y., « Films d'archives ? », 2003, pp.57-70

²⁰ Nico de Klerk met en évidence que « (...) the term *footage-film* may be quite recent, as a procedure its age is most re spectable. It may well be vain, the refore, to try and track each and every foot of print to its generator. » Voir De Klerk, N., De Klerk, Nico 'Print matters: film-archival reflections', Daan Hertogs, Nico de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, p.69.

²¹ Wees, William, 'Forma y sentido en las películas de *Found footage* : una visión panorámica', *Archivos de Filmoteca*, Valencia, 1998, pp.125-135 ; trad. Justine Brehm Cripps à partir de Wees, W., 'Form and Meaning in *Found footage* Film : An Overview' apparu dans *Recycled Images: The art and Politics of Found footage Film*, New York, Anthology Film Archives, 1993, pp.5-32

Wees expose l'hétérogénéité des sources audiovisuelles recyclées: « *Found footage can come from anywhere –except the camera of the filmmaker or video artist who makes a found footage film or video. It may be given to the maker, found (by accident or design), bought, borrowed or stolen. It may come from newsreels, documentaries, educational films, industrial films, travelogues, stock shots, archival footage, cartoons, pornographic films, early silent films, Hollywood feature films, TV ads, game shows, news programs, sitcoms, soaps, or any other part of our culture's ever-increasing stock pile –or garbage heap- of cinematic and television images and sounds. (...)* »²²

Néanmoins une bonne partie des genres cités concernent les archives du cinéma muet. Pourtant c'est à un deuxième niveau qu'il faut placer les genres des films muets empruntés par Delpeut. Ces films très divers sont, parfois des raretés, qui nous invitent à découvrir des films féériques, du vaudeville, des numéros de variété. Il compile des fictions aussi riches en drames historiques et modernes, dram es de mer, comédies, films du burlesque (slapstick), (pre)western, film érotique, film de divas italiennes, Film d'art, film épique, etc. Mais c'est dans la collection de non-fiction du Musée, qu'il réemploie une quantité et une diversité surprenante de : films de voyage ou *travelogues*, de films en plein air, de films scientifiques, de films d'expédition, de films de famille et d'amateurs, de films de sport, etc. Il programme des images documentaires étonnantes à mi chemin entre le docudrame et le film ethnologique. Delpeut profite même de copies qui sont le résultat d'une compilation d'autres films à l'origine, en particulier des actualités, *newsreels*, etc.

En apparence notre corpus est composé de dix productions audiovisuelles compilées par Delpeut et coproduites avec les archives de films muets du NFM entre 1989 et 1999. Car derrière ces films il y a un jeu de 'poupées russes' qui dévoile plusieurs 'micro univers' du cinéma muet. On trouve recyclés 184 titres de copies de films muets produits entre 1895 et 1931 qui appartiennent exclusivement au Musée.²³ Chacun de ces dix films est composé de fragments, courts-métrages et/ou long-métrages (extraits, raccourcis, et/ou incomplets) des films muets identifiés et non identifiés de plusieurs origines nationales. Dans notre corpus nous traitons seulement avec dix titres néerlandais.²⁴

²² Programme de main Wees, W., 'Recycled Images: a Retrospective of Found footage Films & Videos Curated by William C. Wees, 7 mai 1993, s/p.

²³ Voir '2. Copies film du Filmmuseum-Amsterdam (NLA) compilées (1895-1931)', Annexes.

²⁴ Les titres sont (compris films de filiales néerlandaises des sociétés de production multinationales): *OLIESLAGERS' VLIEGPOINGEN IN DE WATERGRAAFSMEER* (1910); *CLEMENT VAN MAASDIJ* (de F.A. Nögerath jr, Filmfabriek F.A. Nögerath, 1910); *AMERICAN BIOGRAPH IN CIRCUS O. CARRE/ NA AFLOOP DER KINDERVOORSTELLING IN DEN CIRCUS O. CARRÉ 13 SEPT. II. 1899* (Nederlandsche Biograaf-en Mutoscope Maatschappij-Amsterdam), 1899); *HOLLAND IN IJS* (Alberts Frères, 1917); *TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN* (J.C Lamster, KIT, 1919-1923); Dans *DE CINEMA PERDU* le 35^{ème} épisode *PORTRAITS* (1920's), compilation de films de famille; *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) et 8); *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (Hollandia, 1914); *MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN* ou *L'ÂME DES MOULINS* (Pathé-Hollandsche

Delpeut compile ces archives en deux grandes étapes. D'abord il compile exclusivement les archives du Musée durant sa collaboration entre 1988 et 1995. Ensuite redevenu cinéaste à plein temps, il utilise toujours les archives du NFM, mais aussi celles d'autres cinémathèques européennes entre 1996 et 1999.

Le premier film de notre corpus apparaît quand Delpeut met son expertise de réalisateur au service de la reconstruction *OP HOOP VAN ZEGEN (THE GOOD HOPE, 1989)*.²⁵ Ce film d'archiviste contient un seul film-fragment de la fiction homonyme produite en 1918. Toutefois, le reste des compilations est comme une cascade surprenante de 'poupées russes'. La série pour la télévision *DE CINEMA PERDU- DE EERSTE DERTIG JAAR VAN DE FILM 1895-1925 (DE CINEMA PERDU 1995)* est constituée de quarante et un épisodes, qui contiennent une totalité de quatre vingt-six titres de films muets reprogrammés.

Ces films proviennent de différentes périodes du cinéma muet. L'histoire du cinéma muet devra être traitée comme une 'entité' très hétérogène, comportant des différentes tendances, celles -méconnues à nos jours comme de celles qui persistent actuellement. Dans sa première grande réalisation à partir d'archives *LYRISCH NITRAAT 1905-1915 (LYRICAL NITRATE, 1990)*, Delpeut s'intéresse à la période comprise entre 1905 et 1917. Ce documentaire sur et à base de la collection Desmet recycle les images de trente-sept titres des plusieurs pays. En échange son programme de compilation, *DE WERELD ROND MET PATHÉ 1910-1915 (PATHE AROUND THE WORLD, 1993)* traite exclusivement de la période d'avant-guerre. Il est composé de sept titres produits par de filiales de la société multinationale Pathé-Frères.

La représentativité des titres recyclés en rapport aux cinémas nationaux est impressionnante. On trouve des films des sociétés de production et de leurs filiales de plusieurs pays: Allemagne, Angleterre, Autriche-Hongrie, Canada, Danemark, Etats Unis, France, Italie, Norvège, Pays-Bas, Russie. Cependant certaines compagnies ne sont pas toujours identifiées et/ou restent méconnues comme : W.P. Kellino Vaudefilms, Fotorama; Lyman H. Howe Films Co. En échange, nous assistons à la redécouverte d'autres sociétés des années 1900 comme Filmfabriek Hollandia, Alberts Frères, Eclipse, Vitascope, Nordisk Films Kompagni, Vitagraph Company of America, parmi d'autres. Ces compilations montrent la richesse des films de voyage des multinationales italiennes et françaises de l'époque: Pathé, Gaumont, Eclair, Ambrosio, Itala Film-Torino. Cependant il faut remarquer qu'il s'agit des

1912); enfin les actualités multinationales *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN*, lesquelles nous considérons comme production néerlandaise au même titre. *Infra*. Chap. 4

²⁵ Nous utiliserons à partir de maintenant le titre de la compilation marqué entre parenthèse comme une référence homogène pour chacune des dix compilations qui composent notre étude.

images tournées pratiquement dans toute la planète, en Amérique du Nord, en Asie, en Europe, en Afrique, aux pôles terrestres.

Delpeut réalise un 'faux documentaire' *THE FORBIDDEN QUEST* (1993) où il compile des images à partir de dix-huit titres de films des années 1910 à 1931. Ensuite il consacre deux films de montage aux collections thématiques du Musée. Il s'agit de *DE GROTE OORLOG : BEELDEN 1914-1918* (*THE GREAT WAR : IMAGES 1914-1918*, 1993) qui compile des extraits de quatorze titres de films des années 1914 à 1926 sur la grande guerre de 1914-1918. Ensuite il réalise *HART DER DUISTERNIS: BEELDEN VAN AFRIKA, 1910-1930* (*HEART OF DARKNESS: IMAGES FROM AFRICA : 1910-1930*, 1995), un remontage de dix films européens et américains sur l'Afrique des années 1910 à 1929.

Pendant une seconde étape de production, en dehors du Musée et à partir de 1996, Delpeut garde ses réflexes de compilateur dans ses trois réalisations suivantes. Cependant les archives empruntées appartiennent à plusieurs institutions et périodes qui vont au-delà du cinéma muet, qu'il avait jusqu'alors privilégié. Ces films sont marqués par ses propres intérêts artistiques comme préoccupations archivistiques. L'exemple de cette démarche artistique est *FELICE... FELICE...* (1998). C'est une fiction qui compile des collections de photographie de la fin du 19ème siècle et un seul et bref extrait d'un film-fragment du NFM. Cette production est un cas exceptionnel dans notre corpus. Il montre à la limite la pratique de compiler images du cinéma muet au service de la fiction, bien éloignée de la valorisation muséographique. Néanmoins, les réalisations de cette étape restent très importantes pour éclairer notre problématique. Car la série de télévision *DE TIJDMACHINE: OVERPEINZINGEN BIJ 100 JAAR BEELDCULTUUR* (*THE TIME MACHINE REFLECTIONS ON 100 YEARS OF IMAGE CULTURE*, 1996) est notre film 'décodeur'. C'est une contribution à la philosophie des archives audiovisuelles, que le réalisateur met en pratique au NFM. Delpeut combine la compilation des archives avec une série d'entretiens de spécialistes (cinéastes, archivistes, chercheurs). La série contient neuf titres de films muets du NFM mais également un choix de photographies, de films sonores, de documentaires à partir d'archives et de programmes de télévision d'autres institutions des années 1895 à 1996.

Notre corpus se clôt sur le documentaire *DIVA DOLOROSA* réalisé par Delpeut en 1999. C'est son dernier film à base d'archives du muet. Il est composé exclusivement de treize titres des années 1914 à 1919. Mais dont seulement quatre copies recyclées appartiennent au NFM, le reste étant emprunté à deux cinémathèques italiennes.²⁶

²⁶ Il s'agit du Museo Nazionale del Cinema Torino et Cineteca del Comune di Bologna

Notre corpus ne peut pas être considéré comme une œuvre homogène. Cet ensemble de films offre un panorama des différentes stratégies du remontage de 184 titres des films muets du NFM.²⁷ La cohérence de cet ensemble de films se trouve dans la pratique de la compilation appliquée mais sous de modalités différentes. C'est un corpus emblématique du potentiel que le recyclage offre pour valoriser certaines collections. D'abord ce corpus souligne les particularités des films muets du NFM par rapport aux autres cinémathèques. On verra comment le Musée lui-même caractérise ses collections comme atypiques, contenant peu de films classiques, considérés importants dans l'histoire du cinéma des années 1990. L'exemple de la collection Jean Desmet est assez représentatif, dont *LYRICAL NITRATE* est composé. Tout au long des années 1990, le Musée met en relief ses riches collections surtout de films en couleur de fiction comme de non-fiction. Ces copies de distribution montrent la primauté des films de voyage, dans de genres très variés allant de prises de vue en plein air de la fin du 19ème siècle à des remontages des films d'expédition des années 1920. Cependant en plus, ce corpus met en évidence que ces films muets sont pour la plupart préservés selon leur couleurs à l'origine et comment ils sont sonorisés systématiquement au Musée pendant la période étudiée.

Excès et manques dans la documentation (besoin d'interprètes)

Nous avons fait face pendant notre travail à une situation documentaire qui donnait l'impression d'être abondante mais déséquilibrée. Les sujets inédits indispensables à traiter pour notre problématique étaient l'histoire du cinéma muet, l'histoire du cinéma néerlandais, le parcours de Delpeut et l'histoire des cinémathèques en particulier celle du NFM dans les années 1990. D'abord, la documentation très riche sur le cinéma muet donne l'impression de se déplacer dans un territoire très extensif et parcouru de façon de plus en plus intensive. Quand nous faisons référence aux films muets nous traitons la période 1895-1936 où la production filmique de façon majoritaire selon les possibilités techniques, ne comportait ni

²⁷ Le total de titres recyclés du NFM sont 184, car cinq titres sont recyclés plus d'une fois et dans de productions différentes. Il s'agit de *FIOR DI MALE* (1914); *TYPES DES INDES ET DE CEYLON* (1913); *L'ÂME DES MOULINS* (1912); *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (1925) et *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* (Allemagne, 1916).

bande sonore, ni son synchronisé.²⁸ En 2001 Nicole Brenez et Pauline de Raymond affirment avec raison que : « (...) le cinéma muet apparaît comme un continent dont l'extrême diversité a été recouverte et engloutie par le parlant. Depuis une vingtaine d'années un mouvement s'est fait jour contre les effets de cet oubli, au point que parfois on se dit qu'un spectateur d'aujourd'hui se voit offert les moyens d'en savoir plus sur le cinéma muet que les publics de l'époque. (...) ».²⁹

Au-delà de cette situation il y a le travail exhaustif des historiens, conservateurs et restaurateurs à la mesure de l'oubli et mépris dans lesquels cette culture audiovisuelle était cantonnée. La richesse des ouvrages publiés (études multidisciplinaires, collaborations encyclopédiques, filmographies, analyses de films) comme de restaurations autour du cinéma muet mondial est impressionnante. La recherche filmographique européenne et anglo-saxonne sur le cinéma des origines, des années 1980 et 1990, sont de références très appréciables, n'existant pas pour d'autres périodes de l'histoire du cinéma.³⁰ Partant de traditions historiographiques différentes, ce mouvement international a ses origines dans la conférence de Brighton en 1978. Les membres pour la plupart fondent d'associations qui contribuent aux études et à la valorisation du cinéma muet.³¹ Il y a un rebondissement dans ce mouvement à partir de l'apparition de publications exemplaires en 1990, *La Lucarne de l'Infini* de Noël Burch et l'ouvrage collectif *Early Cinema Space frame narrative*.³² La connaissance du cinéma muet change en rapport à l'accès aux archives en pleine mutation. On reviendra plus en détail au long de notre étude au développement de ce mouvement où le Musée néerlandais joue un rôle important.

Gian Piero Brunetta décrit en 1992 les effets de l'attention portée au cinéma des origines comme une « révolution copernicienne » qui installe une « synergie » historique entre archives et recherche.³³ Aux années 1990 ce mouvement apporte de nombreuses publications de qualité

²⁸ La période du cinéma muet est considérée en général comme celle qui se trouve entre les années 1895 et 1927 (quand le succès commercial d'un film sonore *THE JAZZ SINGER* s'impose). Mais la transition au cinéma sonore est bien longue et différente pour chaque région du monde; allant jusqu'à produire de films muets en 1936 (Chine). Le film muet n'existe pas seulement pendant cette période mais également sur la scène expérimentale qui observe également parfois ces caractéristiques. Le terme est utilisé et accepté à son époque par cette caractéristique définitoire, pas nécessairement vue comme une limitation négative. Voir Cherchi Usai, Paolo, 'Introduction: Burning Passions', *Silent cinema an introduction*, London, BFI, 2000, p.xvii, *Idem.* Pinel, *Vocabulaire*, 1996, pp.165 et 262

²⁹ *Idem.*, Brenez et De Raymond, 'Retour', 2001, pp.235-236.

³⁰ Voir *Idem.* Cherchi Usai, '5 F for Filography', *Silent cinema*, 2000, pp.91-123

³¹ *Infra.* Chap. 1.

³² L'ouvrage de Burch est d'abord publié en anglais *Life to those shadows*, Londres : BFI, 1990, 317p. Burch participe dans cet ouvrage. Voir Elsaesser, Thomas et Adam BARKER (ed.), *Early Cinema Space frame narrative*, BFI Londres, 1990, pp.1-2. et ensuite en français *La lucarne de l'infini naissance du langage cinématographique*, Paris : Nathan université : Fac, cinéma, 1991, 303p.

³³ Voir Brunetta, Gian Piero « Héritage du passé et nouvelles frontières de l'histoire du cinéma » *Cinémathèque* No. 1 mai 1992, pp.17-27

souvent en rapport avec les collections du cinéma muet du NFM. Notre corpus contient des copies de films muets qui ont nourri en partie ces études comme des programmes inédits à l'échelle mondiale. En rapport à la fabrication des compilations, nous évoquerons en partie la synergie avec ces travaux de recherche publiés pendant la période traitée dans notre étude. Cette production devenue considérable a favorisé le travail de recherche nécessaire pour comprendre notre corpus qui est pour la plupart composé de films muets de plusieurs pays. Cependant il faut signaler que la plupart de ces publications comportent information et des analyses sur le cinéma de fiction. Il y a peu de travaux sur la non-fiction. Ceci confirme que le NFM joue un rôle primordial dans la valorisation de ses archives du genre avec des publications inédites à son sujet. On verra comment l'écriture des histoires du cinéma muet est étroitement associée aux pratiques des cinémathèques.

En ce qui concerne l'histoire des cinémathèques nous assistons aussi à une tendance lente mais solide des études peu à peu transversales. Les histoires monographiques des cinémathèques (Paolo Cherchi Usai, 2001 ; Raymond Borde, 1983) sont vivement renforcées par les publications spécialisées de la FIAF. Les études biographiques des pionniers légendaires en particulier de Henri Langlois et Jacques Ledoux montrent combien ils sont indissociables de l'histoire des institutions qu'ils dirigeaient. On assiste à l'apparition d'études historiques des certaines institutions centrales sur la scène archivistique européenne, comme la Cinémathèque française (Olm et al., 2000 ; Mannoni, 2006) et les cinémathèques italiennes régionales (Frappat, 2006).³⁴ Cependant il n'existe pas encore un ouvrage dédié à l'histoire de la Cinémathèque hollandaise. Par contre le NFM publie des ouvrages sur ces activités qui témoignent indirectement de son histoire. Le Musée se conduit comme un médiateur peu commun avec certaines communautés de professionnels qui étudient de façon approfondie ses collections. Le meilleur exemple pendant la période de notre étude, sont les réunions de l'Amsterdam Workshop devenues un espace de rencontre clé à propos de sujets jamais traités auparavant entre professionnels du cinéma, de la recherche et de l'archivistique. Sujets comme la non-fiction (1994), la couleur (1995) et le cinéma colonial (1998) du cinéma muet.³⁵

Aux débuts de notre étude nous devions tout apprendre sur l'histoire du cinéma néerlandais assez méconnue pour nous, à l'exception de certains films de Joris Ivens (Schoots, 2000).

Nous découvrons une cinématographie nationale dont les études cinématographiques sont

³⁴ Voir 'Histoire des cinémathèques', Annexes.

³⁵ Voir 'Amsterdam Workshops' Annexes.

bien développées.³⁶ Nous n'avons pas soupçonné la richesse de publications sur ce cinéma national, en toute logique en néerlandais, mais si minoritaires dans d'autres langues (Cowie, 1979). Nous assistons à ce changement assez récent des publications qui vont des essais monographiques (Van Beusekom, 2000) à l'analyse des films (Mathijs, et.al., 2004).³⁷

La plus grande difficulté de notre recherche tient à la limitation imposée par notre méconnaissance de la langue néerlandaise. Même si en échange la documentation est riche en français, anglais et espagnol autour de notre corpus des origines multinationales. Loin d'être découragés, nous avons contourné ces obstacles par d'autres voies pour poursuivre l'étude de notre problématique.

Nous avons tout d'abord sélectionné une série de textes parmi la documentation disponible en néerlandais, ce qui nous donnait accès déjà à une si riche information. Nous avons fait appel au logiciel de traduction automatique pour arriver à lire ces textes. *Systran* est en libre accès en ligne sur Internet.³⁸ Vu les limitations du logiciel afin de valider une traduction correcte nous avons engagé une traductrice : Marina Breton.³⁹ Notre choix de textes publiés en néerlandais est composé des essais de Delpout conçus pour ses compilations *DE CINEMA PERDU* et *DIVA DOLOROSA*.⁴⁰ Ces traductions nous donnent accès à une quantité restreinte mais exceptionnelle de textes publiés par lui pendant cette période. Toutefois l'information la plus importante obtenue grâce à ces traductions provient du chapitre VIII inédit de la thèse en néerlandais d'Ivo Blom (2000) publiée en anglais (2003) mais pas avec.⁴¹ C'est une contribution à l'histoire du Musée traitée parallèlement par l'historien de la collection Desmet. Ce processus a ralenti mais enrichi de façon indispensable une bonne partie de notre recherche. Cette traduction en particulier nous a permis d'examiner son analyse de

³⁶ Kessler Frank (Université d'Utrecht) 'Les études cinématographiques et audiovisuelles aux Pays-Bas', *Ecrans et Lucarnes* Bulletin n°4, AFECCAV, mai 1999, pp.15-18 Disponible sur : <http://imagine.u-bordeaux3.fr/afeccav/bulletin/Bulletin%204.pdf>

³⁷ Voir Bibliographie 'Le cinéma néerlandais' Annexes.

³⁸ Nous avons utilisé le web translator du néerlandais à l'anglais, au français et à l'espagnol. Disponible sur : <http://www.systran.fr/> Il peut détourner le sens de phrases et du vocabulaire. Nous utilisons une série de dictionnaires pour les vérifications. Voir 'Dictionnaires de langues' Annexes.

³⁹ Marina Breton s'est occupée de la plupart de traductions, sauf pour certains textes dont les traducteurs seront cités à chaque fois [Marcellino Vishnudatt, Carlos Breton, Francesca Leonardi et Jérôme Panconi]. Ce processus nous a permis de détecter par exemple que les intertitres des copies empruntées utilisent un néerlandais ancien. Il nous a été indispensable la connaissance de la langue de cette experte pour comprendre le ton lyrique et fantaisiste des textes, comme remarque De Kuyper, Eric dans « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (1), *Cinémathèque* no. 1 mai 1992, p.33. Voir 'Traductions' Annexes.

⁴⁰ Delpout, P., *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1997, 102p. et *Diva Dolorosa Reis naar het einde van een eeuw* Amsterdam: Meulenhoff, 1999, 120p. Les traductions de M. Breton nous ont permis d'approcher indirectement les qualités littéraires de Delpout.

⁴¹ BLOM, Ivo Leopold, 'VIII. Tweemaal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.], 2000, pp.299-341 Blom, I., *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, Amsterdam University Press, 2003, Film culture in transition, 472p.

l'information dérivée des rapports annuels d'activités du NFM (*Jaarverslagen Filmmuseum*). Elles nous ont permis de lire en partie les entretiens réalisés par le chercheur, notamment avec le fondateur du Musée Jan de Vaal, la directrice Hoos Blotkamp et le chercheur Vittorio Martinelli, parmi d'autres.

Cette documentation éclairait certaines questions au fur et mesure que notre étude avançait. Mais il restait encore une quantité de vides documentaires importants à résoudre. Il fallait établir le parcours et préciser la filmographie de Delpeut pour ensuite le replacer dans le paysage cinématographique et audiovisuel néerlandais. Par exemple, il fallait avoir plus de renseignements sur les données contenues dans les génériques qui donnent indications sur les droits d'auteur des archives et de ces productions audiovisuelles (film, télévision). Ensuite, il fallait également voir la place du NFM aussi dans ce contexte, en l'absence de travaux historiques. Mais le plus important, était de comprendre en quoi notre corpus était ou non significatif parmi les pratiques de diffusion et d'accès aux archives du Musée. Et en fin nous voulions voir comment Delpeut se situe parmi les cinéastes, qui recyclent des archives en tant loin d'une logique muséographique. Est-ce que la production à base d'archives du NFM occupe une place singulière au sein de nouvelles tendances du cinéma de réemploi?

Nous avons contourné ce manque d'information avec le croisement de sources audiovisuelles, archives papier et électroniques (bases de données numérisées et catalogues sur place et en ligne) de Delpeut et du NFM, sources orales (entretiens) et imprimées. Ces sources nous ont aidé à vérifier des données mais surtout à avoir un aperçu compréhensif de la période étudiée. Nous avons interrogé ces sources pour comprendre la démarche de Delpeut au croisement de l'histoire du NFM. Pour ensuite, tracer le parcours du cinéaste devenu archiviste recyclant des archives dans cette institution. Il fallait savoir qui se trouve derrière la production de tels films. Pour ensuite identifier ce qui est recyclé, de quelle manière et pour quel public.

Archives institutionnelles : Delpeut au NFM (sur support papier et électronique)

Notre étude est centrée sur des films qui font partie exclusivement des archives du NFM. Il était alors nécessaire de consulter le catalogue film du Musée qui se localise dans la base de données *DIVA* à l'Information Centre du Filmmuseum -Amsterdam. Lors de nos séances de travail au NFM, la présence de guides interprètes nous a été indispensable. En

particulier les chercheurs Nico de Klerk, E l if Rongen et toute l'équipe de docum entation de l'Information Centre nous ont guidé dans l'util isation d'une si riche base de données. Leur soutien professionnel était esse ntiel pour nous repérer com pte tenu des problèmes de langue.

42

En absence de docum entation sur la carrière de Delpout nous avons fait appel à plusieurs sources. *DIVA* contient une bio-filmographie du cinéas te, comme information sur la plupart de notre corpus, sauf en détail sur *DE CINEMA PERDU* et *THE TIME MACHINE*, coproductions du Musée avec la télévision néerlandaise. Nous avons consulté les archives du réalisateur qui se trouvent dans le numéro 19 PETER DELPEUT, déposées en 1994 au Musée par lui-m ême.⁴³ Ces archives comprennent la correspondance, les projets, les scénarios (traitements différents avec titres provisoires), des coupures de presse en rapport à sa fil mographie, des cahiers de travail, des affiches, des photographies, du m atériel publicitaire et des listes de film s (sur VHS) utilisés. Ce m atériel est en néerlandais mais aussi en plus ieurs langues (anglais, français, allemand, portugais, ch inois). Sa filmogra phie inclut la péri ode antérieur à son arrivée au NFM. La plupart de ses courts-mét rages d'école et film s professionnels sont déposés par lui-même au dépôt film du Musée à Overveen.⁴⁴

Sur les films de notre corpus il y a de dossiers sur : *LYRICAL NITRATE*, *THE FORBIDDEN QUEST*, *DE CINEMA PERDU* et *FELICE... FELICE.....*. Ces dossiers nous laissent entrevoir le lien avec les compilations utilisées dans le c adre des a ctivités de valorisation de Delpout au NFM. L'attention portée à s es propres archives en tre dans la logique de sa dynam ique envers les collections. Nous avons surtout appris qu'il écrit beaucoup pour expliquer et justifier ses choix du programm ateur. Ceendant notre étude s'occupe avant tout de la période de programmation du Musée. Pour suivre ce contexte de création et usages des dix film s autant que des titres de copies film recyclées, nous avons étudié en deux tem ps la politique renouvelée au NFM compris de publications entre 1987 et 2000.

Dans un premier moment nous av ons feuilleté les journaux de programmation des années 1960 à 1986. Nous établissons un por trait général de ce que la Direction du Musée faisait (dénommée à l'époque Stichting Nederlands F ilmmuseum), avant l'a rrvivée de Delpout en

⁴² L'Information Centre (Vondelstraat 69-71, 1070 BT Amsterdam) se trouve au Pavillon Vondelpark, site du Filmmuseum-Amsterdam où se trouvent la bibliothèque et le service de visionnage (reading rooms), parmi d'autres. Une partie seulement de *DIVA* est disponible en anglais. *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). A chaque fois qu'on cite co mme source *DIVA*, on renvoie à l'entrée respec tive du catalogue (voir Corpus secondaire) qui comprend de riches références et commentaires du catalogue en général signé par la personne responsable.

⁴³ Citées comme Archives NFM 19 P. Delpout. Voir 'Archives institutionnelles et privées' Annexes.

⁴⁴ Voir 'Filmographie Peter Delpout (1982-2005)' Annexes.

1988. Nous avons alors l'impression que la Cinémathèque organise en petit nombre de grandes rétrospectives de cinémas nationaux, d'auteurs et de films classiques. Mais les collections du Musée sont rarement programmées. Sauf, par exemple quelques copies de la collection Desmet, qui sont exceptionnellement projetées et qui font partie aussi de notre corpus.

Ensuite dans un deuxième temps nous avons examiné de façon systématique les journaux de programmation des années 1987 à 2005.⁴⁵ Ces brochures sont en néerlandais. Mais les grilles sont relativement faciles à consulter grâce à leur taille réduite, leur mode d'emploi fonctionnel et précis. On voit que la politique du Musée consiste à donner le plus d'information possible pour attirer les spectateurs potentiels. Le format et la mise en page de ces brochures changent radicalement à partir de 1988 quand le Musée est dénommé Nederlands Filmmuseum en plein renouvellement de sa politique. Nous utilisons surtout pour la période étudiée le *NFM programma* dont les grilles de programmation sont souvent accompagnées d'articles de Delpeut comme d'autres collaborateurs. Ces grilles sont une riche source d'information sur les films programmés. Le nombre de projections par jour augmente de façon spectaculaire. Plusieurs films de notre corpus sont programmés au fil de leur préservation. Analyser ces grilles permet de comprendre la place des compilations comme des copies recyclées dans les pratiques des programmeurs du Musée. Nous avons compris quand et comment cet ensemble de compilations a été diffusé comme une alternative parmi d'autres programmes. Chaque compilation implique des projections des copies des films muets recyclées avant, en parallèle et après. Cette tâche nous a permis de détailler les nombreuses activités de programmation au Musée. Nous avons parfois l'impression d'approcher l'expérience spectaculaire que représentait le fait de regarder un film muet dans les salles du Musée dans les années 1990.

Sources orales

Devant la richesse de la documentation et les sources citées, il nous restait de questions à résoudre. Nos rencontres informelles au début de l'hiver 2001-2002 avec le

⁴⁵ Les programmes du Musée sont en accès depuis septembre 1964. Les titres changent à six reprises. On cite à chaque fois le titre consulté en question. Voir 'Archives NFM' Annexes.

cinéaste Delpeut et les collaborateurs du Filmmuseum-Amsterdam (dénommé ainsi à partir de 1998) ont été suivis de communications par courrier électronique. Ces échanges se sont avérées très stimulantes pour nos premières réflexions. Au fur et mesure que notre recherche avançait nous avons besoin d'éclaircir certaines informations, préciser ce qui parfois nous semblait contradictoire. Il fallait faire appel aux témoignages de responsables de la création de notre corpus. Nous avons sélectionné quatre personnes dont les témoignages étaient indispensables pour comprendre le processus de fabrication et l'usage de ces compilations. Cependant ces entretiens ne font pas l'objet d'analyse en eux-mêmes. Le propos de cette enquête orale était de nous aider à mieux comprendre cette période et à contourner l'absence de documentation et/ou son accès difficile aux sources, compte tenu du problème de la langue. Il faut tenir compte que notre étude commence deux années après la production du dernier film de notre corpus, *DIVA DOLOROSA* (1999). Dès le départ nous sommes conscientes et nous assumons le risque de traiter une production aussi récente avec si peu de recul.

Nous avons réalisé les entretiens en février à Paris et en juin 2005 à Amsterdam.⁴⁶ Nous avons recueilli les témoignages des personnes suivantes. D'abord le réalisateur Peter Delpeut (Vianen, Pays-Bas ; 12/07/1956), producteur de ses compilations avec qui l'entretien s'est déroulé d'affilée mais en trois séances différentes.⁴⁷ Nous avons choisi les deux producteurs plus importants de notre corpus. Suzanne van Voorst (Utrecht, Pays Bas, 27/06/1954) dont le témoignage est devenu vital pour comprendre comme cette communauté de professionnels du cinéma s'est construite dans les années 1980 à Amsterdam.⁴⁸ Elle a fourni de données précises sur la production, son expérience de l'acquittement de droits des archives du muet en Europe. Elle est responsable de la production de *LYRICAL NITRATE*, *FORBIDDEN QUEST*, *DE CINEMA PERDU* et *FELICE... FELICE*. Nous avons pu consulter grâce à elle les archives (en néerlandais pour la plupart) des sociétés de production Yuca et Ariël. Pour la suite de questions restées sans réponse, elle nous a renseigné par courrier électronique.⁴⁹

Frank Roumen (Roermond, Pays-Bas ; 10/06/1963) a témoigné sur la formation de sa propre communauté universitaire puis d'archivistes.⁵⁰ C'est un homme de théâtre devenu producteur des films de Delpeut *DE CINEMA PERDU*, *THE TIME MACHINE* et *DIVA DOLOROSA*, mais aussi d'autres films du Filmmuseum-Amsterdam.

⁴⁶ Pour plus de détails voir 'Entretiens individuels' Annexes.

⁴⁷ Delpeut, Peter. Entretien réalisé à son domicile [28-30/06/2005 entre 15 et 18 hrs.].

⁴⁸ Van Voorst, Suzanne. Entretien réalisé au bureau de Mme van Voorst [22/06/2005].

⁴⁹ Van Voorst, Suzanne, *Peter's films* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández . 02 février 2006. Communication personnelle.

⁵⁰ Roumen, Frank. Entretien réalisé au Pavillon Vondelpark Filmmuseum [22/06/2005 entre 14 et 18 hrs].

Nico de Klerk (Leiden, Pays-Bas ; 21/12/1956), chercheur attiré du Musée, est un témoin privilégié de la transformation des pratiques du NFM dans les années 1990.⁵¹ Il est l'organisateur actif des Amsterdam Workshops. Il est chargé par Delpout de la recherche pour *THE TIME MACHINE*. Il est devenu lui-même un compilateur actif des collections du Musée.

Sources imprimés

Pendant les entretiens informels comme ceux enregistrés, Delpout nous a donné accès à ses archives privées. Notamment, il nous a permis de consulter le matériel publicitaire de *LYRICAL NITRATE*, *DE CINEMA PERDU* et *DIVA DOLOROSA*, aussi que des exemplaires de ses premières publications universitaires. Il nous a donné accès à son discours en néerlandais prononcé à l'occasion de la remise du prix Sphinx 1998 à Hoos Blotkamp.⁵²

Ailleurs, nous avons eu recours aux imprimés pour recueillir des informations à propos de Delpout et le NFM. Nous avons répertorié dans la presse généraliste et les revues professionnelles des articles sur notre corpus et Delpout lui-même. Ce qui nous a permis de comprendre l'attention portée par la critique et la presse tant aux films de notre corpus, qu'à la carrière du cinéaste. On a classé les articles se rapportant aux activités du NFM, en l'absence d'une histoire de l'institution. Nous avons consulté plusieurs bases de données. *DIVA* nous a fourni les références trouvables en la bibliothèque du Musée sur nos dix compilations, en particulier des critiques et des coupures de presse publiées aux Pays-Bas et d'une partie à l'étranger. On a croisé les résultats obtenus avec la liste de références trouvées dans le regroupement de Film Indexes on Line qui est constitué des bases de données de la FIAF⁵³, du Film Index International (BFI)⁵⁴ et du AFI Catalog.⁵⁵ L'avantage d'une partie de ces deux dernières bases de données c'est que chaque article est accompagné souvent d'un résumé de

⁵¹ De Klerk, Nico. Entretien réalisé à Paris [25/02/2005 entre 10 et 15 hrs.]

⁵² Delpout, P., '*Hoos Blotkamp laureaat Sphinx Cultuurprijs 1998*', discours inédit prononcé pour la remise du prix en décembre 1998 à Amsterdam.

⁵³ Les bases de données sont: *FIAF International Index to Film Periodicals Plus, Treasures from Film Archives* (Silver Platter, ed. Nancy Goldman), *Documentation Collections* et *FIAF member's Publications*. [Ressource électronique]. Voir pour un historique de ces catalogues et de ces bases de données dans *Idem*. Cherchi Usai, 'Babele', 2001, p.1001.

⁵⁴ Film Index International, by Chadwyck-Healey (from ProQuest Information and Learning)/BFI 2003-2004.

⁵⁵ Ces bases de données disponibles sur abonnement ont été consultées entre 2002 et 2008 à la bibliothèque de Censier de l'Université de Paris 3 et à la Bibliothèque du Film (BiFi) à Paris.

contenu et/ou de mots clés en anglais. Puis pour chacune des compilations, la quantité de presse (critiques, entretiens de promotion) est asymétrique, mais remarquable aussi que diverse autant à l'étranger qu'aux Pays-Bas. La presse néerlandaise nous est difficile d'accès à cause de notre méconnaissance du néerlandais mais les titres des articles et leurs dates de publication sont éloquentes. Ce qui nous a permis de préciser les dates et les acteurs sur certains événements, comme par exemple les rebondissements des Affaires Desmet et Las Palmas. On a pu clarifier ces questions restées vagues au cours des entretiens.

Nous avons recueilli, non sans surprise, de nombreux articles écrits par Delpout qui se révèle un écrivain très prolifique. Nous avons classé une production non négligeable de critiques, d'essais et d'analyses de films de Delpout des années 1982 à 2005.⁵⁶ Le cinéaste écrit beaucoup avant son arrivée au Musée. Il écrit dans des anthologies universitaires, puis dans la presse surtout dans la revue de critique du cinéma *Skrien* et dans la revue théorique universitaire *Versus*. Cette production écrite montre dans ses thématiques non seulement les préoccupations constantes du réalisateur pour l'histoire du cinéma, mais aussi les influences cinéphiles, les débats de la période concernant le cinéma muet de toute une génération.

Delpout écrit de façon intensive pendant ses activités d'archiviste. Lui-même, il prend une part active aux discussions internes et aux débats publics publiés dans les mémoires des Amsterdam Workshops du NFM. Sa participation féconde est enregistrée dans cette documentation. En plus il publie énormément d'articles en dehors comme à l'intérieur du Musée issus des réflexions et des recherches autour des collections. Bien avant arriver au Musée, il publie à son sujet dans la revue de critique du cinéma *Skrien* ; où éventuellement il continuera à le faire. Une fois collaborateur du Musée, il écrit dans un espace conçu spécifiquement pour les nouvelles du Musée dans la section 'Weergevonden' dans *GBG-nieuws* entre 1989 et 1991. Après il arrive à éditer une revue spécialisée dont il est le rédacteur. Il s'agit des trente cahiers exceptionnels, les *NFM themareeks* publiés entre 1991 et 1995. Il partage souvent dans ces écrits ses découvertes, ses réflexions et son apprentissage autour de leurs archives. Nous tirons profit seulement d'une partie de ses nombreuses publications, grâce à de traductions publiées en dehors des Pays-Bas.

Pendant notre recherche documentaire nous sommes étonnés par un certain nombre de traductions publiées en anglais, espagnol, français et italien de ses textes élaborés par Delpout comme d'autres membres de l'équipe du Musée pendant cette période. On se réfère

⁵⁶Nous avons croisé les résultats des autres bases de données *DIVA*, *FIAF*, *BFI* et *AFI* avec la base de données néerlandaise *PiCarta (beschikbaarheid)* [Ressource électronique]. [Rotterdam] (réf. juin 2005). Pays-Bas. Disponible sur : <http://zoeken.bibliotheek.rotterdam.nl/>

principalement aux contributions d'Eric De Kuyper, Mark-Paul Meyer, Nico de Klerk, Giovanna Fossati, parmi d'autres membres de l'équipe, qui sont publiées dans les revues spécialisées *Cinegrafie* (Bologne ; italien-anglais-français) ; *Griffithiana* (Friuli, anglais-italien) ; *Archivos Filmoteca Valencia* (Valencia, espagnol) et *Cinémathèque* (Paris, français). Nous avons bien profité de l'information. Mais aussi ces articles nous ont signalé les effets des activités du NFM sur la scène archivistique comme dans le secteur des études cinématographiques.

Nous avons pu consulter en français et en anglais certains travaux universitaires et des thèses associés à certaines thématiques de notre problématique. On a trouvé en France des travaux sur l'histoire des cinémathèques, sur des périodes de l'histoire du cinéma muet explorées dans les années 1990, notamment la période de la grande guerre (Véray, 1995)⁵⁷ et d'un metteur en scène très important mais assez méconnu alors comme Camille de Morlhon (Le Roy, 1995 ; 1997).⁵⁸

La filmographie de Delpout n'est pas encore abordée dans une étude globale ni systématique. Cependant, on trouve des travaux sur quelques-uns de ses films et les collections du NFM dans la muséographie contemporaine (sur *THE FORBIDDEN QUEST* et *LYRICAL NITRATE* Doppenberg, 1999 ; *HEART OF DARKNESS* ; Lindqvist, 2004). Certains travaux sur le documentaire notamment en Allemagne (Hattendorf, 1995 ; Keller, 1998) s'intéressent surtout pour *THE FORBIDDEN QUEST*.⁵⁹

Néanmoins, l'étude socioéconomique et culturelle sur les activités du distributeur Jean Desmet d'Ivo Blom (2000 ; 2003) a été déterminante pour notre travail de recherche. Cette étude nous a été aussi nécessaire pour documenter les origines des copies Desmet recyclées par Delpout, la transformation de la collection elle-même dans les années 1990. Également la thèse de Nanna Verhoeff (2002 ; 2006) sur les origines du western, nous a permis d'avoir accès à une analyse fondamentale des collections du genre, dont quelques copies coïncident avec notre corpus. Ce dernier travail analyse également les pratiques du NFM en rapport aux fragments dans la recherche historique.⁶⁰ Également l'étude économique universitaire en

⁵⁷ Véray, Laurent, *Les actualités cinématographique françaises de 1914 à 1918 pour une culture (visuelle) de guerre*, Thèse doct. : Etudes cinématographiques : Paris 3 : Lille : ANRT, 1994. Publié comme *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris : SIRPA : AFRHC, 1995, 243p.

⁵⁸ LE ROY, Eric, *Camille de Morlhon, homme de cinéma (1869-1952)*, Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1997, 336p.

⁵⁹ Voir 'Travaux universitaires dont Delpout est le sujet' Annexes.

⁶⁰ *Op.cit.* VERHOEFF, N., *After the Beginning Westerns Before 1915*. Thèse: Lettres: Universiteit Utrecht, (sous la dir.) Prof.dr. William Uricchio et Prof.dr. Frank Kessler, 2002, 379p. Publiée comme *The west in the early cinema after the beginning*, Amsterdam: Amsterdam University Press Film Culture in transition, 459p.

anglais de Bernd Out (2004) nous a été très utile.⁶¹ Il offre malgré sa vision générale, une introduction à la situation contemporaine de la production néerlandaise. Ce qui nous a permis dessiner un portrait économique du paysage cinématographique et de l'audiovisuel néerlandais dans les années 1990.

Sources audiovisuelles (visionnage en salle et sur un moniteur)

A fin d'interroger la façon dont la compilation fonctionne dans chaque cas, nous avons établi une filmographie en trois étapes. Il convient de signaler que toute copie-film qui n'a pas été visionnée du tout, est souligné en permanence, par exemple *CASTA DIVA* (1983).

La première étape de notre recherche filmographique était exploratoire. Delpout nous a fourni son CV par courrier électronique.⁶² Nous avons eu un premier entretien informel le 4 février 2002 à Amsterdam. Il nous a indiqué plusieurs titres qu'il avait réalisés pour le NFM, films dont nous ne connaissions pas l'existence. Cet imprimé est notre point de départ pour faire la filmographie exhaustive du cinéaste. On croise cette information avec plusieurs bases de données, pour commencer *DIVA*, suivie de la Nederlandse Film Database (NFDB) qui est consacré au répertoire de la production nationale.⁶³

On trouve une série de contradictions dans la comparaison de données provenant de ces sources. Par exemple *THE GOOD HOPE* ne figure pas dans le CV, mais il apparaît par contre dans les bases de données. En entretien, Delpout reconnaît que pour lui ce film n'est qu'un 'travail d'archive', de même une série de programmes projetés en salle lui sont attribués comme de réalisations.⁶⁴

Une fois établie la filmographie complète de Delpout, la seconde étape de notre enquête a consisté à visionner les dix films de notre corpus. Nous avons déjà regardé *LYRICAL NITRATE*,

⁶¹ OUT, Bernd G.W., *The roaring nineties: a decade of industrial reform in Contemporary Dutch Cinema*, Pilgrim Pictures, Amsterdam, 2004, 143p.

⁶² Delpout, P., *phd* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 23 janvier 2002. Communication personnelle. Document attaché : 'Peter Delpout (biography/filmography)'

⁶³ *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). *Nederlandse Film Database* [Ressource électronique]. Pays-Bas. Disponible sur : <http://nfdb.akris.nl/nfdb/> Base de données constituée par le Filmmuseum-Amsterdam, le Netherlands Film Festival, le Holland Film et le Dutch Film Fund.

⁶⁴ Delpout, P. Entretien réalisé à son domicile [28-30/06/2005 entre 15 et 18 hrs.]

THE FORBIDDEN QUEST sur support film en format 35 mm projetés en salle en 1998.⁶⁵ Nous avons pu ainsi regarder *DIVA DOLOROSA* à Paris en 2004.⁶⁶ La totalité de ces films se trouvent en copies 35mm au dépôt film à Overveen. Cependant ils sont transférés en bonne partie dans la collection vidéo, comme plusieurs films muets des collections à l'Information Centre. Frank Roumen nous a fourni des copies des films en VHS puis en DVD au long de ces années, par courrier à Paris et pendant nos missions de terrain à Amsterdam entre 2002 et 2006. Ce qui a facilité la consultation des films mais surtout le découpage pour nos analyses. Il nous a permis de consulter deux productions en accès restreint, les séries de télévision *THE TIME MACHINE* (version anglais) et l'ensemble d'épisodes de *DE CINEMA PERDU* (41). Car jusqu'en 2005 nous n'avions pu visionner que la sélection de neuf épisodes *DE CINEMA PERDU* disponible en édition VHS. Nous avons acquis l'édition en vente de *FELICE... FELICE...* en DVD et *PATHE AROUND THE WORLD* en VHS.

La plupart du temps nous avons visionné sur support électromagnétique (VHS) les dix films analysés. Sauf pour les trente-deux épisodes *DE CINEMA PERDU* qu'on a pu consulter sur support exclusivement numérique (DVD). Nous avons eu accès plus récemment à *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST* sur support numérique édités ensemble par Zeitgeist Films aux E.U. (sous-titrage en anglais).⁶⁷ Nous avons assisté pendant notre travail au passage du VHS au DVD sur le marché, et noté que la politique d'éditions de films du NFM s'adaptait rapidement.

Nous faisons appel dans une troisième étape aux archives audiovisuelles pour visionner les copies compilées dans notre corpus. Les génériques des dix compilations nous ont permis d'établir une première liste de titres des copies. Delpeut y fait preuve des informations dont il dispose à l'époque. Il met en évidence les données incertaines comme un titre, l'année de production, l'anonymat de l'opérateur. Il y a une intention dans sa façon d'afficher ou non les données filmographiques des archives empruntées. Il nous fallait connaître mieux ces copies néerlandaises recyclées. Nous voulions établir ce que Delpeut emprunte et ce qu'il rajoute aux images empruntées. Nous avons regardé une seule fois et sans analyse approfondie la majorité (70%) de ces 184 titres de films muets selon leur disponibilité en vidéo (exceptionnellement

⁶⁵ Module 2. 'Le Droit des archives et le marché des fonds d'images' Bruxelles 17-19 janvier 1998 à la Cinémathèque royale de Belgique. Archimédia II Formation Initiale 1997-1998.

⁶⁶ Séance Scratch-LightCone à Paris 16/03/2004, 20hrs. Centre Wallonie Bruxelles, en présence du réalisateur.

⁶⁷ Voir le catalogue <http://www.zeitgeistfilms.com/>

en DVD) à l'Information Centre.⁶⁸ Dans cette collection vidéo on a également accès aux copies en italien des deux films compilés dans *DIVA DOLOROSA* du Museo Nazionale del Cinema (Turin).⁶⁹ Nous avons l'impression plus que jamais qu'une bonne partie de ces copies, avec leurs intertitres en néerlandais, partagent une sorte de langage 'universel' qui les rendent compréhensibles, mais autrement étranges. Malgré notre méconnaissance de la langue mais grâce à l'aide de la documentation trouvée sur chaque titre du film recyclé (notamment de résumés). Par contre nous n'avons pas consulté les copies empruntées qui sont disponibles uniquement sur support film au dépôt film à Overveen. Ces titres sont restés en dehors de nos priorités de visionnage pour de raisons de coût financier et/ou d'accès restreint dû aux mesures de conservation.

L'équipe de l'Information Centre nous a permis de faire consultations intensives des archives transférées dans la collection vidéo. L'aide de Nico de Klerk et d'Elif Rongen a été précieuse pendant ces séances par leur connaissance approfondie de l'histoire du cinéma, des collections du Musée et leurs maîtrise de *DIVA* (dont l'accès externe est public, mais la partie interne restreinte). Notre participation dans l'Amsterdam Workshop 2004, organisé par ces deux chercheurs, nous a permis de visionner en salle certains films de notre corpus en 35 mm.⁷⁰ Grâce à De Klerk nous avons pu regarder les épisodes de la série *PRIVAT MAGYORSZAG*, de Peter Forgács, compilés dans *THE TIME MACHINE*.⁷¹ Nous avons visionné une partie des films des Archives de la Planète, compilés par Delpout également dans cette série, pendant nos visites au Musée Albert Kahn à Boulogne-Bilancourt.⁷²

Nos expériences du visionnage de ces films muets sur supports différents permettent de reconnaître des conséquences dans la lecture du cinéma muet. Eric de Kuiper, collaborateur du NFM, témoigne d'un phénomène sensoriel provoqué par le visionnage systématique des archives dont il s'occupe dans les années 1990: « (...) si ces dernières années je n'avais été immergé,

⁶⁸ Environ 54 titres. On n'a pas visionné les séries complètes des actualités par exemple comme *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN*. Également on n'a pas visionné les copies complètes qui sont souvent raccourcies légèrement dans la série *DE CINEMA PERDU* (1995).

⁶⁹ *TIGRE REALE* (1916) et *IL FUOCO* (1915). Nous avons visionné la restauration la Cineteca del Comune di Bologna *CARNAVALESCA* (1918) comme la copie de Filmoteca de la UNAM pendant une rétrospective en 1999. Voir Fernández, Itzia, *Cine silente italiano: las divas y el género histórico*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, Col. Los primeros cien años CONACULTA/Cineteca Nacional. México, 1999, 42p.

⁷⁰ Il s'agit de *LE CHEMIN DE FER DU L OETSCHBERG*; *DAS TEUFELSAUGE*; *LES SIX SOEURS DANIEFF*; *L'HOMME QUI MARCHE SUR LA TÊTE*; *LITTLE TICH*; *LA FEE AU PIGEONS*, et *OUR FILM STARS*. En avril 2005 par une belle coïncidence également nous avons profité d'un programme d'enfants au Pavillon Vondelpark où se trouvait *UNE PARTIE DE TANDEM*. Voir *Idem*. De Klerk et Rongen-Kaynakçi, *The 4th Amsterdam*, 37p.

⁷¹ Pendant ces années nous avons assisté à plusieurs rétrospectives associées au cinéma du réemploi comme du cinéma muet notamment Au Giornate del Cinema Muto à Pordenone édition 2003; Il Cinema Ritrovato Bologne éditions entre 2002-2004; IFFR éditions entre 2002-2006; IDFA édition 2003; et Voir Mostra Internazionale del Nuovo Cinema à Pesaro édition 2004.

⁷² Avril 2003, Mars et Septembre 2006.

presque exclusivement dans le muet, ne voyant qu'assez accidentellement du 'parlant' (sans parler du cinéma contemporain qui m'est devenu totalement étranger ; (...) Après une journée de travail et de recherche –et de plaisir avouons-le- devant des images muettes, lorsque le soir, je suis par hasard confronté à quelques images parlantes, un grand trouble me saisit. (...) En fait, je me retrouve face au parlant avec les mêmes difficultés d'adaptation que celles que j'avais par rapport au muet. Comme si une langue étrangère, dont la connaissance avait été jadis grande, redevenait étrangère, et ne se laissait apprivoiser à nouveau que par un certain apprentissage. Evidemment, passé cette frontière, la pleine connaissance (le plaisir) se ré instaura. Heureusement, tout n'est pas perdu et oublié. Petite maladie professionnelle, dirait-on. Soit. Mais encore. Est-ce que le muet serait tout de même une langue étrangère, une autre langue ? C'est dans cette direction que va de plus en plus mon sentiment. Et j'en conclus également qu'il ne sans doute pas mauvais de faire ce genre d' 'expériences à rebours', cet usage à contre-courant, ce qu'en un autre contexte on appellerait un 'test de commutation' (...)»⁷³

Nous nous retrouvons dans ses mots. L'impact sensoriel quand nous regardons un film muet n'est plus le même, et non seulement par les différences entre une projection en salle sur grand écran (d'un film 35 mm, 16 mm) et la transmission des images vidéo en moniteur. D'abord nous constatons que notre concentration se dilue par l'absence de sonorisation dans ces copies vidéo des films muets. Situation qui contraste avec les expériences de visionnage (en VHS) de films compilés par Delpeut en permanence sonorisés. Ensuite il y a une différence importante de perception en rapport au support utilisé. Par exemple la qualité de films en couleur est meilleure sur numérique (DVD) mais par contre le contraste est majeur et parfois irritant. A l'origine est difficile même pour un spectateur entraîné de différencier la technique de coloration d'un film muet projeté en salle. Sur d'autres supports audiovisuel non-film, il est difficile de résoudre une telle question. Cependant grâce à *DIVA* parfois on est informé de la technique de coloriage. Il est crucial pour notre étude de reconnaître si Delpeut a intervenu ou non sur la coloration et les effets optiques qui se trouvent ou non à l'origine aux images. En échange la lecture sur support numérique permet de profiter de la grande qualité de la sonorisation. Par exemple, on peut distinguer nettement dans *LYRICAL NITRATE* le bruitage subtil d'un projecteur en marche.

Il y a deux questions aussi importantes à signaler à propos des supports du visionnage qui ont affecté l'analyse de notre corpus. D'abord les films compilés sont sur support nitrate, auquel on n'a eu jamais accès. Cette question a des répercussions dès départ dans la compréhension des films à l'origine altérés. Delpeut donne accès aux films nitrate 'copiés' qui autrement sont

⁷³ *Idem.* De Kuyper, « Le cinéma » (1), *Cinémathèque* no. 1 mai 1992, pp.29-30

interdits au visionnage par leur dangerosité (inflammable) et restrictions de conservation.⁷⁴ En conséquence la deuxième question qui affecte notre lecture de ces films muets ce qu'il s'agit des images nitrate copiées sur support film de sécurité (acétate). Mais ces films sur support 'safety' sont également objet de transfert sur d'autres supports en vidéo (VHS) et/ou numérique (DVD). Néanmoins, la qualité audiovisuelle de ces dix compilations est souvent éblouissante. Ce qui témoigne d'un travail de préservation exceptionnel derrière. Nous avons regardé et analysé copies vidéo et en DVD des copies acétate, 'imitations' des films muets sur support nitrate.

Cependant visionner sur support vidéo nous a permis de faire une analyse, décortique précis des dix compilations, autrement compliqué et cher sur table de visionnage. Il n'est pas possible de regarder ces films en 35 mm autant fois qu'on voudrait. Les qualités de cet ensemble de films sont relativement sacrifiées pour un tel objectif qui est loin de l'expérience de regarder en salle. Ces films sont destinés à être regardés sur grand écran projetés et sonorisés même live comme il est le cas de *DIVA DOLOROSA* conçu pour être accompagné d'orchestre.

Films écartés

La filmographie de Delpeut dépasse largement les dix films qui composent notre corpus. Ses réalisations et collaborations dans d'autres productions commencent avant son arrivée au NFM, et se poursuivent après l'année 2000. De façon supplémentaire et non prioritaire nous avons essayé de visionner le reste de la filmographie de Delpeut, y compris celle qu'il réalise pendant notre recherche. Il est un cinéaste très actif. Mais depuis 1999 il n'a pas réalisé de films à partir d'archives, sauf *GO WEST YOUNG MAN!* (2003). C'est Delpeut lui-même qui nous a transmis les copies de ses documentaires réalisés après l'année 2000.⁷⁵

Le choix d'un corpus oblige à mettre de côté certains films réalisés par Delpeut, ainsi que les productions où il participe en tant que producteur et scénariste. Par exemple, nous ferons uniquement mention de son rôle dans le documentaire *METAAL EN MELANCHOLIE* (Heddy

⁷⁴ Seulement certaines cinémathèques avec de mesures draconiennes permettent de le faire. Voir Cherchi Usai, P., 'Fragments d'une passion nitrate ou l'histoire du cinéma poursuivie par d'autres moyens', *Revue Belge du Cinéma* no. 38-39 mars 1995, p.37.

⁷⁵ Voir Filmographie Peter Delpeut (1982-2005) Annexes.

Honigmann, 1993). Cependant nous prenons en compte certains de ces films quand ils sont pertinents pour traiter de notre problématique. *PINK ULYSSES* (De Kuyper, 1990) s'est ainsi révélé une pièce clé dans cette production à base d'archives du NFM ; dans laquelle Delpeut figure comme scénariste. Il n'a pas été évident de trouver une copie, et c'est en fin de compte une vente sur Internet qui nous a permis de la 'dénicher'.⁷⁶

Nous avons réuni une importante documentation non-film relative à ces films écartés qui offre quelques pistes d'analyse. Ces films sont traversés par les préoccupations du cinéaste, et peuvent se séparer en deux axes ; le premier touchant à l'histoire du cinéma et le second à la culture de la fin du 19^{ème} siècle et de début du 20^{ème} siècle (romantisme, modernité, exotisme). La plupart de ces films sont programmés au NFM pendant la période de notre étude. Nous avons aussi souhaité retracer les premiers pas de la carrière de Delpeut, avant qu'il devienne collaborateur du NFM. Toutefois par raisons financières nous n'avons pas pu visionner ses films d'école.

Nous avons également élargi notre étude aux programmes de compilation de l'équipe du Musée, en particulier ceux où Delpeut participe comme *MODE IN BEWEGING* (1992) avec José Teunissen. Par ailleurs, nous avons visionné certaines réalisations du cinéaste quand bien même elles ne sont pas faites dans le cadre du NFM. Parfois ces dernières sont y programmées au Musée affichant les intérêts cinéphiles de cette génération d'archivistes. C'est le cas de *TOREADOR IN HOLLYWOOD*, *BUDD BOETTICHER* (1988) sa première réalisation qui recycle des extraits film, pour la télévision. Delpeut participe aussi à des réalisations collectives comme *PIERROT LUNAIRE* (1988) et *E PUR SI MUOVE - 4 TOKENS* (1993-1994). Ces films sont très intéressants à cause de leurs exercices de langage audiovisuel qui établissent liens avec celui du cinéma muet.

Nous excluons *RUHEVOLL (POCO ADAGIO)*, (1993) un titre qui est attribué à tort à Delpeut.⁷⁷ Pendant notre étude, nous avons répertorié, de façon non exhaustive, les nombreux programmes que Delpeut compile pendant sa période de collaborateur au NFM. Nous les avons exclus de notre analyse, parce qu'à la différence de *PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915* et *DE CINEMA PERDU* la signature de Delpeut est absente, mais aussi parce qu'il n'existe pas forcément un support autre (VHS ou Dvd) que film pour la consultation de ces programmes. Mis à part que le contenu de ces copies compilées dans les programmes thématiques n'est d'ailleurs pas nécessairement affiché dans les grilles de programmation du Musée.

⁷⁶ Société de distribution Kfilms (Paris).

⁷⁷ Voir <http://nfdb.akris.nl/>

Fiches filmographiques (signalétiques) et découpage

Concernant notre corpus proprement dit, nous avons élaboré une fiche filmographique pour gérer les données de chacune des compilations (10) ainsi que pour chacun des titres de films muets recyclés (184). Nous avons dû élaborer un modèle inspiré à partir des règles de catalogage de la FIAF et du travail du Groupe de Recherche et d'analyse filmographiques (GRAF).⁷⁸ Chaque fiche signalétique établit l'identité 'civile' des compilations comme des films contenus à l'intérieur. La fiche a été un des outils de travail pour signaler les références film mais aussi non-film. Elle contient ainsi des informations filmographiques, des références relatives à la documentation, aux sources, sans oublier le découpage de chaque compilation.⁷⁹ La fiche évite de confondre les titres d'une même époque qui peuvent parfois beaucoup se ressembler comme *LA FEE AU PIGEONS* (1906) et *FEE DES ETOILES* (1902) films féeriques tous les deux produits par la société Pathé-Frères. La fiche sert de plus à définir l'état actuel d'identification mais aussi de non-identification d'un titre, comme par exemple le 4^e épisode *ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL (UNIDENTIFIED FILM MATERIAL circa 1925)* qui est programmé dans la série *DE CINEMA PERDU*. La fiche a ainsi permis d'établir l'identité archivistique, le parcours muséographique de chaque copie recyclée pendant la période étudiée. *DIVA* offre des informations précises relatives aux origines de la distribution des copies de plusieurs pays. Il est indispensable de connaître les titres en néerlandais des copies étrangères, car c'est ainsi qu'elles sont insérées. Nous voyons ici à la demande explicite du Musée, une manière de légitimer leur intégration à un patrimoine cinématographique mondial comme néerlandais.⁸⁰ La fiche a été indispensable pour arriver à gérer également les traductions des données de notre corpus. Cette méthode a permis d'identifier les titres des copies programmées aux grilles du NFM entre 1987 et 2005.

⁷⁸ Voir Gaudreault, André (sous la dir.), *Pathé 1900 : fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps [Filmographie]*- Sainte-Foy (Québec) : les Presses de l'Université Laval ; Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p.6.

⁷⁹ Voir Aumont, J. et M. Marie, 'Chapitre 2 Instrument et techniques de l'analyse', *L'analyse des films*, Nathan Université, Paris, 1988, p.33-65.

⁸⁰ Voir Hertogs, Daan et Nico de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, p.9. En général on fait référence au titre connu de la copie néerlandaise de distribution, suivi du titre original du pays de production et/ou traduction du titre. On a repertorié parfois le titre en anglais, français, espagnol et allemand (de distribution). Voir 'Copies film du Filmmuseum-Amsterdam (NLA) compilées (1895-1931)' Annexes.

Nous n'avons pas pu traduire tous les intertitres des copies recyclées (184) que nous avons regardé. L'information nécessaire a pu être comblée grâce aux résumés de chaque copie consultés dans *DIVA* et dans les filmographies publiées. Cependant considérant comme indispensable pour l'analyse de comprendre les textes en néerlandais des dix compilations, nous avons fait traduire les intertitres et dialogues de ces dernières. On a aussi utilisé le logiciel *Systran* et des dictionnaires spécialisés pour traduire les titres, intertitres, génériques, préfaces de *LYRICAL NITRATE*, *THE GREAT WAR*, aussi que pour les épisodes de *DE CINEMA PERDU* et *PATHE AROUND THE WORLD*.⁸¹ Cette longue et lourde tâche nous a été épargnée pour les films : *THE GOOD HOPE*, *THE FORBIDDEN QUEST* et *THE TIME MACHINE* qui existent en version anglaise. Nous avons pu avoir accès au sous-titrage en anglais de *HEART OF DARKNESS*, *FELICE... FELICE...* et *DIVA DOLOROSA*.⁸²

Au final cette méthodologie par fiche recèle plus d'un intérêt. Pour les films muets de fiction, les fiches permettent de recouper des informations et des sources précieuses sur la question. Pour les films de non-fiction, il en va un peu autrement. Nous étions face à un univers de rareté même s'il faut noter une augmentation importante des publications relativement récente. Ces fiches nous ont de surcroît permis d'avoir un aperçu des études et programmes sur certaines sociétés de production comme Pathé et Eclair, et ce, dans des approches de plus en plus transdisciplinaires.⁸³ Les références issues de la base de données *DIVA* ont informations sur les films compilés qu'il n'était pas toujours évident de distinguer dans l'œuvre finale. Par exemple nous avons pris connaissance sur les études de films en plein air, avant méconnus, et souvent basées sur les copies du Musée. Une bonne partie de ces publications sont d'ailleurs inspirées des programmations du NFM.⁸⁴ Delpeut recycle ainsi certains films muets, qui en même temps sont programmés à Amsterdam de façon inédite comme ailleurs un peu plus tard. C'est le cas alors des films d'Alfred Machin au festival Il Cinema Ritrovato en 1995.

Le recoupement par fiches nous a permis aussi d'approcher, sans quête d'exhaustivité, la circulation des films muets empruntés que ce soit dans le domaine de la recherche ou de la

⁸¹ Sauf pour *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914) dont les intertitres ont été traduits par Marina Breton et Marcellino Vishnudatt.

⁸² Les textes de *FELICE... FELICE...* (japonais et néerlandais) nous a été fourni par Cécile Linssen. En ce qui concerne *HEART OF DARKNESS* (néerlandais), on a obtenu la traduction de la voix off en anglais fournie par De Klerk. En fin le texte de *DIVA DOLOROSA* (intertitres en italien et néerlandais) nous a été fourni par Roumen.

⁸³ Voir CINEMA FRANÇAIS dans Annexes.

⁸⁴ Peterson, Jennifer Lynn, *World pictures : travelogue films and the lure of the exotic, 1890-1920 : volume 1* thèse : philosophie, anglais, littérature et langues, University of Chicago Press, Chicago, 1999, 384p. Publié comme Peterson, Jennifer Lynn, *Making the World Exotic : Travelogue and Silent Non-Fiction Film*, Durham : Duke University Press, 2004.

programmation dans d'autres institutions. En occurrence les copies de la collection Desmet ont recommencé à circuler après avoir leur redécouverte à Amsterdam en 1985 puis à Pordenone en 1987. En particulier grâce à l'attention provoquée par *FIOR DI MALE* (1914) une des premières restaurations en couleur à succès du Musée. C'est d'ailleurs le film le plus repris de notre corpus que ce soit dans *LYRICAL NITRATE* ou *DIVA DOLOROSA*.

A l'intérieur de chaque fiche des dix films de notre corpus, nous avons inclus leur découpage plan par plan. Cependant il ne nous a pas semblé nécessaire de faire un décortiquage aussi précis pour les deux films qui représentent des exceptions : *THE TIME MACHINE* et *FELICE... FELICE...*. Nous montrerons que ceux-ci se trouvent en effet aux limites de la valorisation des archives du muet menés jusqu'à là. Ils traitent de la culture de l'image dans des termes bien plus larges : photographie, télévision, etc. Et de plus Delpout les compile à base d'archives diverses qui sont muets, sonores et appartiennent à des fonds privées comme publiques, et que nous n'avons donc pas pu étudier de façon aussi approfondie que pour les autres films.

Malgré tout, ces fiches recèlent encore des manques. Par exemple, nous avons pu établir que *LYRICAL NITRATE* contient trente-sept titres de films. Mais le générique ne précise toujours le pays de production, ni le réalisateur, ni l'année (ou souvent de façon incertaine). Parfois la question est résolue en croisant l'information dérivée du non-film. Néanmoins, comment comprendre l'appropriation et le détournement de ces films, si on ne sait même pas quel extrait de chaque titre apparaît à l'écran? Chaque film recyclé a ainsi exigé de nombreux visionnages afin de pouvoir les découper avec précisions, mais encore l'identification peut se heurter à plusieurs obstacles. Ainsi, nous avons décortiqué *LYRICAL NITRATE* plan par plan (255), y compris les génériques. Et non sans désavantage, car le fait de regarder sur support vidéo détourne le rose en or ange du film restauré en couleur. Ensuite sur les films empruntés que comporte ce documentaire, nous avons pu qu'en visionner trente. Ce n'est que quelques années plus tard que par un heureux hasard que nous apprenions par Elif Rongen l'état d'un des chaînons manquants : *WARFARE OF THE FLESH* (1917) qui est aujourd'hui quasiment disparu.

Nous trouvons un énorme plaisir à chaque fois que nous identifions à cadre l'extrait d'une copie empruntée que nous avons regardée ou sur laquelle nous nous sommes documentés. La familiarité avec ces images autant de fois regardées s'enrichit grâce aux informations recueillies dans les fiches. L'identification précise d'un extrait peut faire sens ou non par rapport au résumé. La fiche nous permet de reconnaître quelques comédiens, leurs rôles, comme les paysages et les villes à l'écran. Nous analysons ce que retient Delpout de la copie de départ, là où se situent ses choix en tentant, à chaque fois, de répondre à plusieurs

questions : ce qu'il garde et ce dont il se sépare , mais aussi comment il le manipule l'extrait choisi, ce qu'il lui ajoute, comment il peut en transformer le sens.

Cinéma, histoire et société

Notre étude s'inscrit dans la tradition des études cinématographiques.⁸⁵ Nous avons éprouvé à travers notre corpus l'inviabilité d'une « méthode universelle » pour l'analyse des films. Tant qu'il a fallu développer un modèle souple qui soit adapté à nos questionnements comme aux voies d'approche que ces films nous ont ouvert. Notre méthode est en partie génétique à force de travailler en permanence les origines et la migration de ces archives, mais pas seulement. Notre analyse de films articule en réalité trois moments. D'abord il a été nécessaire de faire la description de chacune des dix compilations qui contiennent une sélection des collections du NFM dont la particularité est de regrouper une grande diversité de films muets. Dans un deuxième moment nous avons analysé ce qui a été emprunté et ce qui a été rajouté dans chaque remontage à partir des copies recyclées (184) en questionnant aussi le lien avec la politique de préservation du Musée. Enfin dans un troisième axe d'interprétation nous avons croisé nos analyses des compilations avec la documentation et les sources écrites et orales recueillies. L'enjeu est de parvenir à dégager les différentes modalités du fonctionnement des compilations. Nous analysons chacun de ces dix films pour comprendre comment l'image, le son et le texte-image sont utilisés pour valoriser d'une manière singulière les archives du NFM. Ainsi nous interprétons le concept propre à chaque film, *l'idée* (Leyda, 1964) qu'ici nous considérons comme l'hypothèse de travail du compilateur. Une enquête orale était indispensable pour nous informer auprès des créateurs sur ce phénomène du recyclage ainsi que sur les différentes interactions entretenues avec d'autres institutions comme avec d'autres professions. Le mode d'entretien que nous avons privilégié est le face-à-face adapté au profil de nos interlocuteurs en modulant une liste de questions personnalisées selon les thématiques abordées que nous leur présentions succinctement à l'avance au moment de l'interview. Les entretiens sont enregistrés sur support sonore (mini-

⁸⁵ Marie, Michel, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006, 127p.

disc) avec l'autorisation signée de nos interlocuteurs pour utiliser l'information à des buts académiques.⁸⁶ Nous nous sommes basés sur les techniques de l'histoire orale, en particulier celles de l'entretien semi-directif, en posant des questions ouvertes parfois reconduites si nécessaire.⁸⁷ Les échanges ont pu aussi se faire par courrier électronique qui nous ont permis de recueillir des données précises sur notre corpus, mais aussi d'autres témoignages complémentaires.

Cependant notre optique essaye aussi de prendre en compte combien le cinéma est un phénomène social et collectif. Le cinéma ne peut pas se réduire à l'objet 'film' comme l'historien Pierre Sorlin (1979) souligne : « *Le film est d'avance quadrillé, recouvert. des opinions préalables et des avis futurs. Assister –ne pas assister- à une séance : le choix dépasse l'objet qu'il s'agit de voir ; il révèle des intérêts, une attitude, des rapports avec l'entourage qui ne se résument pas dans l'acte très simple de prendre un billet et de s'asseoir ; pourtant, c'est à partir de cet objet précisément que se tendent d'autres réseaux, que se constituent de nouvelles relations. Aller au cinéma est, indissociablement, accomplir un rite social, et s'intégrer à l'ensemble des témoins d'un spectacle particulier.* »⁸⁸

Le rôle des cinémathèques est fréquemment questionné et exige de s'interroger sur la façon même dont la représentation du cinéma peut se construire dans nos imaginaires. Et en occurrence la Cinémathèque néerlandaise participe activement à cette construction ou plus exactement à l'enrichir et/ou à revoir certains de ces clichés. En termes sociologiques nous étudions la dynamique de ce groupe d'archivistes et leur manière de retravailler avec ces films. La compilation fait partie d'un ensemble d'activités qui cherchent à renouveler la valorisation d'un patrimoine cinématographique et, ce laissant, l'approche du 'cinéma' donc également dans une approche socioculturelle du cinéma.⁸⁹

Nous nous sommes inspiré du travail de sociologie du cinéma de l'anthropologue Hortense Powdermaker (1950, 1955) qui étudie l'industrie du cinéma à Hollywood en portant son attention sur la façon dont des groupes spécialisés et des professionnels ont à l'origine d'intérêts politiques, financiers et esthétiques.⁹⁰ Elle analyse le cinéma comme un ensemble de relations de travail collectif qui affectent le système de production (industrie) et de création (réalisation) et donc aussi les films. Très peu étudiés encore, nous considérons que les

⁸⁶ Voir annexe 'Formulaires des entretiens signés' Annexes.

⁸⁷ Sitton, T., Mehaffy, G. y Davis, O.L. Jr. (1989), *Historia oral Una guía para profesores, y otras personas*, Mexico : FCE, 178p. Descamps, Florence (dir.) *Les sources orales et l'histoire Récits de vie, entretiens, témoignages oraux*, Bréal, 2006, 288 p.

⁸⁸ 'Introduction' Sorlin, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Histoire, Aubier-Montaigne, Paris, 1977, p.13

⁸⁹ Voir Lagny, Michèle, « Cinéma et histoire culturelle », *Cinémathèque* n°1, mars 1992, pp.7-17 et Lagny, M., 'Chapitre 4. Les chantiers de l'histoire du cinéma : une pratique socio-culturelle', *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin Coll. : Cinéma et audiovisuel, 1992, pp.181-235.

⁹⁰ Powdermaker, H., *Hollywood, El mundo del cine visto por una antropóloga*, México FCE 1982, pp.9

pratiques des archivistes du cinéma font aussi partie de ce système, et un des buts de ce travail sera de déterminer quels rôles et quels enjeux se jouent dans la sauvegarde du patrimoine cinématographique. Nous l'interrogerons depuis une perspective sociologique en prenant compte sa nature collective, en mettant au jour les interactions entre les différents réseaux d'archivistes mais aussi celles entretenues avec d'autres sphères sociales : cinéastes, chercheurs, professionnels travaillant dans les laboratoires, avec les musiciens, les pouvoirs publics, etc.

Le fil rouge qui suit le travail et la trajectoire de Peter Delpout au sein d'une institution comme le NFM permet de questionner, l'enchevêtrement et le croisement de ces différents niveaux d'interactions. Avec l'intérêt supplémentaire d'être un des lieux particulièrement innovant dans la valorisation des films muets où s'initient de nouvelles façons de les montrer comme les compilations, mais aussi où s'élaborent des réflexions sur la conception même que nous avons du cinéma de cette époque.

Notre étude ne peut se détacher de l'apparition et du développement d'une 'philosophie des archives audiovisuelles' qui est ainsi dénommée. (Edmondson, 1998 ; 2004).⁹¹ La question du cinéma estimé comme du patrimoine culturel est assez récente. La recommandation en 1980 de l'UNESCO est emblématique de cette nouvelle valorisation promue par les cinémathèques pionnières des années 1930. Les réflexions systématisées par plus de soixante membres du secteur dans l'Audiovisual Archiving Philosophy Interest Network (AVAPIN) aboutit à la codification des principes de l'archivistique audiovisuelle, y compris du cinéma, à fin de définir un savoir-faire collectif. Dans cette ébullition des années 1990, la politique du NFM joue un rôle de précurseur et accède au statut d'exemple à suivre. Les compilations de Delpout y contribuent pour une certaine part. Car ces remontages apparaissent comme une manière de questionner le rôle des cinémathèques et leurs fonctions dans le cadre plus large de la muséographie du cinéma contemporaine. La valorisation par ce biais montre une façon originale d'articuler les niveaux esthétique et socioculturel du cinéma, donc un paradoxe assumé est celui de sa charge de subjectivité. D'un côté, la compilation permet de faire voir ce qui est sauvegardé par le NFM. Mais d'un autre côté, il y a des choix qui impliquent que tout n'est pas montré que ce que pour de raisons inhérentes à la cohérence du montage, à des intérêts plus personnels, à des questions de préservation comme d'accès ou plus simplement au hasard. Il y a donc un gommage volontaire d'une partie des films, qui pourrait être perçue comme une démarche non orthodoxe. En effet, la logique n'est très différente de celle d'une

⁹¹ Voir préface 1^{ère} édition et de la 2^{ème} édition, *Idem.* Edmondson, R., *Philosophie*, 2004, pp.1-3.

compilation de musiques qui met en accès des morceaux de leur intégralité. Les compilations de Peter Delpout font disparaître certains pans des films sélectionnés pour faire ressortir certains de leurs aspects avec des conséquences de lecture pour le spectateur. Cette pratique peut même aller à l'encontre des attentes des historiens. Le matériel partiellement constitué pour eux une réelle perte en terme d'intérêts heuristiques. Par exemple *HEART OF DARKNESS* (1995) utilise une voix off et fait disparaître tous les intertitres, à contenu raciste parfois, ainsi que les indications géographiques et ethniques des archives reprises. Il n'est plus possible de poser les mêmes questions à ces archives, bien que le manque puisse être comblé dans un second temps en allant consulter les copies empruntées qui restent conservées.

Le travail de Delpout s'inscrit dans les pratiques des cinémathèques, mais également il faut le placer dans les traditions du réemploi du cinéma bien plus larges. L'étude, référence en la matière, qui analyse l'histoire de la compilation est celle de Jay Leyda.⁹² C'est plus que surprenant tant la pratique de la compilation traverse toute l'histoire du cinéma. Selon Leyda le substantif compilation apparaît couramment utilisé dans les années 1920 avec des films dans la ligne d'*HISTOIRE DE LA GUERRE CIVILE* (Dziga Vertov, 1922). Mais c'est avec *LA CHUTE DE LA DYNASTIE ROMANOV* (1927) d'Esfir Choub que la compilation est reconnue comme une pratique en tant que telle. Leyda lui consacre une partie de son étude. Sa précocité comme sa ténacité frappe encore aujourd'hui surtout quand nous savons l'accès difficile aux archives de l'époque.⁹³ La grande différence de l'œuvre de Choub avec les pratiques connues avant les années 1920 est la prise de conscience de la manipulation du matériel d'archives qui se double d'une volonté de leur donner un concept propre. Et compris dans la fiction comme par exemple *LE CUIRASSE POTEMKINE* (S. M. Eisenstein, 1925).

Cependant, ces procédés existent bien avant cela tant le réemploi est une pratique courante que nous pourrions même qualifier d'inhérente au phénomène cinéma. Nous assistons depuis toujours au recyclage des idées, constituant par exemple la citation une forme commune.⁹⁴ La compilation étant une forme de recyclage des stocks films ce qui implique toujours au moins un second usage des images déjà tournées. L'étude Leyda contribue à montrer les modalités de plus en plus hybrides de la compilation. Il dégage la construction de ses fonctions en sept étapes historiques depuis l'apparition du cinématographe jusqu'aux débuts des années 1960. Il analyse un corpus composé des films pour la plupart issus de l'horizon anglo-saxon et

⁹² Il a repris les contributions des chercheurs qui ont travaillé la question à propos de l'histoire du cinéma, du montage, du documentaire et du langage, parmi qui S. Kracauer et Marcel Martin. *Op. cit.* Leyda, 1964.

⁹³ *Ibid.* Leyda, '2 Bridge, Esther Shub shapes a new art (1927)', pp.22-31.

⁹⁴ *Idem.* Brenez, N., « Cartographie ». 2000, pp.90-92.

européen, complété par un échantillon de productions de toutes les régions du monde. Il établit une historiographie critique de la compilation, à partir de classiques de la pratique. Il traite également de productions plus anodines ou plus commerciales afin de montrer comment l'histoire de la compilation est marquée par des innovations technologiques, en particulier celles qui sont relatives aux deux grands axes sur lesquels cette pratique se base : le montage et le stockage. Il croise ses analyses de films avec des témoignages de monteurs, de réalisateurs, mais aussi de documentalistes (*film researchers*) pour connaître les pratiques des archives, leur accès et leur catalogue. Nous nous sommes inspirés du travail de Leyda (1964), car de manière confluente, nous interrogeons aussi le recyclage des films muets à partir des pratiques de remontage mais dans les années 1990, tout en prenant en compte les conditions d'accès au stock film du NFM. Cependant en absence d'autres études systématiques sur la compilation, nous nous sommes tournés vers les articles et les analyses plus récents, qui sont nécessairement parcellaires et dispersés même s'il faut noter un regain d'intérêt sur la question.⁹⁵

Pragmatique d'une esthétique des archives et de leurs retentissements

Ce travail se divisera en trois parties qui s'étaleront des années 1989 à 1999, période pendant laquelle Delpeut déploie différentes modalités d'utilisation des compilations qui seront interrogées en terme de valorisation des collections de films muets du Musée auprès de spectateurs contemporains. Si ce sont ces dix années qui constituent la matière principale de ce travail nous ne nous interdirons pas d'aller chercher des éléments en avant et en aval quand les questions posées l'exigent.

Dans la première partie, nous sommes forcés de vous fournir une quantité riche et chargée d'information inédite. Car nous demanderons comment Delpeut en vient à fabriquer ces films à partir d'archives du NFM et comment cette institution en vient à produire de tels films, en somme, comment la trajectoire de Peter Delpeut peut croiser et nourrir le Musée, lui-même en train de renouveler ces pratiques (1987-1995) et sa façon de considérer ses

⁹⁵ Voir 'Cinéma et réemploi (du muet)' Annexes.

collections et de les montrer. L'histoire du NFM connaît en effet de continuités et des ruptures et à la fin des années 1980, elle amorce un tournant important. (Chapitre 1)

Delpeut et l'équipe à laquelle il appartient s'attaquent à l'inventaire des collections du Musée et en particulier à l'une d'entre elles, la collection Desmet. Celle-ci a l'avantage, par le fait de provenir d'un distributeur, pour connaître ce qui était projeté en salle à l'époque et de contenir des nombreux films muets en couleur encore sur support nitrate. Tandis qu'auparavant le NFM était plutôt un centre d'archivage, qui ne dévoilait pas ses collections, amorce une politique de programmation innovante. Le contenu des compilations de Peter Delpeut est intimement lié au NFM et à son changement de philosophie. (Chapitre 2)

Cependant l'homme a aussi un parcours original et une série d'expériences dans la recherche, la critique avant de devenir archiviste qui entrent en confluence et alimentent son travail au NFM. Delpeut fait ainsi une série de compilations qui deviennent le porte-parole de la nouvelle philosophie de la Cinémathèque néerlandaise. (Chapitre 3)

Si les compilations sont un outil alternatif pour mettre en accès les collections du Musée dans des films de montage, nous démontrons qu'elles sont indissociables des programmes de projection autour desquels elles ont été créées, programmes qui expérimentent d'autres voies de diffusion (sonorisation, ciné-concert, mélange fiction et non-fiction, etc.). (Chapitre 4)

Cette politique innovante et cette nouvelle philosophie du NFM peut toujours difficilement se comprendre sans faire référence au contexte européen où émergent des dynamiques comparables en interaction les unes avec les autres, et qui se retrouvent lors du Centenaire du cinématographe. (Chapitre 5)

Dans une deuxième partie, bien plus précise, nous questionnerons le processus de fabrication des compilations et la manière dont Delpeut procède pendant ses années de collaboration au NFM (1988-1995) pour recycler ces films muets qui sont à la fois mis en valeur mais aussi au service d'une quête artistique qui les dépasse. Nous construisons un modèle d'analyse adaptée à la méthode utilisée par le compilateur Delpeut, et démontrons qu'il s'articule entre l'appropriation et le détournement et joue à la fois du sensoriel et de l'analytique. D'un côté, Delpeut restitue aux archives du muet un contexte pertinent pour être comprises par le spectateur contemporain. (Chapitre 6)

D'un autre côté, il crée par un 'sens ajouté' quand il manipule ces copies néerlandaises. Il les 'braconne' et parfois 'triche' pour faire 'sentir', faire dire ou insister en fonction d'une démarche personnelle. (Chapitre 7)

En troisième partie, nous explorerons les usages et les implications afin de tracer les apports et les limites en terme de transmission d'un patrimoine cinématographique. A un

premier niveau, Delpeut se trouve déjà profondément marqué lui-même par cette expérience y compris après qu'il ait quitté le Musée (1996-1999) et réalise trois films de compilation dans un autre cadre. (Chapitre 8) Nous élargissons ensuite l'angle de vue au devenir de l'ensemble des films de notre corpus. Nous nous demanderons si ces compilations sont parvenues à toucher les différents publics auxquels elles s'adressaient en principe (archives, recherche, critiques, presse), si elles ont atteint d'autres secteurs inattendus, voire même ont réussi à toucher le grand public. Il s'agira de suivre leurs modes de circulation afin de pouvoir questionner la pertinence de la valorisation des films muets recyclés. Mais celle-ci s'interroge aussi à l'une des nouvelles pratiques que Delpeut a pu initier et nous verrons comment après son départ, cette tendance à la compilation d'archives se poursuit au Musée du cinéma néerlandais. (Chapitre 9)



2. *PRINSENGRACHT*, Nederlandsche Biograaf-en Mutoscope Maatschappij, Amsterdam, 1899, 68mm, dans le 8^{ème} épisode *CINÉMA PERDU KIJKJES IN DE VORIGE EEUW*. (PHOTOGRAMME ARCHIVES ARIEL PRODUKTIES)

« (...) Dans les lieux de production – et je préfère ici considérer la Cinémathèque comme un lieu de production, je préfère y voir un lieu de production, non un simple lieu de diffusion ; car si c'est un simple lieu de diffusion, on y fait la même chose que dans d'autres lieux de diffusion : on projette des chefs-d'œuvre alors que le cinéma d'à côté projette des pornos, mais le rapport du spectateur à la chose projeté est exactement le même, et c'est ça qui ne va pas. On peut même dire : c'est peut être plus dans le cinéma porno que dans le cinéma, disons, au-dessus de la ceinture. C'est pour ça, du reste, qu'il faut mettre le cinéma porno dans un ghetto afin de ne surtout pas mélanger les choses.

(...) »
Jean-Luc Godard.⁹⁶

⁹⁶ Godard, J.-L., 'Les Cinémathèques et l'Histoire du Cinéma', *Travelling*, no.56-57, Printemps 1980, p.121.

PARTIE I. DE CINEASTES ET D'ARCHIVISTES AU SERVICE DES COLLECTIONS DU NFM (1976-1996)

Nous examinerons les caractéristiques de ces compilations faites de choix professionnels et de politiques institutionnelles. Cette production durant toute une décennie (1989-1999) est rendue possible grâce à la rencontre de Peter Delpout, alors jeune réalisateur, avec le NFM, puis par sa participation à la nouvelle Direction entre 1988 et 1995. Pendant cette période, il y a un développement extraordinaire de la valorisation des archives du Musée. En correspondance par valorisation nous parlons de tout un processus qui va de la conservation (inventaire, sélection des archives), au catalogage (recherche historique, filmographique); préservation (copiage, restauration) et programmation (l'accès et la diffusion). Au long du développement, nous verrons que la valorisation des archives au NFM pose les bases d'une approche éthique, esthétique et socioculturelle. Et même en rapport aux effets économiques et financiers depuis la production jusqu'à la diffusion que les cinémathèques peuvent y avoir grâce à la compilation de leurs collections. D'une part nous identifions le déplacement de copies de films muets depuis des archives passives qui étaient de corpus fusionnés à l'origine d'autres institutions.⁹⁷ D'autre part nous observons la migration de films préservés vers la création de nouvelles collections et/ou corpus par thématiques, par problématiques de recherche. Les films de Delpout nous aident à établir la

⁹⁷ La problématique du concept historique de collection est abordée dans le cas Desmet par Blom. Dans sa conversation avec Roland Cosandey, ce dernier différencie la collection de la notion de dépôt comme un ensemble d'objets sans conséquences pour l'institution. Seulement quand ces fonds sont reconnus par sa position, leur histoire et contexte, alors ils se transforment dans une collection. Voir Blom, Ivo Leopold, 'VIII. Tweemaal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, p.334, note 107 (conversation avec R. Cosandey, 7 juillet 1999).

palette des archives transformées dans ces collections actives, dont le classement montre vite la complexité et la richesse provenant de la période du cinéma muet. Nous allons décrire quelles sont les copies empruntées parmi ces collections par Delpeut. Nous établissons la place de ces films muets parmi les activités de valorisation. Pour détailler ensuite la structure de chaque compilation donc nous traitons en termes généraux.

Chaque film muet préservé est objet de réemplois divers dans la programmation du Musée aux moments et avec des propos différents. Nous privilégions les compilations de Delpeut pour nous approcher à ces trois types de productions du Musée : restaurations, programmes de compilation et réalisations. Parmi ses nombreuses activités, Delpeut réalise sept nouvelles productions filmiques à base de leurs archives du muet préservées entre 1989 et 1995 coproduits par le NFM. Nous interrogeons les parcours des créateurs de ces films en cinq temps. D'abord, nous analysons le parcours du jeune cinéaste Delpeut entre les années 1976 et 1988 qui est placé dans certaines communautés au paysage cinématographique et de l'audiovisuel néerlandais et européen. Nous cherchons à comprendre en quoi le NFM contribue de façon majeure depuis sa fondation (1946), à collectionner des films muets. Nous analysons l'intégration de Delpeut au Musée, faisant partie d'une équipe d'archivistes où se croisent des cinéastes, des théoriciens et des chercheurs. Tous vont développer une série de pratiques non isolées qui vont modifier à jamais la visibilité de ces films muets. Les cinéastes en Europe profitent du stockage des collections en même temps que les cinémathèques entrent dans une période inédite de mise en accès de leurs collections film. (Chapitre 1)

Dans un deuxième temps, nous analysons la place qui commence à occuper la préservation dans la programmation au NFM entre les années 1988 et 1989. Le NFM met en place une philosophie des archives qui met à jour notamment des films muets. La compilation est intégrée à de nombreuses activités d'accès et de diffusion des collections mais aussi dans des expériences alternatives de restauration. (Chapitre 2)

Dans un troisième temps, entre les années 1990 et 1993, nous observons que la compilation traverse la politique de préserver pour programmer dans deux sens. De manière implicite chaque film préservé entraîne à comparer une série de copies de référence, qui terminent souvent pour être remployées dans la restauration d'un film muet déterminé en question. De façon explicite l'équipe compile pour combler un problème de programmation de nombreux fragments et courts-métrages préservés qui prennent du sens qu'une fois regroupés. Delpeut réalise des films à base des archives qui incarnent cette nouvelle philosophie des archives. (Chapitre 3)

Au cours d'un quatrième temps, entre les années 1993 et 1995 De lpeut travaille la programmation dans une direction plus expérimentale et créative réalisant des films de montage et des programmes de compilation. Pour attirer des spectateurs sur divers fronts, la compilation devient un outil qui bouleverse l'accès et la diffusion des films muets en salle. (Chapitre 4)

Enfin, dans un cinquième moment, Delpeut résume ses gestes du compilateur dans une série de compilations inédites après ces années de travail de valorisation intensive. Ce processus entre dans une phase de prestige dans le contexte du Centenaire du cinéma (1995) et du 50^{ème} anniversaire du Musée (1996). (Chapitre 5)

Cette longue mais nécessaire 'promenade' dans la programmation du Musée du cinéma néerlandais permet aussi de signaler dès 1990, les antécédents des archives et leurs problématiques apparues plus tard dans les trois dernières réalisations de Delpeut entre 1996 et 1999. Car ces trois films seront analysés jusqu'à la troisième partie.⁹⁸ Car ils obéissent à des critères bien différents de la logique interne muséographique. D'abord il ne s'agit plus de films qui compilent exclusivement des films muets. En deuxième lieu ils n'appartiennent pas seulement aux collections du Musée néerlandais. Troisième, ces films font partie de préoccupations dérivées de ces années là, mais élargies par Delpeut.

Dans cette partie, nous faisons face au manque singulier de documentation sur le cinéaste Delpeut ainsi que sur le NFM. Pour contourner cette contrainte, nous utilisons des sources dont les données recueillies, nous les analysons également et comparons systématiquement au long des activités du cinéaste. Nous exploitons notamment les bases de données *DIVA* et *NFDB*. D'autres données du parcours de Delpeut exposées ici sont tirées d'une correspondance suivie et des entretiens réalisés avec lui. Nous utilisons aussi la presse sur la filmographie Delpeut, compris celle du cinéaste alors débutant. Et plus particulièrement, nous utilisons ses archives au Musée (P. DELPEUT 19). Nous dessinons seulement en partie son parcours, en fonction d'analyser sa collaboration au NFM en pleine rénovation.

En ce qui concerne l'histoire du Musée du cinéma néerlandais, nous croisons plusieurs sources et documentation. Nous faisons appel sans cesse au travail pionnier d'Ivo Blom sur l'histoire de la collection Desmet qui touche en parallèle à l'histoire inédite du Musée. Durant cette période, Blom est un témoin privilégié car lui-même participe activement au NFM. Puis, nous utilisons les archives de la programmation du NFM en particulier entre 1988 et 1995 (*NFM programma*), des publications du Musée (notamment les mémoires des Amsterdam

⁹⁸ Il s'agit de *THE TIME MACHINE* (1996), *FELICE... FELICE...* (1998) et *DIVA DOLOROSA* (1999). *Infra*. Chap. 8

Workshops) et des articles répertoriés sur le Musée. Puis, nous analysons les publications de ces cinéastes devenus archivistes. En particulier, celles d'Eric de Kuiper et de Peter Delpeut, des écrivains soucieux de faire connaître leurs activités de valorisation mais aussi leurs réflexions théoriques (*Versus*, *Skrien*, 'Weergevonden'-*GBG Nieuws*, *Cinegrafie*, *Cinémathèque*). Il s'agit en particulier de leurs réflexions à propos de deux problématiques centrales : les fragments aux archives film et les particularités du cinéma des années 1910.

Enfin, nous utilisons l'information recueillie pendant les entretiens réalisés avec Nico de Klerk et Frank Roum en collaborateurs du NFM depuis ces années-là. Ce dernier est ensuite devenu producteur à côté de Suzanne van Voorst dont les entretiens permettent de placer cette communauté de cinéastes et archivistes au paysage cinématographique et de l'audiovisuel néerlandais.

Nous devons encore faire certaines précisions de langage par les usages dans notre étude de la notion centrale à notre problématique : la compilation. Compiler se définit dans cette étude comme l'action de mettre ensemble de textes empruntés à diverses sources portant sur une matière.⁹⁹ Les caractéristiques de la compilation sont quatre : d'abord l'existence antérieure des œuvres dispersées ; deux, le fait de collecter sous une thématique et un seul corps ; trois, la transmission de l'information empruntée ; et quatre, un processus autant de changement comme de métamorphose des archives.

Ici d'abord nous traitons avec deux usages spécifiés de la notion de compilation considérée autant une catégorie de films (genre) qu'une forme filmique. Tout film est monté à l'origine, mais quand nous utilisons le terme francophone film de montage nous faisons référence à la catégorie des films qui sont composés et produits exclusivement à partir du remontage des documents audiovisuels préexistants avec un concept distinctif. Nous gardons cette définition parce qu'elle met en évidence le principe de fabrication du film. Pour une question pratique, nous utilisons le terme de film d'archive comme son synonyme, pour faire appel à toute production qui a remployé certains fonds. Toutefois quand nous utilisons le terme de compilation nous faisons référence à la forme filmique, l'aspect sensible donné au film par le fait de recueillir des images et de sons principalement préexistants et remontés.¹⁰⁰ La compilation a des procédés, où se trouvent imbriqués l'appropriation et le détournement de documentation film et du non-film. La compilation, inclut le film de montage, mais elle est en

⁹⁹ Rey, Alain (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Electronique, Paris, 1994-2003.

¹⁰⁰ Nous entendons par forme filmique le principe d'organisation de l'expression dans une œuvre, en vue d'un effet de sens exprimant à travers sa forme un contenu. Voir Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan/VUEF, Paris, 2001, p.86.

tant que pratique répandue dans la fiction, le documentaire et compris sur la scène expérimentale. Les frontières des genres sont débordées par cette forme filmique si hybride.

CHAPITRE 1 LE PARCOURS DE PETER DELPEUT JUSQUE AU NFM (1976-1988)

Comment Peter Delpeut devient-il un collaborateur du NFM? Nous allons y répondre en trois temps. D'abord, nous cherchons dans la trajectoire du cinéaste, son cheminement vers ces archives. Nous étudions ainsi son parcours éducatif et professionnel depuis 1976, ainsi que la communauté professionnelle à laquelle il appartient. Ainsi, nous identifions les compétences mais aussi les influences du jeune Delpeut. (I)

Dans un deuxième temps, nous abordons les transformations du NFM qui rendent possible la rencontre avec des cinéastes. Delpeut est formé dans un milieu européen où l'on profite d'un accès lent mais concret aux collections film dont le stockage est historique. Pour comprendre cette rencontre, il faut préciser les grandes lignes de la trajectoire du NFM, dont l'histoire remonte à 1946.¹⁰¹ Puis, nous nous pencherons sur les changements de politique de conservation, particulièrement depuis les années et notamment à l'arrivée en 1987 d'une nouvelle direction. (II)

¹⁰¹ Il y a de typologies des archives du cinéma se basant dans le parcours historique de certaines institutions modèle. Voir Cherchi Usai, P., 'La cineteca di Babele', *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp.1012-1020 et Edmondson, *Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle à l'occasion de la commémoration du 25^e anniversaire de la Recommandation de l'UNESCO pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*, UNESCO, Paris, avril 2004, pp.12, 23-27, 36, 42 et 45. Le Filmmuseum-Amsterdam n'est pas un musée qui met strictement l'accent sur la collecte et l'exposition d'objets tels que des costumes, des accessoires et du matériel technique ancien. Le NFM est devenu plus proche de la notion de cinémathèque et d'Archives de 'programmation' qui précise mieux la nature de la fondation et du service en question qui évoque les valeurs qui y sont associés, compris un terme définissant le statut national (nom du pays).

Dans un troisième temps, Delpeut s'incorpore à l'équipe du NFM ¹⁰² qui va assurer la relève des collections film à la fin des années 1980. Il est donc dans un contexte propice à la mise en place des expériences inédites de valorisation. (III)

Nous devons préciser qu'il y a trois variations de la notion d'archives utilisée ensuite. ¹⁰³ D'abord on fait référence à l'archive comme institution, par exemple le Musée, une cinémathèque, etc. Second sens ce sont les archives elles-mêmes c'est à dire les fonds, les collections. La troisième attribution c'est l'endroit où s'installe l'institution et les dépôts. La notion d'archive moderne est proposée dès l'apparition du cinématographe, mais elle sera consolidée jusqu'aux années 1930 avec l'apparition des premières cinémathèques. ¹⁰⁴ Les histoires de ces institutions est très étroitement associée aux collections des films muets. Les archivistes pionniers sont à l'origine des initiatives privées, de collectionneurs, surtout de films muets. Ces 'chasseurs du nitrate' amoureux du cinéma muet sont le point de départ d'une révalorisation de ces objets méprisés dans le passé par l'industrie. Les films muets ont été objet des plusieurs vagues de destruction après avoir changé leur statut attribué en principe aux circuits de distribution et d'exploitation. ¹⁰⁵ Nous allons nous occuper de mettre en contexte le NFM dans la vague de cette mise en valeur des collections des films muets. Le cas néerlandais est un cas précurseur de cet idéal, parmi le développement des archives du cinéma pionnières.

¹⁰² Nous allons utiliser le terme Cinémathèque, Musée pour nous référer au NFM sans distinction. Nous précisons les modifications historiques de son nom en 1946 Stichting Nederlands Filmmuseum, en 1988 NFM et en 1998 Filmmuseum (ce dernier sera utilisé comme Filmmuseum-Amsterdam afin de pas le confondre avec d'autres cinémathèques qui portent le même terme Filmmuseum (Münchner, Deutsches, Det Danske, Düsseldorf).

¹⁰³ Vernet, Marc, « Le cinéma sans le cinéma ou du bon usage de l'archive », *Cinémathèque* no. 7, pp.80-97

¹⁰⁴ L'idée d'archive du cinéma moderne date de la fin du 19^{ème} siècle notamment dans les articles de Boleslaw Matuszewski et William Kennedy-Laurie Dickson pour se concrétiser dans les années 1930 avec la première génération des pionniers aux cinémathèques. Matuszewski, Boleslas (éd. établie par Magdalena Mazaraki, et al.), *Une nouvelle source de l'histoire (création d'un dépôt de cinématographie historique) ; La photographie animée : ce qu'elle est, ce qu'elle doit être* Paris : AFRHC, La Cinémathèque française, 2006, 211 p. Voir Borde, Raymond, 'III Les premières archives' *Les Cinémathèques*, Paris, Editions L'Âge d'homme, 1983, pp.53-73. *Idem.* Cherchi Usai, 'La cineteca', 2001, pp.978-983 et 995-998.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp.969-978.

I. PETER DELPEUT, « COUNTRY BOY » DE TALENT (1976-1987)

Nous examinons la trajectoire de Delpeut en nous basant sur sa formation académique et sur son développement professionnel. Nous commençons par un bref passage sur ses origines familiales qui nous semblent révéler en partie la personnalité du cinéaste animée par une passion pour le passé. Ensuite, nous nous penchons sur les débuts de ses études universitaires. Pendant cette période, Delpeut acquiert certaines compétences et se construit dans son entourage professionnel cinématographique.

1. La formation universitaire et académique d'un jeune cinéphile (1976-1984)

Par les caractéristiques de la formation universitaire et académique, Delpeut acquiert ainsi certaines compétences dans les domaines de la théorie du cinéma et de la réalisation à partir de la fin des années 1970. Il est également intéressant d'indiquer ses influences pendant cette période. En effet, Delpeut fait des rencontres déterminantes aussi bien personnelles qu'académiques et professionnelles qui compteront dans son futur rôle de cinéaste et d'archiviste.

a. L'étudiant cinéphile en philosophie

Les origines familiales et la jeunesse de Delpeut, évoquées par lui-même, nous rapprochent de sa personnalité et de ses intérêts cinéphilés. Dès le départ, nous trouvons dans son caractère une vision intimiste le rapprochant du passé du 19^{ème} siècle et notamment de l'histoire du cinéma aux débuts du 20^{ème} siècle.

Delpeut se présente lui-même comme un « *country boy* » issu de la campagne de la Hollande Méridionale du nord des Pays-Bas. Il est né le 12 juillet 1956 et a grandi dans la commune de Vianen, en province d'Utrecht.¹⁰⁶ Il est le deuxième fils cadet de deux sœurs. Leur père, commerçant, avait un magasin où Delpeut évoque il : « *He sold all kind of things : from bicycles, to televisions, washing machines (...) kid's toys (...)* » et leur mère, une femme au foyer « *like most them have worked in that time* », reconnaît-il.¹⁰⁷

Pendant ses années de visionnage des films muets retrouvés au NFM, il remémore ses souvenirs auprès de sa grand-mère, née en 1894. Peut-être, écrit-il, les yeux de son *oma* (grande-mère), comme les siens, regardaient à son époque des films comme *MARMEGROEVE IN DE OMSTREKEN VAN GARRARIË (INDUSTRIE DES MARBRES A CARRARE, (1914)*. Il ne doute pas qu'elle serait admirative de ces ouvriers qui ont travaillé aussi dur, sous le soleil ardent, comme ses grands-parents, de grange en grange.¹⁰⁸ Delpeut s'en sert aussi pour établir un 'pont' avec le passé. Quand il philosophe sur ces spectateurs lointains, il met sa grand-mère à leur place avec émotion. Souvent, elle fait figure de spectateur hypothétique : « (...) *My grandmother must have watched flowers blossoming on the screen, and she must have had emotions as she watched. And I'm very curious about these emotions, because they seem to come from another world. That maybe an interesting way to approach the strangeness, as well as the fascination of these films* ». ¹⁰⁹

En 1976, âgé de vingt ans, il entre à la Rijksuniversiteit Utrecht pour des études de philosophie et en sort en 1980. Sa formation va être accompagnée d'un programme très dense en théorie du cinéma à la Universiteit van Nijmegen. Les rencontres et les influences, les plus présentes dans son parcours, proviennent de cette période. Dans ce milieu, il rencontre Céline Linssen (1958), comme lui, elle est étudiante en philosophie. Delpeut réalise des années plus tard, un documentaire *IN LOVING MEMORY LEEDS – CARLISLE* (2001), dans lequel il fait en voix off

¹⁰⁶ Jusqu'au 1 janvier 2002 cette commune était située officiellement dans la province d'Hollande-Méridionale. http://fr.wikipedia.org/wiki/Province_d%27Utrecht

¹⁰⁷ Delpeut, Peter. Entretien réalisé à son domicile [28-30/06/2005 entre 15 et 18 hrs.] Les citations de Delpeut utilisées ensuite au long du développement appartiennent à cette même source, sauf une autre indication donnée.

¹⁰⁸ Delpeut, P., « De ogen van oma » ('Les yeux de la grande-mère'), *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp.87-88.

¹⁰⁹ 'Session 5: A change of programme', Daan Hertogs, Nico de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, p.56.

une véritable déclaration d'amour: "Not along ago, someone asked me what had been among the best moments in my life. I said: 'Céline and I sitting on a bench in the North of England. In front of us, the green fields of the Yorkshire Dales. In between us, a small plaque saying: 'In loving memory'. And two names underneath: Joe and Grace Wilton. 'And that was the best moment of you life?' this friend of mine asked in disbelief. 'Yes', I said. 'It was as if Céline and I were already dead, united on a plaque, like Joe and Grace. It was as if we were already thought of 'in loving memory'. I don't think I have ever been happier than at that moment."

Son film en effet le plus personnel, il transmet son rapport intimiste au passé. Ici, s'exprime comme nulle part ailleurs, son attirance post-romantique pour le 19^{ème} siècle.¹¹⁰ Céline et Peter partagent depuis leur vie, ainsi qu'une même vision de la culture cinéphile de l'époque.

La génération de Delpuech construit sa cinéphilie en partie via la télévision allemande et notamment grâce à la chaîne WDR. Delpuech assume être fortement influencé par leur programmation de : « (...) series of all Hawks, Ford, Renoir, Rossellini, Boetticher. Sometimes with very interesting interviews or little essay, introductions, mainly done by Bitomsky. We always tell german television was our cinephile treasure, a day teacher specially of classic Hollywood, serie B movies, film noir, melodrama. We taped the film. We could analyse this work with the German dubbing (...)".

Sa cinéphilie est nourrie aussi par le cinéma hollywoodien classique et elle est renforcée par le style du cinéaste Hartmut Bitomsky (1942).¹¹¹ Delpuech affirme ceci sur lui: « he was one of my hero. I know that in the eighties we were very impressed with his use of voice over.»

b. Le disciple devient réalisateur

¹¹⁰ Dans le sens de thèmes chers aux romantiques (Goethe, Lord Byron) comme l'exaltation, la rêverie, etc., qui rappellent à l'imagination, les descriptions des poèmes et des romans. Voir *Le Grand Robert Dictionnaire*, Le Robert Electronique, 1994-2003.

¹¹¹ Hartmut Bitomsky est cinéaste et critique du cinéma (*Filmkritik*). Avec des études en sémiotique, il est un documentariste réputé (*HIGHWAY 40 WEST*, 1981). Il est enseignant au California Institute of Technology aux E.U. Depuis janvier 2006 il est directeur du DFFB à Berlin. Voir Niney, F., *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2000, Bitomsky pp.255-260, 262, et 282.

Delpeut s'avère être un jeune étudiant doué sous l'égide du théoricien Eric De Kuyper. Egaleme nt cinéaste, il est le m entor de cette génération qui se consacre aux études cinématographiques universitaires. Par ailleurs, Delpeut s'intéresse aussi à la réalisation. Delpeut est très influencé par les séminaires de sémiotique et d'analyse de films donnés par Eric de Kuyper à la Universiteit van Nijmegen. La génération à laquelle Delpeut appartient se construit, sous l'influence théorique de ce théoricien. Ce dernier est une figure très active et déterminante pour l'ensemble du paysage cinématographique et de l'audiovisuel néerlandais.

Eric De Kuyper (Bruxelles, 1942) est un artiste, cinéaste, traducteur, critique d'art et de spectacles. Il est l'auteur de nombreuses publications d'esthétique, de sémiotique, d'essais et de plusieurs volumes de souvenirs d'enfance. Il travaille pour la télévision belge, la chaîne flamande BRT pendant une dizaine d'années.¹¹³ Il enseigne dans plusieurs universités européennes, à Frankfurt, Zurich et Liège. Il apprend plus spécifiquement la théorie du cinéma à l'Université de Nijmegen à partir de 1978, où il fonde la section du cinéma, qu'il dirige pendant dix années. La création d'études cinématographiques universitaires est un phénomène qui se développe dans les années 1970. De Kuyper se forme parmi d'autres, dans les séminaires de Roland Barthes (1915-1980) dont la pensée a un impact fort pour les études cinématographiques.¹¹⁴ Il soutient son doctorat sur la comédie musicale américaine en 1979 sous la direction d'A. J. Greimas à Paris.¹¹⁵ De Kuyper est le principal instigateur de l'introduction aux Pays-Bas de la sémiotique issue de la tradition française. Il marque aussi et de façon notable, la cinéphilie du milieu universitaire auquel appartient Delpeut et Linssen, entre autres. D'abord, dans ses séminaires, ses étudiants sont animés par une cinéphilie féroce. Frank Roumen, un autre étudiant de l'époque, cinéphile hétéroclite, se considère comme son

¹¹² Voir Beerekamp, Hans, *La Cinémathèque française Panorama du cinéma néerlandais*, 11 mars au 8 avril 1986, Musée du cinéma, Palais Chaillot/La Cinémathèque française, Paris, 1986, pp.3-6, 27.

¹¹³ Voir *Ibid.*, p.27; Surowiec, Catherine A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Project Lumiere MEDIA Programme, Lisbonne, 1996, p.261.

¹¹⁴ A propos des influences théoriques de Roland Barthes dans les études cinématographiques voir *Idem*. Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, pp.18-19. Pour une analyse de l'impact des travaux de l'EPHE et du théoricien dans les études cinématographiques, voir '2.3 De la filmologie à la sémiologie' et '2 Le Tournant des Années 1960 et l'Institutionnalisation' dans Marie, Michel, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006, pp.22-23 et pp. 24-27.

¹¹⁵ De Kuyper, Eric, *Pour une sémiotique spectaculaire*, thèse de doctorat de 3^e cycle, EHESS, Paris, 1979. Il prolonge ce débat avec Emile Poppe dans l'article « Analyse sémiotique de l'espace spectaculaire », traduit en italien « Architettura della visione », *Cinegrafie Un Mondo d'Immagini*, année V, numéro 8, juin 1995. Article publié à l'origine comme 'Voir et Regarder' « *Communication* », no.34, 1981.

disciple : «*He was sort to speak my guru. He taught us: 'you have to see the films in the cinemas', his passion to love the film, not just a genre or a type of film. (...)*»¹¹⁶

De Kuyper apprend à aimer avant tout le cinéma. Dans la section du cinéma universitaire de Nimègue, il contribue à développer une collection audiovisuelle.¹¹⁷ En 1985, le *Vrienden van het filmarchieef* est fondé pour alimenter leur programme d'études.¹¹⁸ De Kuyper encourage ses étudiants à publier dès que possible dans le cadre universitaire. Delpout se rappelle que : «*He didn't wait his students to finish their studies, he really moved you towards writing. Not only my work, there was a group of other people. Paul Verstraten, José Teunissen, Céline my wife, but that was one generation later.*»

Dès cette époque, ces jeunes étudiants se démarquent par leurs publications sur le cinéma et sur les arts du spectacle. Delpout réussit à publier ses premières analyses de films dans des anthologies de textes, issus de la tradition française, alors traduits en néerlandais: «*My article was 'The realism and THE BIG SLEEP (...)' Also I did "Film, photo, time", more inspired by Roland Barthes and by Raymond Bellour (...)*».¹¹⁹

Ce critique et théoricien de la littérature et des arts visuels influence les analyses de Delpout. Grâce à ses articles, il teste sa vocation pour l'analyse des films classiques hollywoodiens. Il s'appuie sur l'approche sémiotique, devenue une de ses influences théoriques les plus importantes. Cependant, après cinq années d'études universitaires, à l'âge de vingt-quatre ans, il prend une autre direction. Il témoigne : «*This was a very difficult decision to make. I was doing quite well in my philosophy studies and also theory film studies. As a student I was writing articles and books that we were publishing. But I felt much more attracted being a filmmaker. It was difficult to get in to a film school. On that time there were only 30 students per year.*»

Delpout s'installe à Amsterdam, après avoir réussi son concours à la *Nederlandse Film en Televisie Academie (NFTVA-Amsterdam)*. Il suit une formation académique entre 1980 et 1984 dans cette école de cinéma, fondée en 1958.¹²⁰

¹¹⁶ Roumen, Frank. Entretien réalisé au Pavillon Vondelpark Filmmuseum [22/06/2005 entre 14 et 18 hrs.]. Les citations de Roumen utilisées ensuite au long du développement appartiennent à cette même source.

¹¹⁷ Cette année De Kuyper publie un livre emblématique dès son titre de l'approche décrite. Voir De Kuyper, Eric, *Filmische hartstochten*, ('Passion du film') Antwerpen, 1984.

¹¹⁸ Cette cinémathèque universitaire est parmi les plus grandes archives européennes directement associées au programme d'études cinématographiques, grâce aux collections de Ati Mul et Tjitte de Vries ; dirigé par Emile Poppe. Voir Smits, Dick [red.] Tjitte de Vries, Emile Poppe, Frank Kessler, Mau Stappers, Bernadette Klasen, Dick Smits, Gonny Maas, Noël van Rens, Eric de Kuyper, Peter Delpout, *Lang leve de film! Nijmegen : Stichting Vrienden van het Filmarchieef*, 1995.

¹¹⁹ Influences théoriques en lignes générales de R. Bellour, Aumont et Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, p.20.

¹²⁰ Delpout, P., *phd* [courrier électronique]. Destinataire : I tzia Fernández. 23 janvier 2002. Communication personnelle. Document attaché : '*Peter Delpout (biography/filmography)*'.

c. Débuts professionnels : CASTA DIVA (1983)

Le premier film d'école de Delpout est SUR PLACE (1982). C'est un exercice de réalisation et d'écriture de scénario qui montre le penchant cinéphilie et littéraire qui Delpout décrit lui-même: «*SUR PLACE was old recycling that was based in a very famous dutch poem. One of the characters is selling tickets. This cross reference is already there.*»¹²¹

Cette même année, Delpout fait ses débuts professionnels dans un film dirigé par De Kuyper. Dans cette production, il y a des références qui vont marquer ses réalisations à venir. Le mentor marque davantage le parcours professionnel du jeune étudiant à mi-chemin de sa formation à l'école du cinéma. Delpout débute sa pratique professionnelle dans la direction d'art et comme assistant de réalisation auprès de De Kuyper dans CASTA DIVA (1983). Un film reconnu, parmi ses trois réalisations des années 1980.¹²² Ce film est programmé tout au long des années 1980, dans des panoramas du cinéma néerlandais en Espagne, en Italie et en France.¹²³ Dans CASTA DIVA, on remarque cette génération de jeunes qui y collaborent. Ce groupe de cinéastes qui travaillent aux côtés de De Kuyper se font remarquer au sein du cinéma indépendant et de la scène expérimentale du cinéma néerlandais de l'époque.¹²⁴ C'est un début professionnel qui marque le parcours de Delpout. CASTA DIVA retient aussi l'attention de la presse locale dans laquelle il écrit aussi.¹²⁵ En même temps, il continue à publier dans le milieu universitaire. Il écrit ses analyses de films dans *Versus* (1982-1992). C'est une revue de cinéma trimestrielle à caractère théorique de l'Université de Nîmègue, dirigée par De Kuyper. Les sujets sur lesquels Delpout écrit aux débuts des années 1980, sont divers comme la comédie musicale, Barthes et la photographie, les costumes et Hollywood, et souvent

¹²¹ Dossier no. 13, Archives NFM 19 P. Delpout, 1.2 « Sur Place » (NFTVA-Amsterdam 1982/83).

¹²² Il réalise deux films à cette époque : NAUGHTY BOYS (1983-1984) et UNE ETRANGE HISTOIRE D'AMOUR (codirigé avec Paul Verstraten, 1985) Voir *Idem*. Beerekamp, *La Cinémathèque*, 1986, p.27.

¹²³ Voir catalogues : *Ibid.* pp.3-6, 27 et Bono, Francesco, *Nuovo cinema olandese* : 1966-1983, Roma : AIACE, 1988, 138 p.; Font, Ramon, *Cinema Holanès dels anys 80*, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 34p.

¹²⁴ Cette scène néerlandaise coïncide avec les caractéristiques attribuées au cinéma expérimental en général: production aux marges du système industriel et de distribution dans des circuits non-commerciaux, réalisations avec une tendance à la déconstruction et non-narratives. Voir *Idem*. Aumont et Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, p.72.

¹²⁵ Delpout, Peter, "Casta diva", *Skrien* nr 122, Octobre - Novembre 1982, p.50.

teintés d'une approche sémiotique.¹²⁶ Delpeut commence à publier aussi dans *Skrien*, une autre revue mais de critique, ses premières analyses de films dès 1981.¹²⁷ Il devient de plus en plus actif dans le milieu journalistique spécialisé du cinéma.¹²⁸

2. Un cinéaste prometteur dans le milieu du cinéma indépendant à Amsterdam (1980-1985)

Delpeut travaille à l'intérieur d'une communauté en construction. Celle-ci est composée de jeunes professionnels qui deviennent en partie ses collaborateurs les plus proches. La plupart sont également sous l'égide d'Eric de Kuiper. Cependant Delpeut se distingue de plus en plus dans la critique et la réalisation.

a. Le rédacteur en chef de *Skrien*

Delpeut devient un critique très actif dans *Skrien*. C'est une revue de critique de cinéma fondée en 1968, par des étudiants de l'école du cinéma où il est formé, la NFTVA-Amsterdam. La génération de Delpeut contribue à faire évoluer la revue vers une perspective critique de la cinéphile à l'époque. Leurs préférences se manifestent également dans les premiers films du jeune réalisateur.

Skrien est un magazine considéré par Delpeut, à l'époque encore étudiant en cinéma, comme : « (...) more or less the Cahiers of Cinema of Holland. It was moving from a very political Marxist tendency, and it

¹²⁶ Delpeut, P., "Fred Astaire en de musical", Delpeut, P. [et al.], 'Barthes en het fotografische', *Versus*, Uitgever: Nimègue no. 3, 1983. (et. al.), 'Hollywood-kostuums', *Versus*, Uitgever: Nimègue: no. 4, 1985.

¹²⁷ Delpeut, Peter, « Godard : nogmaals Sauve qui peut (la vie). », *Skrien* nr 105, Mars 1981, pp. 16-19. Il s'occupe du ralenti de *Sauve qui peut la vie* (J. L. Godard, France, 1980) à partir des expériences filmiques de E. J. Marey et E. Muybridge.

¹²⁸ Delpeut a collaboré parmi d'autres publications néerlandaises dans *De Filmkrant*, *NRC Handelsblad*, *Het Parool*, parmi d'autres, selon ce que nous avons répertorié à partir des bases de données *DIVA* et le catalogue *PiCarta (beschikbaarheid)* [Ressource électronique]. [Rotterdam] Bibliotheek Rotterdam (réf. juin 2005). Pays-Bas. Disponible sur : <http://zoeken.bibliotheek.rotterdam.nl/collectie/?uilang=en>

was against another film magazine that was very famous in that time in Holland: *Skoop*. This was like *Positif* in France. We moved *Skrien* towards the more cinephile attitude to cinema and we left behind the more theoretical approach.”¹²⁹

Pour la carrière de Delpout, 1982 est une année-clé. Il se transforme en critique de plein temps au même titre que cinéaste professionnel depuis son travail dans *CASTA DIVA*. Il devient rédacteur en chef de *Skrien* à partir de 1982. Il écrira dans cette revue, de façon de plus en plus systématique. Il y publie une quantité notable d’articles très divers tout au long des années 1980.¹³⁰ La variété d’articles de cette décennie recouvre des analyses de films, de la documentation non-film (affiches, photographie), de critiques de films sortis en salle, des reportages sur la distribution, sur l’exploitation, sur les politiques publiques aux Pays-Bas, des comptes-rendus de festivals (Pesaro, Locarno, Rotterdam), d’entretiens avec des scénaristes, des réalisateurs, des traductions, etc. Il écrit également sur les films d’auteur de la Nouvelle Vague du cinéma français.¹³¹ Au même titre, il critique également des films alors sortis en salle, notamment ceux du jeune Jim Jarmusch, comme des films de série B, des péplums, du cinéma érotique.¹³²

Dans les deux pôles professionnels de Delpout, celui de la réalisation et celui de la critique de cinéma, nous remarquons des thématiques et des influences cinéphiles récurrentes. Dans *Skrien*, Delpout porte une attention particulière à la situation du cinéma contemporain néerlandais autant qu’à l’histoire du cinéma japonais. Cette fascination pour le cinéma japonais est partagée avec Cécile Linssen, sa femme. Il écrit souvent sur la question à quatre mains avec elle et d’autres collègues de sa génération : des critiques et cinéastes comme Mart Dominicus et Jan Simons qui d’ailleurs collabore aussi dans *CASTA DIVA*. Les articles de cette époque confirment que Delpout est marqué autant par la filmographie de Yasujiro Ozu que par le western.¹³³ Il manifeste dans ses exercices d’école ses orientations cinéphiles.

¹²⁹ *Skoop* est une revue de critique de cinéma créée aussi par un groupe des membres de son école de cinéma en 1964. Cette comparaison calquée sur la situation française est partagée par d’autres auteurs. Voir *Idem*. Bono, F., *Nuovo*, p.22, et *Idem*. Beerekamp, *La Cinémathèque*, 1986, pp.4-5.

¹³⁰ Tenant compte des bases de données consultées (FIAF, BFI, AFI et *DIVA*) nous avons répertorié seulement dans *Skrien* environ 114 articles publiés entre 1981 et 2004. Plus de la moitié, 70 articles environ, sont écrits avant 1988.

¹³¹ Truffaut, François; Delpout, Peter, « Paris nous appartient. », *Skrien* nr 131, Oct. –Nov. 1983, pp.14-15. « François Truffaut: Les films de ma vie. », *Skrien* nr 139, hiver 1984-85, p.36. “The big sky: reprise!”, *Skrien* nr 118, mai – juin 1982, pp.14-15. “Eric Rohmer en het acteren.”, *Skrien* nr 132-133, hiver 1983-84, pp.16-18.

¹³² Delpout, P. « Stranger than paradise: het jasje van Jarmusch. », *Skrien* nr 140, fév. -mars 1985, pp.7-8. “Conan the barbarian.”, *Skrien* nr 119-120, été 1982, pp.18-21. “Where are you, Joe? Enige aantekeningen over het pornografische en erotische in de hedendaagse cinema”, *Skrien* nr 136, été 1984; pp.8-11.

¹³³ « Retrospectief Yasujiro Ozu : emoties van alledag », *De filmkrant* 30, dec 1983, pp. 3, 5. Delpout, Peter; Linssen, Céline, « Tokyo story: slotsequentie. », *Skrien* nr 132-133, hiver 1983-84, pp.8-10.

Dans son deuxième exercice académique *JOHNNY GUITAR* (1983), Delpout s'intéresse à une certaine forme du réemploi : la citation. En effet, il fait référence ponctuellement à une œuvre antérieure clairement désignée depuis le titre.¹³⁴ Il emprunte un dialogue du film homonyme de Nicholas Ray de 1954. C'est un film apprécié par son entourage, y compris par De Kuyper.¹³⁵ Delpout le transpose dans une fiction en Hollande contemporaine. Pour lui, *JOHNNY GUITAR* (1983) est le prétexte pour exercer une pratique de caméra dans laquelle il se cherche : « *I shoted like in a Chantal Akerman movie : one long shot of 10 minutes in black and white* ». ¹³⁶

Cet exercice annonce aussi son intérêt pour le western comme les rencontres et rapports de travail de plus en plus solides que Delpout tisse avec son entourage professionnel. En 1984, Delpout travaille comme assistant de réalisation et de production pour *DE REIZIGER* (Ron Termaat, NFTVA-Amsterdam), un court métrage documentaire.¹³⁷ Il croise la scénariste Ilse Hughan. De plus, il travaille avec le photographe Stef Tijdink et parmi ses collègues à l'école, Paul Veld (1961) qui s'occupera du son de son troisième et dernier film d'école *EMMA ZUNZ* (NFTVA-Amsterdam, 1984).¹³⁸ Ces deux derniers deviendront de proches collaborateurs.

b. Une révélation: la fiction du diplômé *EMMA ZUNZ* (1984)

Dès ses débuts dans le secteur du cinéma indépendant, Delpout devient un réalisateur vite repéré par son talent. Il est fasciné à l'époque par l'œuvre de Jorge Luis Borges (1899-1986), qu'il adapte dans deux films. On voit là son inclination pour la culture du 19^{ème} siècle.

¹³⁴ Nous entendons par ce terme soit la reproduction textuelle d'un énoncé préexistant, non du plagiat mais par allusion à l'œuvre antérieure. Voir Aumont et Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, p.35. Nous considérons la citation comme une forme du réemploi. Voir Brenez, N. « Cartographie du *Found footage* », Brenez, Pip Chodorov *Exploding No. Hors série* "Tom Tom the Piper's Son", 2000, pp.90-92.

¹³⁵ Voir *Idem.*, Beerekamp, *La Cinémathèque*, 1986, p.27. Dossier 18, Archives NFM 19 P. Delpout, 1.3 « Johnny Guitar » (NFTVA-Amsterdam, 1982/1983) avec dialogues en anglais et néerlandais. Le film semble très influent à l'époque. *UNE ETRANGE HISTOIRE D'AMOUR* (De Kuyper et de Paul Verstraten, 1985) est une illustration de l'ouvrage de De Kuyper *Filmische hartstochten* où il étudie le trajet accompli par l'amour dans le mélodrame hollywoodien avec nombreuses références à *JOHNNY GUITAR*, l'œuvre de Douglas Sirk et les films américains des années 1950.

¹³⁶ De Kuyper est co scénariste de la réalisatrice belge Chantal Akerman dans *JE, TU, IL, ELLE* (Belgique, 1974).

¹³⁷ Il participe dans la production de *GIOVANI* (Annette Apon, 1983), de *TOL DER WRAKE* (NFTVA-Amsterdam, Frank Bak, 1984) et *DE SCHOORSTENVERGER* (R. Termaat, 1987).

¹³⁸ Cécile Linssen travaille dans la direction d'art d'*EMMA ZUNZ*.

La révélation publique comme réalisateur de Delpeut commence en 1985 avec son court-métrage *EMMA ZUNZ* (1984). Il adapte le roman homonyme de Jorge Luis Borges.¹³⁹ Il obtient en 1984 le City prijs (prix) pour le meilleur film de diplômé, puis de l'Amsterdam Fund of Arts le GNS-Prijs. Le film participe à plusieurs festivals internationaux en 1985 au niveau européen.¹⁴⁰ Il reçoit de plus, la mention du jury au Kurzfilmfestival à Berlin.¹⁴¹ *EMMA ZUNZ* attire ainsi une certaine attention de la presse.¹⁴² Delpeut se distingue comme un réalisateur prometteur par son opéra prima, tandis qu'il devient un critique de plus en plus actif. Il poursuit sa carrière de réalisateur tout de suite après ce succès. Il tente d'enchaîner sur un de ses projets qu'il a, comme d'habitude, pleines poches : des courts-métrages à vocation indépendante et artistique. Il travaille dès 1985, sur *STRAVERS* (1986).¹⁴³ C'est sa deuxième fiction et c'est de nouveau une adaptation littéraire de Borges : *La Intrusa (L'Autre)*.¹⁴⁴ A l'époque, il affirme être totalement fasciné par son œuvre : « *When I was studying philosophy Borges was very much in vogue. Foucault started with the reference to the Chinese Encyclopedia. Many of these coming writers wrote about Don Quijote. From there I moved very easily to his novels available in dutch.* » Cette fois, Delpeut transpose l'univers de Borges en Hollande au début du 20ème siècle. Nous trouvons là encore un autre indice de son attirance par cette période de 'la fin du siècle'. Par contre *STRAVERS* n'obtient pas le même succès que son film précédent. Delpeut se trouve lui-même : « *I was too self conscious of my style. I was trying to imitate what was so successful in EMMA ZUNZ and more or less it failed (...).* » Toutefois, le film circule dès sa sortie en 1987 et jusqu'en 1989, dans des festivals et des espaces de programmation réservés à la découverte de jeunes cinéastes européens.¹⁴⁵ La presse néerlandaise offre à son film une attention assez restreinte.¹⁴⁶ Nous constatons que Delpeut travaille avec des collègues devenus indissociables de sa filmographie : Linssen,

¹³⁹ Drame sur l'histoire d'une jeune femme qui assassine le directeur d'une entreprise pour venger son père de fausses accusations qui lui sont adressés. Voir résumé dans *DIVA*.

¹⁴⁰ Dossiers numéros 33-35, Archives NFM 19 P. Delpeut, 1.4 « Emma Zunz » (Afstudeerprojekt NFTVA-Amsterdam 1984) ; et Delpeut, P., *phd* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 23 janvier 2002. Communication personnelle. Document attaché : '*Peter Delpeut (biography/filmography)*'

¹⁴¹ Dossiers numéros 37, 43, 44, 45-50, Archives NFM 19 P. Delpeut, 1.4 « Emma Zunz » (Afstudeerprojekt NFTVA-Amsterdam 1984).

¹⁴² Dossiers 29, 30, 31 et 50, Archives NFM 19 P. Delpeut 1.4 « Emma Zunz » (Afstudeerprojekt NFTVA-Amsterdam 1984). Articles de Simons, Jan "Film als tijd: Emma Zunz", *Skrien* nr 138, Nov. – Déc. 1984, p.18; *Skrien* nr 139, hiver 1984-85, p.30 et *Skrien* 151, hiver 1986/87.

¹⁴³ Dossiers numéros 51-82, Archives NFM 19 P. Delpeut, II.1 « Stravers » (1986).

¹⁴⁴ Compte inspiré aussi d'un fait divers à propos des deux frères à la fin du 19ème siècle. Lucas et John Stravers vivent isolés quand ils voient leur vie basculer, amoureux de la même femme. Voir résumé dans *DIVA*.

¹⁴⁵ Dossiers numéros 71-82, Archives NFM 19 P. Delpeut II.1 « Stravers » (1986). On y trouve de brochures et de coupures de presse des festivals du cinéma à Florence, à Barcelone, à Figueira da Foz et à Belfort.

¹⁴⁶ Articles sur le film: 'Stravers' *Skrien* nr 151, hiver, 1986-87, p.20. Lapinski, Stan, «Let-ter-lijk filmen : Peter Delpeut over Stravers», *Film en TV maker* 268, jan 1987, pp.11-13 (entretien et critique respectivement).

Veld, Tijdink. Toutefois il fait dans *STRAVERS*, une rencontre-clé pour son parcours professionnel travaillant pour la première fois avec le monteur Menno Boerema.

c. Une communauté de cinéastes à Amsterdam

Ces jeunes cinéastes sont en train de bâtir une communauté de travail. Delpeut réalise alors son premier documentaire.

A la fin de 1986, Delpeut prépare *TROUBLE AHEAD* (1987), un court-métrage de dix minutes. C'est documentaire est défini par lui-même comme : « *a homemovie. I met a very nice guy while we were shooting Stravers in the fields. We made a little portrait of him. It's an art film.* »

Delpeut travaille pour la première fois avec Yuca, la coopérative de production fondée par Suzanne van Voorst. Elle est alors une jeune productrice qui se spécialise dans le documentaire et qui est aussitôt intéressée par les films d'art et pour la scène expérimentale. Elle participe à la production de films indépendants. Van Voorst aime se définir elle-même par son goût à tourner des films avec des : « *small crews* ». ¹⁴⁷

Van Voorst est un témoin actif dans les années 1980, de la redéfinition du paysage cinématographique et de l'audiovisuel néerlandais. Celui-ci est alors caractérisé entre autres, par l'avance sur recettes, la taxation et la participation de la télévision. Système qui termine de se dessiner avec la création du Fonds voor de Nederlandse Film en 1983. ¹⁴⁸ Cette jeune communauté de professionnels doit faire face aux problèmes d'une si faible distribution des courts-métrages et films indépendants. En effet *TROUBLE AHEAD* est distribué de façon encore plus limitée que *STRAVERS*. ¹⁴⁹ Delpeut et Dominicus sont une voix critique qui écrivent alors, une série d'articles dans *Skrien* sur ces questions problématiques autour de la distribution,

¹⁴⁷ Voir détails biographiques dans 'Entretiens individuels' Annexes. Van Voorst, Suzanne. Entretien réalisé au bureau de Mme van Voorst [22/06/2005 entre 10 et 13 hrs.] Chaque déclaration de Van Voorst citée provient de cette même source au long du développement.

¹⁴⁸ Les bases de la structure audiovisuelle néerlandaise datent du milieu des années 1950, avec le Productiefonds voor de Nederlandse Films. Voir *Idem.*, Beerekamp, *La Cinémathèque*, 1986, p.6.

¹⁴⁹ Nous trouvons dans la presse néerlandaise qu'une seule référence: Linthorst, Gerdin [red.] "De korte Nederlandse filmkrant no. 2", *De Filmkrant* 64, jan 1987, pp.11-14 (entretien et programme des films de Leo de Boer, P. Delpeut, Ramon Gieling et Johan van der Keuken). Voir Dossiers numéros 83-88, Archives NFM 19 P. Delpeut II.2. « Trouble Ahead – Schetsen (1) » (1987).

l'exploitation et les fonds publics de l'audiovisuel aux Pays-Bas.¹⁵⁰ Delpout reste également attentif à l'actualité du musée du cinéma néerlandais à la veille du départ de son fondateur et directeur Jan de Vaal.¹⁵¹

Il nous faut maintenant faire un bref 'retour en arrière' sur l'histoire inédite du musée avant l'arrivée de Delpout en 1988. Nous allons ainsi mieux comprendre à quel point Le Stichting Nederlands Filmmuseum entreprend une transformation dans laquelle la génération de Delpout joue un rôle crucial.

II.FONDATION ET MUTATION DU STICHTING NEDERLANDS FILMMEUSEM

Nous aborderons en deux moments les caractéristiques du Musée du cinéma à Amsterdam. D'abord, nous observons sa fondation entre 1946 et 1954 sous l'égide de Jan de Vaal. Entre la fin des années 1950 jusqu' aux années 1970, nous constatons que le Musée est dédié à collectionner et à conserver de façon dissociée de la programmation des archives. Toutefois, dans une tradition cinéophile européenne et régionale, le Musée programme des films. Dans un deuxième moment, entre 1980 et 1987, à la veille du départ de De Vaal et puis pendant la direction de Frank Maks, nous décelons une transition vers une nouvelle politique de préservation des films muets. Nous montrons en quoi la politique muséographique envers les archives se transforme par de nouvelles subventions et le soutien des pouvoirs publics. La

¹⁵⁰ Delpout, P., "Een gesprek met Andras Hamelberg", *Skrien* nr 145, hiver 1985-86, pp.15-16 (entretien sur la distribution *DE STEEN* (1985). Delpout, P. et Dominicus, Mart, « Gesprek met Rob Langestraat en Peter Groeneveld van Fugitive Cinema. », *Skrien* nr 145, hiver 1985-86, pp.17-19 (Entretien avec Fugitive Cinema et leur politique de distribution des court métrages). "Kort gesprek met Helene Weijel van de Associatie van Filmtheaters.", *Skrien* nr 145, hiver 1985-86, p.19 (Entretien avec l'Associatie van Nederlandse Filmtheaters sur leur politique d'exploitation du court métrage dans les salles indépendantes). Dominicus, M., "Bij wijze van conclusie.", *Skrien* nr 145, hiver 1985-86, pp.22-23 (sur l'aide des fonds publics pour la production néerlandaise du court métrage indépendant). "Emmers vol subsidie.", *Skrien* nr 152, Janvier - Février 1987, pp.53-54 (sur les aides des fonds publics aux Pays-Bas).

¹⁵¹ Dibbets, Karel, "De toekomst van gisteren.", *Skrien* nr 149, Sept.-Oct. 1986, pp.59-60 (Notes critiques sur la situation du musée après le départ du directeur De Vaal).

perception culturelle du cinéma muet change au fur et mesure, principalement par les différences de gestion de la collection Desmet pendant le relais de la Direction.

Pour comprendre cette dynamique, nous examinons ici l'histoire de la collection de distribution Jean Desmet, en nous appuyant sur une partie de l'étude économique et culturelle d'Ivo Blom.¹⁵² En effet, le chercheur parcourt pas à pas l'histoire de la collection passant par son dépôt jusqu'au changement de sa fonction (stock des films, les archives non-film et celles de l'entreprise). A travers cette collection emblématique, on peut ainsi traverser en partie, l'histoire inédite du Musée.

1. Une période pour collectionner : la Direction de Jan de Vaal (1946-1986)

Pour retracer l'histoire du Musée du cinéma néerlandais, il faut partir du parcours de Jan De Vaal, son fondateur et directeur, pionnier dans le mouvement des cinémathèques européennes. Pour décrire la fondation et le cadre juridique du Musée, nous verrons dans les grandes lignes, les activités de valorisation de Jan de Vaal pendant les quatre décennies où il est à sa tête. Il s'agit ici de montrer que c'est une institution qui donne la priorité à la collecte des collections. Le Musée développait alors une politique de conservation et de programmation. Mais à l'époque, ces deux activités étaient la plupart du temps séparées pour des raisons techniques et politiques. Identifier les conséquences de cette politique d'archivage nous permettra de saisir l'état des collections films lorsqu'elles sont activées lentement à la fin de la direction de Jan de Vaal.

¹⁵² 'VIII. Tweemaal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', Blom, Ivo Leopold, *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.], 2000, pp.229-341

a. Le collectionneur néerlandais parmi les ‘chasseurs de nitrate’

Fin 1986, Jan de Vaal (1922-2001) quitte la direction du Stichting Nederlands Filmmuseum. Les origines de l’institution remontent alors à quatre décennies d’existence. Rétrospectivement, l’histoire du Musée reste à jamais associée au parcours de Jan de Vaal, évoqué par De Kuyper comme : « *grand amateur du cinéma expérimental et ami personnel de Joris Ivens* ». ¹⁵³

La sauvegarde de ces collections et en particulier des films muets se mêle avec la trajectoire de ce collectionneur parmi les ‘chasseurs du nitrate’ européens. ¹⁵⁴ Blom précise comment le Musée et De Vaal forment un tout : « *While preservation was low key under de Vaal's management, he will be remembered as the collector. Collecting for him was the creation of a time capsule, defined by the objects one collects. Therefore, this collectionneur was not only interested in films, but everything connected to them – which explains why the Netherlands Film Museum now has one of the richest, as well as one of the most unconventional, films collections in the world.* » ¹⁵⁵

Ce témoignage souligne sa contribution au Musée en tant que collectionneur de film et de non-film. Il n’y a pas encore d’étude biographique de De Vaal, de cet archiviste parmi la génération de pionniers d’après-guerre. ¹⁵⁶ Néanmoins il a souvent donné des entretiens et communiqué avec la presse spécialisée. Sa trajectoire est reconnue parmi ses collègues du réseau de la FIAF. ¹⁵⁷ Pendant quarante ans, il est ainsi le protagoniste de l’histoire du Musée du cinéma néerlandais. Il se bat dès les années 1940, en permanence, pour sauvegarder et définir le statut des archives film aux Pays-Bas et en Europe.

Le Musée du cinéma néerlandais est une institution avec une identité incertaine au départ. Elle est créée une décennie plus tard après la première grande vague des archives-institutions pionnières des années 1930. L’antécédent de cette institution se trouve dans le Nederlands Historisch Film Archief. C’est une institution d’après-guerre, fondée en 1946 par Piet

¹⁵³ De Kuyper ‘Des Cinémathèques à l’œuvre’, Belaygue Christian et Emmanuelle Toulet, *Cinémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, p.230.

¹⁵⁴ Voir les principaux travaux sur les pionniers des cinémathèques dans *Idem*. Cherchi Usai, P., ‘La cineteca di Babele’, 2001, pp. 978-983.

¹⁵⁵ Voir Blom, I., “Obituaries: Jan de Vaal”, *Film History An International Journal* 13:4 [2001] p. 443. Certains passages d’un entretien de Blom avec De Vaal développent ces questions, dans *Idem*. Blom, ‘VIII. Zweimal gelebt’, 2000, pp.338-340, note 117.

¹⁵⁶ Da Costa se prononce pour une histoire des pionniers dans le cadre d’une histoire de la FIAF. Costa, José Manuel, « A personal note on Jan de Vaal and (the importance of a) FIAF history. », *Journal of Film Preservation* nr 63, Octobre 2001, pp.74-76.

¹⁵⁷ De Vaal est un des sept membres honoraires de la FIAF à partir de 1988, où il travaille 31 ans au comité exécutif depuis 1949 comme trésorier-adjoint, vice-président, secrétaire général, trésorier et éditeur du bulletin d’information ancêtre du *Journal de préservation de la FIAF*. Voir Daudelin, Robert, “In memoriam Jan de Vaal (1922-2001)”, *Journal of Film Preservation* nr 63, octobre 2001, p.74.

Meerburg et Paul Kijzer. Jan de Vaal en est alors nommé son secrétaire. Cette institution est aussitôt membre de la FIAF dès 1947.¹⁵⁸ En 1948, De Vaal en devient le directeur. Et en 1949, il prend également la direction des archives de l'*art house* Uitsluitend, salle d'art et d'essai. La situation juridique du Musée évolue pendant la première moitié des années 1950. Les archives des deux institutions, le Nederlands Historisch Film Archief et de l'Uitsluitend, sont fusionnées et recueillies au Stedelijk Museum, le Musée d'Art Moderne, à Amsterdam. Leurs collections sont combinées en 1952 pour former un musée du cinéma doté du statut juridique d'une fondation : une *Stichting*.¹⁵⁹ De Vaal renforce le rayonnement à l'échelle internationale du Musée et organise le congrès de la FIAF de 1952.¹⁶⁰ Depuis 1954, le Musée porte le nom de Stichting Nederlands Filmmuseum. A partir de ce moment, ses objectifs deviennent la préservation et la diffusion du film comme objet culturel et artistique. La compilation *DE GEBOORTE VAN EEN NIEUWE KUNST* (1954) produit par et pour la programmation du Musée, porte la trace de son statut alors redéfini.¹⁶¹ La priorité de cette institution est donnée à la collecte de films et du non-film.

b. Une politique de programmation dissociée des archives enrichies (le dépôt de la collection Desmet)

Pendant la gestion de Jan de Vaal, le Stichting Nederlands Filmmuseum accumule des collections et d'autres fonds film atypiques. De nombreuses copies provenant d'un corpus d'autres institutions néerlandaises sont fusionnées en arrivant aux dépôts. Cependant, parmi

¹⁵⁸ Davies, Brenda; Luijckx, John, *FIAF Directory of Film and TV Documentation Sources*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 1976.

¹⁵⁹ *Stichting* signifie fondation, institution, personne morale ou organisation des syndicats qui participe dans les négociations avec le gouvernement pour des thèmes sociaux et économiques. Voir Slagter, drs. Peter Jan (door), *Van Dale Handwoordenboek Nederlands/Spaans*, Van Dale Lexicografie Utrecht/Antwerpen, 1994, 1290p. Une fondation nous paraît le terme en français adapté par le but non-lucratif du Musée. Une fondation est par extension de la notion religieuse (XVI), l'attribution à une personne morale de fonds grevés d'affectation à une œuvre d'intérêt général ou d'oblissement. Voir Rey, Alain (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Electronique, Paris, 1994-2003.

¹⁶⁰ Jan de Vaal est ensuite secrétaire général en 1960 de la FIAF. Il organise encore le congrès de cette année à Amsterdam. De Vaal semble figurer pour Langlois dans son champ 'rival' à la FIAF. Voir Mannoni, Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, 2006, pp. 297, 299.

¹⁶¹ Voir 'Session 6, 24 juillet Recombinant programming', De Klerk, Nico, Elif Rongen-Kaynakçi, *The 4th Amsterdam Workshop Re-Assembling The Programme*, 21-24 juillet 2004, pp.29-31.

ces archives, des films muets pour la plupart, restent dans un certain état de passivité. Dans leur politique, la conservation et la programmation restent dissociées. Car leurs activités de programmation se déroulent, pour la plupart, à l'extérieur du Musée dans les circuits cinéphiles néerlandais.

Parmi les archives que sauvegarde De Vaal, on trouve les fonds déjà cités de la salle d'art et d'essai l'Uitkijk, mais aussi ceux de l'éducation Centrafilm, des films de voyage de Van Leen, de nombreux films coloniaux tournés aux Indes néerlandaises¹⁶² (qui proviennent en partie du Koloniaal Instituut), des films de l'avant-garde, principalement de Joris Ivens.¹⁶³ De Vaal s'occupe aussi des collections de distributeurs qui sont arrivées à la fin des années 1950 de Willigers et Riozzi et notamment de celle de Jean Desmet.¹⁶⁴

Jean Desmet (Ixelles 1875-1956) d'origine belge, était exploitant et distributeur aux Pays-Bas. Desmet a acquis en 1907, un cinéma ambulant : l'Imperial Bio. Il a ouvert sa première salle le Cinéma Parisien à Rotterdam en 1909. Vers 1910, il a fondé sa maison de distribution, l'International Filmverkoop –en verhuurkantoor Jean Desmet (Société Internationale de vente et de location de films Jean Desmet). A Amsterdam, au 1^{er} étage de sa société, il ouvre sa salle nommée également Cinéma Parisien. De 1910-1915, il a assuré la distribution de la quasi-totalité des sociétés de production alors en activité, tout en faisant fonctionner son cinéma forain dans les campagnes. Il n'a pas pu faire face à la transformation du marché du film au cours de la 1^{ère} guerre mondiale. Le système d'exclusivité rendait de plus en plus difficile la disponibilité des films tandis que le nombre de distributeurs augmentait. Il a refusé le système de location en bloc et n'a pas réussi à assumer financièrement l'achat et la location des films. Desmet arrêta donc la distribution au milieu des années 1920 et se consacra à l'immobilier par le biais de sa société Madrid. Il a essayé de vendre à plusieurs reprises sa collection. En 1938, il perd du matériel dans un incendie au Cinéma Parisien. Cela l'incite

¹⁶² Les Indes orientales néerlandaises ou plus simplement Indes néerlandaises (Nederlands-Indië ; Hindia Belanda) est le nom que les Pays-Bas donnaient à l'ensemble des îles qu'ils contrôlaient en Asie du Sud-Est jusqu'à la Seconde guerre mondiale. Le 17 août 1945, celles-ci proclament leur indépendance sous le nom de République d'Indonésie. Les Pays-Bas ne reconnaîtront cette indépendance que le 27 décembre 1949, au terme d'une période de conflit armé et diplomatique. Voir : http://fr.wikipedia.org/wiki/Indes_n%C3%A9erlandaises

¹⁶³ *Idem.* Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, pp.308, 320-321 (note 71) et *Idem.* Blom, "Obituaries:", *Film History* 13:4, 2001 p. 443.

¹⁶⁴ Voir *Ibid.*, Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, p.336. Blom informe que la famille Willigers en 1959 a donné au NFM le stock du cinéma itinérant de Carmine Riozzi. Malgré la richesse de la collection, le musée n'a pas nommé collection à cet ensemble pour son image peu représentative et par les conditions de son dépôt. C'est un échantillon d'une collection qui n'existe plus.

alors à faire son inventaire et à arranger son dépôt à Amstelveen jusqu'en 1952. Ainsi, la collection a survécu à la 2^{ème} Guerre.¹⁶⁵

Au fur et à mesure, De Vaal transforme ces archives privées en une des collections les plus importantes du Musée. Blom explique en détail comment la collection a une identité, donnée par son contexte, et non à partir de la personnalité d'un collectionneur typiquement 'obsédé'. Ainsi, Desmet ne cherchait pas à remplir un système, avec un besoin conscient de remplir de 'vides'. Toutefois la collection est donc bien réelle avant que le musée n'entre en action. Contrairement à ses collègues distributeurs, Desmet ne s'est pas défait de ses collections. Même s'il a perdu plusieurs films pendant les incendies, les ventes et l'exploitation prolongée, il a sauvegardé la mémoire de ses activités filmiques, même quand il ne louait plus, jusqu'au début des années 1920. A ce moment-là, il devient un collectionneur au même titre. Même si Desmet n'a pas cherché à compléter sa collection quand les films ont perdu leur valeur commerciale. Nous considérons comme Blom, qu'il s'agit d'une collection dans ce sens involontaire, mais qui sera réorganisée dans d'autres termes, cette fois muséographiques, après quand De Vaal va se charger du corpus comme d'autres archives.¹⁶⁶ Car De Vaal est un très actif collectionneur du nitrate.

La collection Jean Desmet arrive en avril 1957 au Musée, après la mort du pionnier le 21 novembre 1956. La plupart de la collection est donnée par la fille du distributeur, Jeanne Desmet-Hughan. De Vaal en étroite collaboration avec la famille héritière parviennent en plusieurs étapes à faire parvenir au Musée l'ensemble de la collection : l'archive de gestion, du non-film et le stock film. Rapidement, De Vaal reconnaît que la collection du distributeur a acquis une identité propre et unique comme documentation autour de l'exploitation du cinéma des premiers temps et surtout de la culture cinématographique néerlandaise. Ces films donnent une vision vérifiable de ce que l'on regardait aux Pays-Bas, dans les années 1910. Cependant la façon de collectionner de De Vaal a comme conséquence une méconnaissance inévitable du stock film à cause des différents déménagements. Le Musée a, jusqu'en 1958, un premier dépôt films (bunker).¹⁶⁷ Les conditions de l'époque obligent à ce que les objets soient déplacés et parfois séparés. Et, enregistrer les origines des films en dépôt n'était pas une pratique courante.¹⁶⁸ Dès lors, il s'avère difficile de faire un inventaire et un catalogage des archives.

¹⁶⁵ Voir Blom, I., « L'artère nord-sud. », *Revue Belge du Cinéma* nr 38-39, mars 1995, pp.25-28 ; « La collection Desmet Nederlands Filmmuseum. », *Cinémathèque* nr 3, printemps-été 1993, pp.96-99.

¹⁶⁶ Voir *Idem.*, Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, pp.332-341.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp.307-310.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp.314-322.

c. Programmer dans la tradition néerlandaise (Filmliga et la salle Uitskijk)

Durant ces décennies, le Stichting Nederlands Filmmuseum s'inscrit dans certaines pratiques de programmation. Jan De Vaal organise des rétrospectives de classiques de l'avant-garde, du documentaire, des films d'art et de fiction. Il s'inscrit dans la tradition de la cinéphilie néerlandaise marquée par les activités de Filmliga.

Sous la forte influence de Menno ter Braak (et d'autres comme Joris Ivens et Ed Pelster) le Centraal Bureau van Ligafilms et la publication Filmliga sont créés. Leur programmation défend à partir de 1927 et jusqu'en 1933, le film comme un art.¹⁶⁹ Filmliga devient un laboratoire, surtout pour la programmation de films hors circuits commerciaux et inédits aux Pays-Bas ; notamment de l'avant-garde et des documentaires. Cet effort va se prolonger dans la salle d'art et d'essai, l'Uitskijk.¹⁷⁰

Durant les années 1960 et 1970, la programmation au Stichting Nederlands Filmmuseum porte sur certains cinémas nationaux (soviétique, japonais, français), sur des auteurs reconnus et des sujets historiques comme les politiques.¹⁷¹ De Vaal invite souvent des cinéastes pour présenter leurs films.¹⁷² Il programme aussi des classiques du cinéma muet qui circulent dans le réseau de la FIAF.¹⁷³ Le Musée est plus actif dans le service de prêts de films pour la programmation à l'extérieur. Par exemple, le rapport des activités du Musée de 1964,

¹⁶⁹ Dans son film *DE NACHT VAN DE 4 HOEDEN* ('La nuit des 4 chapeaux, 1999 ; produit par Roumen et le Filmmuseum-Amsterdam) Linssen réalise une reconstruction à propos de la séance au club De Kring le 13 mai 1927 soir où Filmliga était formé. Voir l'article qui informe sur le travail de recherche de Linssen (publié dans Linssen, Céline, Hans Schoots et Tom Gunning, *Het gaat om de film! De Nederlandse Filmliga herzien*, Amsterdam, 1999), dans: Schoots, Hans, 'Filmliga Laboratory', *Retrovisióni*, 'Divine Apparizioni/Divine Apparitions', *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Année VIII, 1999, pp.256-265.

¹⁷⁰ Cowie suggère que Filmliga c'était aussi un projet pionnier pour préserver de films sous l'initiative de Mannus Franken. Voir *Idem.* Cowie, 1979, p.17.

¹⁷¹ Un aperçu de ces programmes se trouve dans une liste de brochures et de cahiers d'entre 1957 et 1990, voir *NFM programma* avril 1991.

¹⁷² Voir *Idem.*, Blom, 'Obituaries', 2001, p.443.

¹⁷³ Voir par exemple *Filmmuseum Cinematheek* : C. T. Dreyer (mars 1970) ; Murnau (no 8 octobre 1971) ; no. 25 janvier 1974 Y. Protazanov ; no. 3 mars 1975 F. Lang ; no34-35 janvier-février film expressionniste ; no.37 avril-mai 1980 Buster Keaton ; no. 51 décembre 1982; Feuillade ; no.60 avril-mai 1984 Laurel & Hardy ; Ernest Lubitsch (1972, 1984), Eisenstein (no 31 octobre 1979; puis en 1983). Il y a eu lieu un hommage notamment à Méliès avec la visite de Mme Malthète Méliès, voir 'Holland Stichting Nederlands Filmmuseum' *Annuaire Yearbook FIAF*, 1964, pp.63-64. Certaines copies en couleur de Méliès du NFM émergent depuis.

mentionne d'étroites relations avec les ciné-clubs. Tandis que les projections pour ses membres ne se font que deux fois par semaine.¹⁷⁴ Mais ce n'est pas tout à fait exceptionnel de programmer leurs propres collections de films muets. Par exemple, pendant l'automne 1957, De Vaal laisse présenter quelques films de la collection Desmet sans aucune mesure de sécurité entre 1957 et 1960 au Stedelijk Museum. La projection de la copie nitrée de *KINDEREN DER ZONDE* (*FIOR DI MALE* (1914) est emblématique de cette période.¹⁷⁵

Il faut prendre en compte deux choses pour expliquer cette situation qui maintient dissociée la programmation de la conservation des archives. D'une part, il se met en place l'interdiction de projeter du nitrée au niveau mondial au milieu des années 1950.¹⁷⁶ D'autre part, le Musée a de gros problèmes de dispersion et de catalogage face à une masse d'archives de plus en plus complexe à gérer et à conserver. La conservation des collections reste instable et devient prioritaire. Cependant seulement un nouveau dépôt climatisé est construit entre 1970 et 1976. Jusqu'en 1973, on compte avec un site permanent localisé au Vondelpark Pavilion. Blom précise comment il y a derrière cette situation, un manque d'espace, d'argent et d'une équipe de professionnels.¹⁷⁷ C'est toutefois pareil partout : les cinémathèques travaillant pendant une longue période pour acquérir le savoir-faire de la conservation. Raymond Borde, archiviste et historien des cinémathèques européennes, explique que cette situation obéit principalement à des raisons politiques et surtout financières.¹⁷⁸ Ces questions vont changer dans les années 1980 et de façon radicale.

2. Des effets (in)volontaires de la politique d'archivage

¹⁷⁴ Selon ce rapport annuel d'activités, pendant que le Musée fait 68 projections dans sa propre salle, il déclare 850 projections faites à l'extérieur compris grâce aux copies de ses archives. Voir 'Holland Stichting Nederlands Filmmuseum', *Annuaire Yearbook FIAF*, 1964, pp.63-64.

¹⁷⁵ Entre 1961 et 1966 le Musée montrait aussi de versions en 16mm des collections Mullens et Riozzi. Voir *Idem.*, Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, note 83.

¹⁷⁶ Cherchi Usai, Paolo, 'Fragments d'une passion nitrée ou l'histoire du cinéma poursuivie par d'autres moyens', *Revue Belge du Cinéma* no. 38-39 mars 1995, pp.37-42.

¹⁷⁷ Voir *Idem.*, Blom, 'Obituaries', 2001, p.443.

¹⁷⁸ Voir 'La restauration des Films : Problèmes éthiques' *Archives*, no. 1, septembre-octobre, 1986, pp.2-9. Il publie son premier grand travail sur la question dans : Borde, Raymond, *Les Cinémathèques*, Paris, l'Âge d'homme, (1983), 1988, 259p.

Nous pouvons conclure que les archives film collectées pendant la période de Jan de Vaal sont pour la plupart des copies de distribution des institutions néerlandaises fusionnées, dont la conservation deviendra une priorité favorisée par un contexte mondial à partir de 1980. L'absence du catalogage ne favorise pas la connaissance des archives et encore moins leur programmation. Le Musée commence le copiage des films nitrate sur support acétate. Néanmoins, il faut tenir compte que la majorité du cinéma muet à l'époque, est déjà préservé en noir et blanc, et dans la plupart de cinémathèques. A Amsterdam la conservation des archives néerlandaises commencera de façon tardive vers la moitié des années 1980 et en particulier, d'une partie de la collection Desmet, à la veille du départ de Jan de Vaal. Avec son directeur-adjoint Frank Maks, ils ouvrent des archives film jusqu'à là invisibles. Le Stichting Nederlands Filmmuseum se trouve dans une nouvelle dynamique parmi les cinémathèques européennes.

a. Une politique de conservation pas si en retard

À l'échelle internationale, les cinémathèques sont en train de développer des connaissances sur la conservation et le catalogage des archives dans les années 1980. Il semblerait que les limites financières et la politique de conservation du Musée soient en retard face à la disparition des archives nitrate. Toutefois de façon ironique ce décalage du Musée joue à long terme en faveur de leurs archives et surtout des films muets.

Les limites principalement financières s'avèrent difficiles pour une quantité énorme de films muets sauvés par De Vaal. Pendant une longue période, la Direction tente à grands renforts de rapports de convaincre le ministère de rattraper tout le retard dans la conservation des films. L'institution doit alors faire face à de longues batailles financières.¹⁷⁹ Le Musée reçoit jusqu'en 1980, un budget supplémentaire pour la conservation des archives nitrate. Il est, de plus, soutenu politiquement par la Déclaration de la Recommandation de l'UNESCO pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement, approuvée à Belgrade le 27 octobre

¹⁷⁹ Voir *Idem*. Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, p.315. La revue *Skoop* consacre plusieurs articles à ce sujet. Voir *Skoop* Vol XIV nr 1, Février, 1978, p.3; *Skoop* Vol XIV nr 9, Déc. 1978, p.3; *Skrien* no. 3, Jan. 1969; *Skrien* no. 5, Mars 1969; *Skrien* no. 9, Oct. 1969; *Skoop* Vol XIV nr 10, Déc.-Jan., 1978-79, p.23; *Skoop* Vol XV nr 1, Fév. 1979, p.4; *Skoop* Vol XV nr 9, Nov. 1979, p.2.

1980.¹⁸⁰ Leurs films nitrate commencent à être copiés sur support de sécurité (*safety*).¹⁸¹ Blom remarque que leurs sélections laissent de côté les films de non-fiction (voyage, journaux, films de sport). Pour des questions techniques, la Direction donne alors la préférence à la conservation des films sonores (noir et blanc) néerlandais des années 1930, qui sont, pour la plupart, considérés perdus. Ce qui n'était donc pas le cas, affirme Blom.¹⁸²

Derrière ce type de décisions, se trouve un catalogage non performant et des limites budgétaires. Le savoir-faire de la conservation et du catalogage des films n'étant pas tout à fait acquis. Derrière, il y a un long processus d'apprentissage dans les cinémathèques. De Vaal lui-même, écrit sur les normes de catalogage et publie ses résultats jusqu'en 1984.¹⁸³ La commission du catalogage et documentation de la FIAF, créée en 1968, arrive à déterminer des règles plus de vingt ans après.¹⁸⁴ A la fin des années 1980, la plupart des catalogues sont encore en accès secret. Les listes qui circulent sont symptomatiques encore de ce phénomène de clandestinité et d'anonymat, comme témoigne Cherchi Usai à propos du 'livre noir' (1987) qui circule parmi la FIAF.

Toutefois les choses sont en train de changer. En particulier, la condition des films de non-fiction est largement ignorée. Il en va de même pour les actualités et le matériel non identifié.¹⁸⁵ Cette situation s'explique par des problèmes de gestion, par la méconnaissance et le statut des droits et des donations des archives film. Le Stichting Nederlands Filmmuseum est contraint, comme toute cinémathèque, de rendre accessible ses fonds sans prendre de

¹⁸⁰ Voir *Idem.* Cherchi Usai, P., 'La cineteca di Ba bele', 2001, pp.1003-1005. Pour suivre le débat et réactions à propos des fonds publics et la politique du Musée en 1980. Voir Dibbets, Karel, "Filmmuseum boven de afgrond.", *Skrien* nr 94, Fév. 1980, pp.4-7; "Rijksfilmmuseum.", *Skrien* nr 95, Mars 1980, pp.46-47. Reijnhoudt, Bram, „Brieven.“, *Skrien* nr 96, Avril 1980, p. 25. Kruithof, R., « Minister 'bezorgd' over Filmmuseum na publicatie *Skoop* Vol XVIII nr 2, Mars 1982, p.2.

¹⁸¹ Voir Passek, Jean-Loup (sous la dir.), 'Le film et les causes de sa dégradation' ; 'Recommandations concernant le stockage et la conservation ; 'Annexe 3 : Les dangers du Nitrate', *Guide de la Conservation des films*, Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son 1995, pp.12-15, 19, 43-45.

¹⁸² *Idem.* Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, pp.314-315. Parmi d'autres problèmes, le Musée trouve que le copiage en 16 mm coupe l'image du cadre avec le son. Egalement le contraste aux négatifs étaient important sans moyens financiers pour corriger les copies.

¹⁸³ De Vaal a publié son travail en deux moments à propos du catalogage des films. Il insiste sur les difficultés pour identifier le titre original et la nationalité des titres originaux dans le cas des versions étrangères et de coproductions internationales. Voir Bal, Jan-Hein, "Filmcatalogisering: complicaties bij het bepalen van de oorspronkelijke titel en het land van herkomst", Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1984. 15p. Bal, Jan-Hein, "Filmcatalogisering: complicaties bij het bepalen van de nationaliteit en oorspronkelijke titel van internationale co-producties en buitenlandse versies", Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1985. 23p. Aussi il a publié à propos de la conservation "Proposals for an Archive Building", FIAF; Nederlands Filmmuseum Bruxelles; Amsterdam, 1971. 1 vol.

¹⁸⁴ *Règles de catalogage des archives de films*, FIAF, (Eric Loné traducteur), 1994. La commission de la FIAF en conservation (1960) était déjà constituée Voir Daudelin Robert, *50 ans d'archives du film*, FIAF, 1988, pp11-14.

¹⁸⁵ La publication qui est alors une exception c'est *The American Newsreel 1911-1967*, Norman : University of Oklahoma Press, 1967. Voir *Idem.*, Cherchi Usai, *Silent*, 2000, p.107.

risques juridiques ni de mettre en danger de façon irréversible l'existence physique du matériel. La Direction est face à de riches collections méconnues et non-préservées. A l'origine, cette circonstance est le résultat de la politique de dépôt. Blom signale comment, à l'époque, il y a donc une absence générale de documentation sur les conditions du dépôt des films.¹⁸⁶

b. Vers un usage intensif des collections de films muets à Amsterdam

Frank Maks est le directeur-adjoint de Jan de Vaal au Stichting Nederlands Filmmuseum depuis 1984. Pendant ces années, il y a un virage important dans la politique de préservation de la collection Desmet mais aussi dans la façon de la programmer.¹⁸⁷

Le soutien financier à la conservation rend possible peu à peu une politique de duplication du nitrate sur support acétate. Ce qui permet la projection de quelques films muets préservés des collections du NFM au sein même de celui-ci. Les résultats se voient dans six programmes montrés au Pavillon Vondelpark en novembre 1985.¹⁸⁸ Ces copies rendent visible une partie de 'l'iceberg', l'autre partie étant des films à préserver et qui, dans un état latent aux dépôts, attendent d'être découverts.

La Direction ne se contente pas de faire une simple projection des films muets. Elle introduit en salle la pratique d'un accompagnement musical au piano-forte. A l'époque, c'est une pratique peu commune dans les cinémathèques, sauf à Bruxelles.¹⁸⁹ Cette programmation fait partie d'une stratégie plus large pour attirer l'attention sur les besoins du Stichting Nederlands Filmmuseum. Cela annonce un usage plus étendu des films muets et ce n'est pas un cas isolé.

¹⁸⁶ *Idem.*, Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, p.320.

¹⁸⁷ Voir deux entretiens de l'époque avec Maks: Hosman, Harry, "F.A. Maks, de nieuwe adjunctdirecteur van het Nederlands Filmmuseum: Ik kom hier niet als quizmaster.", *Skoop* Vol XX nr 6, août 1984, pp.8-10. Manning, Kitti; Simons, Jan, "Dit bedrijf is in wezen gezond: Frans Maks over het a djunkschap van het filmmuseum.", *Skrien* nr 137, Sept.-Oct. 1984, pp. 78-79.

¹⁸⁸ Voir le *Filmmuseum Cinematheek* no. 71 novembre 1985.

¹⁸⁹ Par exemple en 1985, la Cinémathèque Royale fait environ 700 projections de films muets toujours avec accompagnement musical. Voir Head, Anne (comp. et ed.) *A true love for cinema : Jacques Ledoux curator of the Royal Film Archive and Film Museum of Belgium : 1948-1988* [Biographie]. - The Hague : Universitaire Pers Rotterdam, 1988, p.5; et commentaires dans *Idem.* Borde, R., 'La restauration', 1986, pp.2-9.

La programmation au Pavillon Vondelpark montre ainsi des préservations d'autres cinémathèques.

Le Musée programme entre 1985 et 1986 des restaurations du cinéma muet français.¹⁹⁰ En France les choses bougent de façon notable durant les années 1980. Il y a un mouvement qui se développe afin de restaurer du cinéma muet, notamment instauré par la Cinémathèque française.¹⁹¹ Se met en place également une programmation peu à peu plus active des films muets en couleur et sonorisés au festival d'Avignon ainsi que des projections sporadiques à l'Auditorium du Musée du Louvre. Les colloques de Cerisy témoignent de ces changements dans le milieu de la recherche.¹⁹² Comme la création de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) en 1984 et de sa publication *1895*, qui offre un espace alors inédit au cinéma muet français.¹⁹³

3. Une transition-clé : la Direction de Frank Maks (1986-1987)

Frank Maks prend le relais de la Direction du Stichting Nederlands Filmmuseum entre 1986 et 1987. C'est une sorte de période de transition dont les nouvelles pratiques à peine introduites font à jamais basculer les habitudes des spectateurs. Delpout suit pendant ces années ce type de programmation issue d'une cinéphilie devenue caractéristique des

¹⁹⁰ Donk, Jan van der, *Cinémathèque française presenteert, De : de incunabelen van de Franse cinema*, (« Cinémathèque française présente: incunables du cinéma français »), Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1985. 47p. *Filmmuseum Cinematheek* No 69 juillet-août 1985. *Parijs door de ogen van de avant-garde* (« Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983 »), Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1986. 64p. Voir également le *Filmmuseum Cinematheek* no 72 janvier-février 1986.

¹⁹¹ Voir *Tirages et restaurations de la Cinémathèque française II*, La Cinémathèque française, Paris, 1987, 120p. et Pinel, V., *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*, La Cinémathèque française, Paris, 1988, 120p.

¹⁹² Pour un historique de ces colloques et d'autres rencontres (sur G. Méliès en 1981 – un 2^{ème} aura lieu en 1996-, D. W. Griffith en 1983, du cinéma français à Perpignan en 1984), voir Aumont, J. (et. al.), *L'Histoire du cinéma Nouvelles Approches*, dir. Série Langues et langages 19, Université Paris III Publications de la Sorbonne, 1989, pp.9-12.

¹⁹³ Voir Jeancolas, Jean-Pierre, 'L'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma', 'Cinéma et histoire autour de Marc Ferro' (réuni par François Garçon) *CinémAction*, Corlet-Télérama no.-65, 4^e trimestre 1992, pp.213-216.

cinémathèques. Il assiste à l'encouragement de la conservation et de la programmation de leurs premières préservations.

a. Conservateur attitré de la collection Desmet : Frank van der Maden

La Direction de Meks préserve une partie des films muets de la collection Desmet grâce à l'obtention d'un soutien financier extraordinaire de 500,000 florins (226,890 €).¹⁹⁴ Elle sélectionne cinquante films Desmet afin de les conserver.¹⁹⁵ Frank van der Maden est désigné comme conservateur de la collection Desmet. Il met en place un plan plus ambitieux d'inventaire, de conservation et de catalogue.¹⁹⁶ Bien avant les années 1980, le Musée parvient à faire des restaurations. Mais elles sont plutôt modestes, avec des résultats souvent contradictoires.¹⁹⁷

Van der Maden programme des films et publie une série de brochures autour de la collection Desmet pour attirer l'attention de la presse et soutenir le financement de sa conservation.¹⁹⁸ Plus particulièrement, il trouve à Pordenone en Italie, dans le cadre du Giornate del Cinema Muto, un espace international singulier pour faire redécouvrir également la collection Desmet. Ce festival est une des conséquences révélatrices de la conférence de Brighton. L'événement emblématique qui permet cet accès inédit au cinéma muet et à une échelle importante reste la conférence internationale, organisée par David Francis au 34^e congrès FIAF à Brighton en 1978. Des historiens et des archivistes visionnent ensemble des films

¹⁹⁴ La monnaie nationale est alors le florin néerlandais (*guildens*) 1€=2.20371. Consulté sur : <http://www.mataf.net/conversion-monnaie-1.htm>

¹⁹⁵ Pendant l'automne de 1986 le Ministère Welzijn Volksgezondheid en Cultuur (WVC) donne ce soutien supplémentaire. Le rapport annuel de 1986 justifie cette sélection déjà signalant la richesse de la période 1910-1915 aux Pays-Bas avec une valeur nationale comme internationale. Blom signale la conservation alors en 1986 de 67 films, et en 1987 de 69 films de la collection Desmet. Voir *Idem.*, Blom, 'VIII. Tweemaal gelebt', 2000, p.319 (sources dans la note 67 du *Jaarverslag Filmmuseum* 1986, p.2; et entretien avec Frans Meks réalisé par Blom le 17/09/1999).

¹⁹⁶ Voir *Ibid.*, p.319.

¹⁹⁷ En effet déjà en 1968 le Musée était en contact avec des cinémathèques étrangères. Blom décrit et analyse en détail ces échanges très contradictoires en rapport à la collection Desmet. *Ibid.* Blom, pp.314-322.

¹⁹⁸ Voir De Groot, Emmy et Van der Maden, F., *The Nederlands Filmmuseum presents : The Desmet collection* (Amsterdam, NFM, 1986); et de lui-même aussi, 'Film per meter. De opkomst van de filmhandel en betekenis van de Desmet-collectie', *Cinematheek Journaal (NFM)* 6, novembre 1985, pp.9-23. *Idem.* Blom, 2000, p.319 (note 67). Pour la bibliographie complète autour de Van der Maden avant 1988 voir Blom, I., *Jean Desmet and the early Dutch film trade*. Amsterdam University Press, *Film Culture in Transition* 3, 2003, p.450.

(548) des années 1900 à 1906. Cette réunion a toujours des conséquences importantes dans les deux secteurs.¹⁹⁹ Cette initiative brise en partie l'éloignement traditionnel entre eux. Ils partagent de façon historique leurs connaissances sur des sources filmiques inédites appartenant au cinéma des premiers temps (CPT).²⁰⁰ Cette génération, souvent nommée post Brighton, fait partie d'une double transformation sur l'ensemble du secteur de l'histoire du cinéma, comme signalent Jacques Aumont et Michel Marie : «*Au début des années 1970, une nouvelle génération d'historiens a pris conscience des insuffisances des histoires de seconde main. Il s'en est suivi un double mouvement : un retour aux sources primaires (consultation et analyse systématique des archives de l'époque) – dans certains cas, un souci de réflexion épistémologique encore rare dans la discipline. On en est encore souvent, aujourd'hui, à la phase de l'établissement des faits, comme par exemple pour les débuts du cinéma (...).*»²⁰¹

Les secteurs alors réunis se mobilisent dès lors afin de développer les accès aux films muets, notamment grâce à des festivals. Une bonne partie de cette communauté d'historiens et d'archivistes se retrouve à partir de 1982 à Pordenone pour créer le festival Giornate del Cinema Muto. Celui-ci est conçu pour la diffusion systématique des films muets du monde entier au milieu d'un essor des cinémathèques régionales en Italie.²⁰² Le Giornate del Cinema Muto reste un espace dédié exclusivement à la culture du cinéma muet. Au niveau régional et national, la mobilisation de la part des universités comme des associations en Italie est importante. Et plus spécialement de l'Associazione italiana per la ricerca di storia del cinema (AIRSC).²⁰³ Le festival offre un cadre de réunion pour développer des collaborations

¹⁹⁹ Voir à ce propos: Gartenberg, Jon, 'The Brighton Project: Archives and Research', *Iris* vol 2, no.1, 1 semestre 1984: pp.5-16. Voir aussi commentaires d'introduction d'A. Gaudreault, 'Un cinéma sans foi ni loi', *Iris* 2, pp2-4. A propos de l'anniversaire de la conférence de Brighton, un symposium est tenu à l'occasion du congrès de la FIAF. Voir *45 FIAF - Lisboa 1989* 1 vol. Cinemateca Portuguesa Lisboa, 1989.

²⁰⁰ Nous utiliserons le terme CPT au long de notre étude dans cette direction. Il est convenu pour dénommer la période qui varie entre 1900 aux alentours de la grande guerre de 1914-1918, selon on traite la fiction et/ou de la non-fiction. Voir parmi les premières publications résultats de la conférence : Holman, Roger (comp.). *Cinema 1900-1906 : an analytical study; 1*, the National Film Archive, FIAF, Bruxelles, 1982, 365p. et Gaudreault, André (sous la dir.), *Cinema 1900-1906 : an analytical study ; 2, Filmography*, Bruxelles, FIAF, 1982, 293 p. Une autre publication représentative qui réunit des approches et des auteurs post Brighton se trouve dans Elsaesser, Thomas et Adam Barker (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI, 1990, 317p.

²⁰¹ Voir entrée 'Histoire du cinéma' dans *Idem.* Aumont et Marie *Dictionnaire théorique*, 2001, pp.97-98. Une publication emblématique du boom des études du CPT se trouve dans Aumont, Jacques, André Gaudreault y Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma : nouvelles approches* / Paris : Publ. de la Sorbonne : Colloque de Cerisy, 1989, 211p.

²⁰² Pour connaître en détail le contexte de naissance et du développement du Giornate del Cinema Muto, ainsi que l'essor des cinémathèques régionales italiennes en général voir Frappat, Marie, *Cinémathèques à l'italienne*, L'Harmattan, 2006, pp.47-51.

²⁰³ Il y a deux articles qui analysent en rétrospective la situation italienne : Aldo Bernardini 'Perspectives et tendances de la recherche sur le cinéma italien muet' dans *Idem.*, Aumont, Jacques (et. al.), 'Histoire du cinéma : nouvelles', 1989, pp.39-48. Ensuite pour un bilan depuis 1992 de la situation italienne voir: Gili, Jean A., 'Nouveau regard sur le cinéma muet italien, 'Cinéma et histoire autour de Marc Ferro' (réuni par François Garçon) *CinémaAction*, Corlet-Télérama no.-65, 4^e trimestre 1992, pp.64-70.

internationales qui aboutissent entre autres à la création de l'association Domitor en 1983.²⁰⁴ Cela donne lieu également à de nombreuses publications marquantes sur ce renouvellement de l'histoire du cinéma muet, et en particulier sur le langage, les analyses de textes, de filmographies et de catalogues.²⁰⁵

b. L'arrivée de la collection Desmet sur la scène internationale : *FIOR DI MALE* en couleur à Pordenone

Le Musée programme depuis 1985 à Amsterdam, des films préservés de la collection Desmet. Entre 1986 et 1987, ses premières restaurations en couleur attirent l'attention de façon spectaculaire à Pordenone.²⁰⁶ Notamment, la copie restaurée en couleur de *FIOR DI MALE* (1914) remet en question la tradition de restaurer a priori en noir et blanc un film muet.

FIOR DI MALE production italienne à l'origine s'avère être une copie néerlandaise de la collection Desmet dont la plupart du stock film se trouve encore en nitrate et en couleur. Il s'agit du film programmé dans les années 1950 par Jan de Vaal en pleine interdiction de projections de copies nitrate! Ce travail de restauration génère au Giornate del Cinema Muto pendant l'édition de 1986, une réaction en chaîne à propos de la couleur au cinéma muet, sujet en marge alors dans la littérature de l'histoire du cinéma de l'époque.²⁰⁷ Une redécouverte historique des collections des films muets commence à voir le jour. La collection Desmet devient un catalyseur pour d'autres corpus de films muets invisibles dans d'autres cinémathèques, privées et publiques.²⁰⁸ Des débats sur des principes éthiques et méthodologiques de préservation en couleur font surface. Delpeut écrit à propos de la

²⁰⁴ L'association se réunit depuis tous les deux ans et publie ses mémoires. Voir <http://www.domitor.univ-trier.de/fr/indexf.html>

²⁰⁵ Voir un bilan international des auteurs et des publications en général du cinéma muet dans Cherchi Usai, Paolo, '5 F for Filmography', *Silent cinema an introduction*, London, BFI, 2000, pp.91-123.

²⁰⁶ Cette vague de polémiques de la restauration en couleur commence d'ailleurs avec la copie présentée d'*INTOLERANCE* (David Wark Griffith, 1916) par Raymond Rohauer au festival d'Avignon en 1986 accompagnée d'orchestre. Voir *Idem.* Borde, R., 'La restauration', 1986, pp.2-9.

²⁰⁷ Voir communications personnelles de P. Cherchi Usai et Eileen Bowser avec Blom sur les effets de ces projections et en conséquence de la découverte de la collection Desmet. Voir *Idem.* Blom, I. *Jean Desmet*, 2003, pp.19-21.

²⁰⁸ Cherchi Usai offre un riche répertoire des sources de collections privées et publiques, voir *Idem.*, Cherchi Usai, '4 Raiders of the lost nitrate' *Silent cinema*, 2000, pp.77-90.

collection Desmet à Pordenone, une année plus tard : « *It was not until I got to know the Desmet Collection (...) that I realized just how much colour has been used in silent movies, and also just how much film archives and film historians across the world had ignored this fact. At a recent (1987) festival (...) in Pordenone about 300 hundred movies were screened. Only ten were in colour, of which no fewer than eight appeared by courtesy of the conservation project of the Desmet Collection at the Netherlands Film Museum.* »²⁰⁹

Le Stichting Nederlands Filmmuseum commence à faire partie d'une série de débats qui se jouent au sujet des films muets : la redécouverte de la couleur, les fonctions des intertitres, le rôle de la sonorisation, la commercialisation des restaurations et le remontage des archives film.²¹⁰ Dans les années 1980, les cinémathèques commencent à ouvrir lentement mais autrement leurs collections comme le mouvement documentaire le démontre. Le Musée se trouve alors dans un contexte plus large qui favorise le dévoilement des collections du cinéma muet.

c. Un projet documentaire sur la collection Desmet

À Amsterdam entre 1985 et 1987, Delpout se passionne d'une autre façon pour le cinéma muet. D'un côté, dans *Skrien*, il affiche dans sa politique éditoriale ces échanges inédits entre archivistes et historiens. Pendant qu'en tant que spectateur il fait la connaissance de quelques copies de la collection Desmet. Il en est marqué au point de chercher à faire un projet documentaire.

Delpout est proche dans sa vie quotidienne du Stichting Nederlands Filmmuseum. Il travaille comme rédacteur en chef depuis 1982 dans *Skrien* dont le bureau se situe à côté du site du Musée au Vondelpark.²¹¹ En effet, Delpout vient donc régulièrement regarder des films dans

²⁰⁹ Cet article est apparu comme Delpout, P., "Niet alle zwijgende nachten zijn zwart: een ander licht op de geschiedenis van de zwijgende film.", *Skrien* nr 157, hiver 1987-88, pp.56-59. Nous avons repris ce passage de la traduction en anglais de *Idem*. Blom, Ivo, *Jean Desmet*, 2003, p.20.

²¹⁰ R. Borde et V. Pinel synthétisent bien ce débat qui s'installe alors en Europe. Voir *Idem*. Borde, R., 'La restauration', 1986, pp.2-9. Pinel, Vincent, « La restauration des films », *Idem*. Aumont, J. (et.al.), *L'Histoire du cinéma*, 1989, pp.131-154.

²¹¹ Linszen et Delpout écrivent aussi pour le Musée : « De oppervlakkigheid van de Japanse film » *Filmmuseum cinemateek journal* 66, mars 1985, pp. 27-29.

l'unique salle de cinéma (94 places) au Pavillon.²¹² Le site offre peu de projections par jour, se rappelle Delpout: «*It was a disaster (...) but I have to tell they had 1 or 2 per year beautiful retrospectives for example about Lubitsch. Around 20 to 25 films but every night, they showed only once. You really had to work hard, but we were really hungry to see these films. By the influence of Eric we saw many Douglas Sirk's films (...).*»²¹³

Delpout reste critique mais attentif à la programmation en salle qui est en train de changer. La revue *Skrien* fait un numéro spécial en 1986 sur les films préservés du Musée.²¹⁴ Ses lecteurs, comme lui-même s'informent ainsi sur le cinéma muet : « (...) *Early cinema was changed by a famous conference in Brighton. Michel Hommel was a film historian (...) writing about it. (...) There was a new view. But nobody has seen early cinema preserved. Only few of them were preserved. I thought then this early cinema was weird but beautiful documentary, starting from the Desmet collection. I knew Ilse (Hughan) his grand child (...) We talked, it would be nice to make a film (...).* »

L'idée de faire un documentaire sur ces films méconnus attire Delpout. Les articles de M. Hommel lui apprennent sur le renouvellement de l'histoire du cinéma muet, tandis qu'il assiste aux premières projections des restaurations de la collection Desmet.²¹⁵

Cette ouverture inédite des archives des films muets est rendue peu à peu possible grâce aux activités de catalogage et de restauration des cinémathèques. La publication représentative de ce changement et qui reste une véritable révolution à nos jours est apparue pour la première fois en 1988 : *Treasures from the Film Archives, A Catalog of Short Silent Fiction Films held by FIAF Archives.*²¹⁶ Dans son rôle de critique et cinéphile, Delpout assiste aussi à l'apparition d'une série de changements sur la scène documentaire à partir d'archives. Il est fasciné dès lors par cette production.

²¹² Véronneau, Pierre, 'Visages d'une cinémathèque Vondelpark, Ciné-Parc', *La Revue de la Cinémathèque*, no. 18, septembre-octobre, 1992, p.30.

²¹³ Autour du Lubitsch, le Musée publie alors : 'E. Lubitsch' *Filmmuseum Cinematheek* Nr. 61-62 octobre 1984. Delpout écrit sur Lubitsch "Een politiek van de toeschouwer: Lubitsch, een karriere." *Skrien* nr 137 (Sept.-Oct. 1984); pp.6-9. Linssen, Céline; Delpout, Peter; Simons, Jan, « The man I killed." *Skrien* nr 139, hiver 1984-85, pp.32-33. L'auteur était en rétrospective avant au Musée, voir *Filmmuseum Cinematheek* no 13 mars 1972. Delpout écrit sur Lubitsch "Een politiek van de toeschouwer: Lubitsch, een karriere." *Skrien* nr 137 (Sept.-Oct. 1984); pp.6-9. Linssen, Céline; Delpout, Peter; Simons, Jan, « The man I killed." *Skrien* nr 139, hiver 1984-85, pp.32-33.

²¹⁴ *Skrien*, numéro hors série, été 1986.

²¹⁵ Par exemple sur la restauration à l'époque Delpout écrit : *NOSFERATU - EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (G, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922): "Lofzang: hunkering naar oude mooie kopieen", *Skrien* nr 151, hiver, 1986-87, pp.24-25.

²¹⁶ Voir Magliozzi, Metuchen, *Treasures from the Film Archives, A Catalog of Short Silent Fiction Films held by FIAF Archives*, N.J., Londres, 1988, 834p.

III. AU CROISEMENT ENTRE CINEASTES ET ARCHIVES DU CINEMA

Revenons au parcours de Delpout pour identifier dans quel contexte de la fin des années 1980, quelles influences cinéphiles le rapprochent encore plus des collections de films muets comme du cinéma du réemploi. Nous allons identifier ainsi les gestes provenant de la scène du cinéma indépendant et expérimental qui marquent alors le jeune Delpout.

1. Cinéastes des années 1980 aux archives du cinéma

A Amsterdam, Delpout est reconnu dans le secteur de la critique de cinéma. Il continue également à écrire pour le débat théorique universitaire. Il est également associé aux jeunes talents de la production du cinéma indépendant et expérimental à l'intérieur d'une communauté émergente sous l'égide de De Kuyper.²¹⁷ En même temps mais ailleurs, un mouvement de jeunes cinéastes recyclant des archives attire l'attention de ces cinéastes et cinéphiles hétéroclites.

Il existe au moins deux types de production à partir du réemploi mondial des films muets qui nous semblent représentatives alors de l'ouverture des collections film. D'un côté, il y a un certain essor de la réalisation documentaire centrée sur l'histoire du cinéma, y compris à caractère expérimental. De l'autre côté, il y a une nette augmentation des restaurations de films muets surtout dans les cinémathèques. D'abord, voyons quels sont les films de la scène documentaire internationale que Delpout admire.

²¹⁷ L'importance des films Peter Delpout, Frans Zwartjes, Frans van der Staak et spécialement de De Kuyper (notamment par *CASTA DIVA*) est soulignée dans une rétrospective du cinéma néerlandais à Paris. Voir *Idem*. Beerekamp, Hans, 'Introduction', *La Cinémathèque*, 1986, p.6.

a. Les films coups de cœur de la génération *Skrien* : contre l'amnésie visuelle

Dans les années 1980 de jeunes cinéastes associés aux pratiques du documentaire expérimental explorent avec procédures poussées, le recyclage des archives inédites. Il s'agit d'une production qui réutilise aussi des films muets notamment de la non-fiction avec une interprétation innovante en termes esthétiques comme historiques. Delpeut, en tant que critique, découvre ces œuvres dans le circuit de festivals du cinéma et des salles d'art et d'essai. Lui-même cinéaste, il appartient à ce secteur du cinéma indépendant. Ces films annoncent l'arrivée d'une vague de cinéastes mettant en avant de forts gestes du détournement des archives.

D'abord, parmi ces films il y a un coup de foudre générationnel pour *DISPLACED PERSONNE* (E.U., 1982) du documentariste Daniel Eisenberg. C'est un remontage des extraits noir et blanc du documentaire historique suisse *LE CHAGRIN ET LA PITIE* (Marcel Ophuls, 1969), d'actualités sous-titrées d'une visite d'Adolf Hitler à Paris, parmi d'autres films, le tout non identifié et jamais à l'écran. Eisenberg détourne les images en les recadrant, il n'utilise pas de génériques, mais des fondus noirs très longs et visibles. Il utilise une voix-off discontinue qui est en réalité un extrait d'un enregistrement d'une interview à la radio avec l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, qui parle en anglais avec un fort accent français. Tout au long du film, il ajoute en parallèle une musique continue (Beethoven). Eisenberg utilise à la base le même principe de recyclage qu'un couple de cinéastes en Italie.

Ce procédé du réemploi est ainsi théorisé par Yervant Gianikian & Angela Ricci Luchi. Ce procédé technique et conceptuel est dénommé par eux comme la 'caméra analytique' à partir de son usage dans *DAL POLO ALL'EQUATORE*: « La construction d'une 'caméra analytique' nous permet de nous approcher, de descendre en profondeur dans le photogramme. D'intervenir sur la vitesse de défilement, sur le détail, sur la couleur. De fixer et de reproduire dans des formes inhabituelles le matériel d'archive. Grâce à elle nous réalisons nos 'mis en catalogues', nous archivons, parmi la masse d'images trouvées et que nous avons, celles qui provoquent en nous de fortes tensions. Emploi de l'ancien pour le nouveau, pour faire émerger des actualités les sens cachés, pour renverser les sens premiers. Mémoires de fin de millénaire sur les comportements, les idéologies. (...) Avec tout l'appareillage cinématographique d'un laboratoire archaïque nous avons patiemment construit la 'caméra analytique' qui a reproduit fidèlement les parties du matériel qui nous

intéressaient, comme nous l'avions vu, privé du mouvement, comme une série ininterrompue de photos, avec la possibilité de nous rapprocher le plus possible, de creuser en profondeur dans les photogrammes. (...) Pour le film on a construit une 'caméra analytique' comprenant deux éléments. Dans le premier défile verticalement l'original 35mm. Il peut contenir la perforation Lumière et les pellicules avec les divers états de rétrécissement et de détérioration du support et de l'émulsion jusqu'à la perte de l'interligne du photogramme et de son total effacement. Le déroulement se fait manuellement avec une manivelle à cause de l'état des perforations, du risque permanent d'incendie du matériau inflammable. La griffe se compose de deux dents mobiles au lieu de quatre. Les lampes employées sont des lampes photographiques à température variable au moyen d'un rhéostat. Cette première partie de la caméra est le résultat d'une tireuse à contact. Le second élément est une caméra aérienne sur un axe dont le premier élément absorbe l'image par transparence. C'est une caméra avec des caractéristiques microscopiques, plus photographiques que cinématographiques, qui rappelle plus les expériences de Muybridge et de Marey que celles de Lumière. La caméra, équipée de mécanismes pour le déroulement latéral, longitudinal et angulaire dans toutes les directions, peut respecter intégralement le photogramme, sa structure originelle et sa vitesse d'apparition au sens philologique. Ou bien elle pénètre en profondeur le photogramme pour observer les détails, dans les zones marginales de l'image, dans les parties incontrôlées du cadre. La caméra est capable de respecter la couleur du virage original ou de la coloration à la main du photogramme mais peut aussi, de façon autonome, peindre de vastes zones du film. La vitesse du déroulement est fonction de la vitesse originelle, qui diffère à chaque morceau du film selon ce qu'on veut souligner. En général la valeur du ralenti est de 3-4 par photogramme. La valeur augmente dans les parties fugitives, lorsqu'il n'y a qu'un seul photogramme et dans les fragments. La caméra travaille à l'intérieur de la séquence et quelquefois la décompose en plusieurs séquences. Elle confronte les formes du matériau primitif pour mettre en lumière les détails. Avec les techniques expérimentées pour la première fois par Mikhail Kaufmann en 1928, elle voyage dans l'espace et dans le temps du film. Le film est divisé en dix sections. Le montage se fait par blocs et par thèmes. Dans chacun d'eux, les éléments constitutifs reviennent sous des formes et des aspects différents, récurrents. »²¹⁸

Le principe de fabrication principal utilisé par Eisenberg et par Gianikian & Ricci Luchi est à la base un banc optique qui filme à volonté du métrage retrouvé (*found footage*). Ils partagent le même principe de visionnage et filmage par manipulation physique des films, photogramme par photogramme.²¹⁹ Ce couple d'artistes plasticiens devenus cinéastes, collectionne

²¹⁸ Gianikian, Yervant et Angela Ricci Luchi, 'Notre Caméra analytique', *Trafic* no. 13, P.O.L. hiver 1995, pp.32, 34 et 36-37 ; traduction de Jean-Claude Biette. Voir également l'entretien : Toffetti, Sergio, Daniela Giuffrida: "A conversation with Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi", (a cura) Toffetti, Sergio *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Hopefulmonster Museo Nazionale del Cinema Cinemazero, Torino, 1992, 8-20pp.

²¹⁹ A. Fiant définit bien les axes de ces procédés : « *Le premier est la visionneuse où défile la pellicule d'origine, via manivelle manuellement. Ils utilisent ces détériorations à des fins esthétiques mais aussi discursives. Le second élément pour l'agrandisseur photographique ou encore d'un appareil de transfert d'un support filmique à un autre : une caméra qui permet de refilmer l'original : respecter le format du photogramme d'origine ou recadrer, isoler un détail. Elle peut respecter couleur ou teinte d'origine mais aussi*

notamment des films d'amateur, des films d'expédition, des films scientifiques, surtout de la période de la grande guerre 1914-18. *DAL POLO ALL'EQUATORE* (Italie, 1986) est leur chef d'œuvre et acte fondateur de leur spécialité. Le couple colorie et manipule la collection de Luca Comerio (1878-1940) qu'ils ont acquise.²²⁰

Un peu plus tard, Delpeut évoque pendant notre entretien qu'il découvre les premiers volets de la série du sociologue Peter Forgács (09/09 /1950, Budapest) dans la petite salle d'art et d'essai de l'Unie, à Rotterdam. Le cinéaste, artiste et chercheur, Peter Forgács se spécialise dans le recyclage de films amateurs et de famille, dans sa série monumentale en douze épisodes *PRIVAT MAGYARORSZAG (PRIVATE HUNGARY, 1988-1997)*. Forgács est un précurseur d'un nouvel usage des archives privées avec des propos artistiques au tant qu'historiques.²²¹ Tout au long des années 1980, les cinémathèques s'intéressent de façon inédite aux films de famille et d'amateurs. La FIAF consacre deux de ses congrès à ce sujet (1984 et 1988).²²² La diffusion de films de famille et de films amateurs augmente à la télévision; de même, de plus en plus de cinémathèques se spécialisent dans la conservation de ces films, surtout dans des régions avec des identités locales fortes. Il s'opère alors un changement radical dans les usages de ce type de collections.

Nous repérons ici quelques fils conducteurs parmi ces films aussi différents de la vague du réemploi des films muets dans les années 1980. Leur première caractéristique, c'est le détournement des films empruntés notamment par le filmage comme par une intervention sonore où la musique et le bruitage restent ouvertement expérimentaux. Une autre récurrence qui se trouve dans ces films c'est qu'ils utilisent un matériel filmique dont les affinités sont extrêmement fortes par les périodes et les thématiques traitées; en particulier, des films méconnus, même dans les cinémathèques, surtout de non-fiction, datant de la propagande de la grande guerre 1914-1918 jusqu'aux films de famille. Tous ces cinéastes empruntent souvent des films qui se trouvaient dans un état physique déplorable, voire d'abandon. Ce

d'en proposer d'autres : recolorier ou re teinter. Elle agit sur la vitesse de déroulement du film, plus particulièrement par le ralenti (en moyenne la valeur du ralenti est de 3-4 par photogramme) : re rythmer.» Voir A. Fiant, « La 'caméra analytique' de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi : un processus de réappropriation » (version différente apparue dans *Cinergon* no. 16, 2003), *Mémoire en éveil Archives en création*, Sous la direction de Vincent Amiel et Gérard-Denis Fracy Le point de vue du théâtre et du cinéma, CReDAS, L'ENTRETEMPS éditions, Vic la Gardiole, 2006, pp.119.

²²⁰ Voir également Bertellini, Giorgio, 'Comerio Films', Abel, Richard (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, 2005, p.145. Pour voir l'histoire de cette acquisition, *Idem.*, Toffeti, Sergio, Daniela Giuffrida, 1992, pp.8-20.

²²¹ Voir l'excellente analyse de cette approche documentaire par Roger Odin, dans : "La famille Bartos de Péter Forgács, ou comment rendre l'histoire sensible", Feigelson, Kristian (éd.), *Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, IRCAV Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, pp.193-207.

²²² Voir *Journal of Film Preservation*, no. 53 novembre 1996. Dossier 'The Amateur Film', pp.31-59.

phénomène de destruction est mentionné dans la dédicace du film-culte *DAL POLO ALL'EQUATORE* de Gianikian et Ricci Luchi : « a Luca Comerio, pioniere del cinema di documentazione, morto nel 1940, in stato di amnesia. L'amnesia chimica, la muffa, il decadimento fisico della immagine, è lo stato che circonda i materiali filmici. ». qui se manifestent contre l'amnésie visuelle ».

Enfin, ces cinéastes du réemploi réactivent, via la récupération et même l'acquisition, des collections de films muets plus tôt oubliés. Ce sont des films qui tombent dans le domaine public par leurs années de production, par l'absence des droits d'auteurs. Ces cinéastes cités prêtent attention aux fonds qui jusque-là ne sont pas prioritaires, même semble-t-il dans les cinémathèques : notamment de la non-fiction, des fragments, des films de famille et des amateurs. Aucun de ces cinéastes ne travaille directement avec les cinémathèques pionnières. Aucun n'adopte la posture, ainsi que la responsabilité institutionnelle d'un archiviste.

b. Réalisations de l'histoire du cinéma basées sur des archives film

Ailleurs les films muets sont souvent utilisés dans les réalisations de l'histoire du cinéma et parfois en étroite et exceptionnelle coopération avec des cinémathèques. Ce type de collaboration change avec les conditions d'accès aux archives dans les années 1980. Tout d'abord, parce que le stockage des collections favorise ce nouvel usage grâce au développement des cinémathèques pionnières.

Dans les années 1980, l'usage de films muets méconnus est également repérable dans l'œuvre de certains réalisateurs à compétences multiples, et y compris dans le domaine de la restauration des films muets. Ils font des réalisations sur l'histoire du cinéma, des documentaires et des films de montage parfois associés aux pratiques expérimentales.

Dans les années 1980, Kevin Brownlow a le parcours hybride mais emblématique du collectionneur et chercheur devenu réalisateur. Il est à ce titre, le restaurateur spécialiste de *NAPOLEON* (Abel Gance, 1926), film qui va modifier à jamais la scène de la restauration, se basant sur plusieurs copies. Cette préservation marque les débuts de l'essor d'un domaine où

la question éthique est objet de polémique.²²³ Quelques cinémathèques travaillent avec des restaurateurs dont l'œuvre est en soi-même titanesque, comme celle de Luciano Berriatúa et Enno Patalas, spécialisés dans la filmographie des cinéastes allemands (F.W. Murnau et Fritz Lang respectivement). Pendant que l'industrie du cinéma se met à rivaliser avec ces restaurations, dont *METROPOLIS* provoque aux yeux de certains un scandale par le coloriage et sonorisation de Giorgio Moroder.

Néanmoins, à part ses restaurations, les réalisations de Brownlow sont représentatives des nouveaux usages et d'analyses d'archives inédites de films muets. Car il montre aussi à travers des films de montage, ses travaux de recherche.²²⁴ Il réalise deux séries notables avec David Gill en coopération avec le BFI pour la télévision anglaise. En 1979, ils produisent la série *HOLLYWOOD* qui fait appel aux témoignages oraux sur les pionniers de l'époque, recueillis à Hollywood entre 1964 et 1977, avec des images d'archives compilées et l'emploi de voix-off. En 1983, ils réalisent la série *CHAPLIN UNKNOWN*, exemplaire par son usage analytique de rushes sauvés par miracle et qui dévoilent quelques secrets de mise en scène de *Charlot*.

c. Le cinéma au service de l'Histoire

Dans la production documentaire à partir de films muets, il y a des réalisations qui utilisent certains gestes du cinéma expérimental mais au service de l'Histoire. Certains historiens créent leur discours historique sur support audiovisuel.

Il reste exemplaire l'œuvre pour la télévision, de l'historien Marc Ferro qui cible un plus large public, celui de la télévision, notamment à propos de la grande guerre de 1914-1918.²²⁵ Ailleurs, Noël Burch dans le domaine des études cinématographiques fait une contribution

²²³ Brownlow fait *THE CHARM OF DYNAMITE* (1968) un documentaire sur Abel Gance avec l'intention de restaurer *NAPOLEON*. Puis il en revient entre 1983 et 2000. Il remarque toujours le rôle crucial que le pionnier Jacques Ledoux a dans cette restauration pour faciliter son accès aux cinémathèques. Lui-même raconte son parcours et ses rencontres avec plusieurs des cinémathèques européennes. Voir Brownlow, Kevin, « Magnificent obsession ; a collector and the archives », *Idem*. Surowiec, C. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.219-229.

²²⁴ Voir 'III A 2 La légende dorée : Kevin Brownlow et Hollywood', Lagny, Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin Coll. : Cinéma et audiovisuel, 1992, pp.261-264.

²²⁵ Voir 'I. Les problèmes de la méthode en France', Garçon, F. (ed.), *Cinéma et histoire autour de Marc Ferro*, *CinémAction*, Corlet-Télérama no.-65, 4^e trimestre 1992, pp45-61. *Idem*. Marie, M., *Guide*, 2006 p.48.

déterminante avec son étude-phare du cinéma muet.²²⁶ Ce travail fait partie d'une trilogie du théoricien et cinéaste d'origine américaine qui travaille sur la constitution du mode de représentation dominant dans le langage du cinéma classique. Il étudie des cinématographies fondées sur d'autres modèles représentatifs et idéologiques : le cinéma japonais antérieur à 1960, le cinéma primitif (1990), la production commerciale française des années 1930 à 1950.²²⁷ L'étude de Burch contribue largement à replacer le CPT en dehors d'une vision historique téléologique, insistant sur les qualités des archives : « (...) *La première démarche de ce livre visait donc à jeter les bases historiques pour des pratiques contestataires. Dans ce but, je me suis tourné vers le cinéma des premiers temps, le cinéma primitif. Car il s'agissait de montrer que le 'langage' du cinéma n'a rien de naturel, ni a fortiori d'éternel, qu'il a une histoire et qu'il est un produit de l'Histoire. Pour cela il fallait remonter à une époque où ce 'langage' n'existait pas encore vraiment, où n'existait surtout pas encore cette Institution du cinéma à l'intérieur duquel nous vivons tous, spectateurs et cinéastes des pays du centre, et qui 'fonctionne pour remplir les salles, non pour les vider'. Or, c'est bien cette Institution que je voulais interroger et, plus particulièrement, le mode de représentation qui la caractérise. Car, c'est la thèse principale du livre, je vois l'époque 1825-1929 comme celle de la constitution d'un Mode de Représentation Institutionnel (désormais M.R.I.) qui depuis plus de cinquante ans est enseigné explicitement dans les écoles du cinéma, et que tous, tant que nous sommes, nous intériorisons très jeunes en tant que compétence de lecture grâce à une expérience des films (en salle ou à la télévision) à présent universellement précoce dans les sociétés industrielles. (...)* ».²²⁸

Ce travail de recherche est complété par deux réalisations. La première est une reconstitution entre fiction et documentaire *CORRECTION PLEASE* (Royaume Uni, Arts Council, 1979). Ce film à caractère expérimental teste ses hypothèses sur le langage cinématographique depuis le CPT aux débuts du cinéma sonore (jusqu'à 1932). Puis, selon une approche socioculturelle et économique, il réalise la série *LA LUCARNE DU SIECLE, HISTOIRE, CINEMA ET SOCIETE* (Channel 4 TV/FR 3 Nord-Picardie), accompagné d'un texte *What do those old films mean ?*²²⁹ Ces films ont des qualités qui les rapprochent de la scène documentaire expérimentale.

Dans ce contexte, Delpout, en tant que critique, est à la rencontre du renouvellement de l'accès aux films muets, grâce à la redécouverte de la collection Desmet. Dès 1987, comme réalisateur, il veut faire un projet documentaire sur cette collection.²³⁰ Il est influencé au moins par deux types de productions représentatives de ce nouvel accès aux films muets : la restauration et le documentaire du réemploi.

²²⁶ Burch, N., *La lucarne de l'infini naissance du langage cinématographique*, Paris : Nathan université : Fac, cinéma, 1991, 303p.

²²⁷ *Idem.* Aumont et Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, p.22.

²²⁸ *Idem.*, Burch, N., 'Introduction', *La*, 1990, p.6.

²²⁹ *Idem.*, Lagny, M., *De l'histoire du cinéma*, 1992, pp.265-273.

²³⁰ Voir dossier no. 90, Archives NFM 19 P. Delpout II.4 "Lyrisch Nitraat" (1990), août 1987.

2.L'arrivée de la Direction d'Hoos Blotkamp (1987-1988)

Nous traiterons ensuite l'arrivée de la Direction du Stichting Nederlands Filmmuseum avec Hoos Blotkamp et Eric De Kuyper à sa tête à partir de 1987. De Kuyper a l'habitude de travailler en collectif et surtout avec ses disciples de longue date. Nous cherchons alors à comprendre la composition de cette nouvelle équipe de travail.

a. PIERROT LUNAIRE (1988) : faux film muet d'opéra

Delpeut est invité à participer à un nouveau projet collectif réuni par De Kuyper. A travers cette production, nous voyons que les intérêts du mentor et de son disciple sont déjà proches des problèmes qui les attendront au Musée.

De Kuyper décèle, attentif, le talent de son entourage. C'est symbolique, comment il utilise l'invitation que lui fait la salle d'art et d'essai Shaffy Studio's pour diriger un atelier à Amsterdam.²³¹ Le résultat c'est un film, *PIERROT LUNAIRE* (1988) réalisé par De Kuyper et quatre jeunes cinéastes alors prometteurs, Arno Kranenburg, Paul Ruven, Eric Velthuis et Delpeut. C'est une adaptation de l'opéra homonyme de Arnold Schönberg, interprété par Pierre Boulez et la soprano Helga Pilarczyk.

Delpeut réalise le deuxième court-métrage de ce film collectif dont la mise en scène est une fiction de ton expérimental, travaillée au cœur de la matière filmique. Il essaie de recréer en apparence, avec son photographe Tijdsink, la texture d'un film muet allemand des années 1920. Il reconnaît dans son film : « *Two inspirations : the expressionistic but also the kammerspiel. In the*

²³¹ Voir Delpeut, Peter "Shaffy Studio's.", *Skrien* nr 158, Févr.-mars 1988, p.38.

last part of the movie you have this flickering, feeling for recreation, deterioration that can be very moving. This is made in the movie with bleach by our selves on the film strip. It looks like an old image; but in Lyrical Nitrate was real. The intention was to make it look like a lost film that we put back again. The image is not illustration but a parallel line of the four songs chosen for each filmmaker (...).»

Ce collectif dispose d'un moyen supplémentaire pour exposer leur expérience. La revue théorique *Versus* consacre un numéro au processus de création.²³² PIERROT LUNAIRE montre également comment fonctionne la production d'un film indépendant et expérimental, grâce aux subventions de la télévision néerlandaise. En effet, le film est produit grâce au soutien de Stichting Fonds van de Nederlandse Film VPRO televisie (VPRO-TV).²³³ Le film reçoit des prix mais attire peu attention de la part de la presse.²³⁴

Au cours de la production de ce film expérimental, Delpout croise Stefan Ram, responsable de la musique du film. Cette communauté reste plus qu'attentive à l'actualité du Stichting Nederlands Filmmuseum et plus particulièrement, en suivant le rôle joué par leur mentor.²³⁵

b. La gestionnaire et l'artiste

²³² On retrouve le scénario et un dossier sur la production. Voir Kuyper, Eric (et. al.), Pierrot Lunaire, *Versus* nr 1, 1988, p 7-132.

²³³ La VPRO est une chaîne de télévision publique des Pays-Bas, basée à Hilversum. Son sigle vient de Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep Radiodiffusion protestante et libre-penseur qui a été fondée dès 1926. Elle devint rapidement plus proche des libre-penseurs que des protestants en ne conservant que le sigle initial. C'est la première télévision à montrer une femme nue, en 1967. VPRO coproduit régulièrement avec chaînes comme WDR, la BBC et Arte. Voir : <http://fr.wikipedia.org/wiki/VPRO>. Dans les années 1970, VPRO-TV a deux chaînes avec souscriptions des spectateurs d'environ 180,000 (sur 100,000 obligatoires). Leur réputation est construite par leurs cinéastes collaborateurs et sa programmation à vocation expérimentale comme du loisir. C'est une chaîne représentative de positions protestantes libérales. Son Directeur associé est alors Jan Blokker (critique et scénariste). Voir 'Alternative Cinema and Television Talents', *Idem. Cowie, Dutch Cinema*, 1979, pp.134-137.

Roumen explique en entretien le profil que VPRO a dans le paysage audiovisuel: "There are communities who have members. The more you have the more hours you own in these three public channels. This comes from the past after the 2nd world war. So catholics, protestants, socialists are reflected on the TV. VPRO is for protestants. It is very progressive and develops in the 1960 the most experimental broadcast, it dares to show often new kind of TV with a high quality standard (...)."

²³⁴ Il s'agit du prix spécial en 1988 du jury au festival de Belfort. On a repertorié seulement: Asselberghs, Herman [red.], *Pierrot Lunaire*, Arnold Schönberg Opus 21 : Wiedergefundene Bildfragmente aus einem Lichtspiel, den es nicht gab. Oder?, Leuven : Stuc, 1989; Putter, Jos de, "Trillende schilderijtjes.", *Skrien* nr 164, février-Mars 1989, p.23.

²³⁵ Delpout, P., "Voorwaarts en niets vergeten?", *Skrien* nr 154, été 1987, pp. 4-6; et voir entretien avec Martijn Sanders (Chairman of the board au SNFM) sur la question : Delpout, P et Dominicus, Mart, "De nieuwe directeur van het Filmmuseum: een schot in de roos?", *Skrien* nr 155, Sept.-Oct. 1987, pp. 6-7.

Il y a encore un changement de direction au Stichting Nederlands Filmmuseum à partir de novembre 1987. Hoos Blotkamp (Utrecht, 1943) est nommée à sa tête.²³⁶ À son tour Blotkamp à partir du recrutement de De Kuyper compose une équipe de travail où l'on trouve des cinéastes et des théoriciens. Cette équipe détermine par son profil, l'orientation du travail de valorisation poursuivi au Musée.

Delpeut se rappelle: « *The situation was a disaster. The government said: 'the museum has to change'. They set another board, another director. Blotkamp is from plastic arts. She was a clerk in a very high position on the minister of culture (...).* »

La décision du gouvernement néerlandais de transformer de façon définitive la passivité du Musée est relativement bien accueillie. Delpeut et son entourage montrent une certaine méfiance sur le fait de le faire diriger par une personne qui ne provient pas du milieu du cinéma. À l'époque, Blotkamp est déjà reconnue professionnellement pour être une gestionnaire compétente qui a exercé dans des postes de haute direction au sein des pouvoirs publics.²³⁷ Cependant, à la surprise générale, elle prend une décision qui va donner à sa Direction autant de légitimité que d'efficacité. Quelques semaines à peine après sa nomination, elle propose à De Kuyper de devenir son directeur-adjoint artistique.²³⁸ Il est alors membre du Fonds voor de Nederlandse Film.²³⁹ Il accepte et ils démarrent ainsi une collaboration aussi complémentaire que complice combinant la vision d'une gestionnaire et commissaire d'art à celle d'un cinéaste et théoricien. Cette décision, selon Delpeut, neutralise la situation car: « *She moved all the criticism. (...) She could bring her knowledge and someone about film to run, to clean this whole archive.* »

c. Recrutement d'archivistes parmi une jeune génération

²³⁶ Véronneau, Pierre, « Vondelpark, ciné-parc. » *Revue de la Cinémathèque* nr 18, Sept.-Oct. 1992, p.30.

²³⁷ Blotkamp fait ses études en histoire de l'art à Utrecht. Elle est spécialisée dans la période de 1850 à nos jours, le temps modernes. Elle est commissaire d'expositions et de publications d'art, d'architecture et du cinéma au Musée Central d'Utrecht. Ensuite elle est à la tête du Département d'arts visuels, architecture et dessin dans la structure culturelle gouvernementale néerlandaise. *Idem*, 'List of Contributors', *Lumière*, p.260.

²³⁸ Voir Delpeut P. et Do minicus, Mart, "Eric De Kuyper naar het Filmmuseum?", *Skrien* nr 156, Nov.-Déc. 1987, p.7.

²³⁹ Entretien avec de Kuyper par Delpeut, Peter et Haspels, C., 'Ik denk dat er een overwa ardering is van het scenario', *Skrien* nr 157, hiver 1987-88, pp.32-35.

Dès leur arrivée fin 1987, Blotkamp et De Kuyper composent à leur tour une équipe de travail assez particulière. Le Stichting Nederlands Filmmuseum a besoin d'un 'bataillon' d'employés pour faire face à une situation urgente à résoudre. La plupart des collections film se trouvant sur support nitrate, sont alors en train de disparaître.

La Direction installe une nouvelle structure du travail. Delpeut témoigne de comment est-t-il invité à participer à cette nouvelle entreprise : «*The work was so big that Eric (de Kuyper) asked me to help him. I was quite happy with the request because I had difficulties with my projects. Then I come for a year specially working in the archive watching the first selections for the films to be preserved. (...) That was my first task and I was officially called assistant to the director. I had already this plan about LYRICAL NITRATE (...).*»

Plus qu'un changement de Direction, il y a une relève générale des collaborateurs de l'équipe. Et rétrospectivement, entre 1988 et 1991, le nombre de contrats explose. Le nombre d'employés passe ainsi d'une trentaine de personnes en 1987 à une centaine en 1992.²⁴⁰ La Direction recrute une partie de ses collaborateurs parmi la vague d'universitaires et de cinéastes, formée par De Kuyper. Parmi eux, on remarque ainsi Mark-Paul Meyer conservateur, restaurateur, réalisateur et collaborateur également dans *Skrien*. Ivo Blom (1960) en fait partie de l'équipe, dépeint par Delpeut comme «*a detective identifying films*», qui passe cinq ans (1989-1994) à travailler avec du film nitrate.²⁴¹

L'équipe accroît sa taille dans les années à venir grâce aux conditions de travail. Ces contrats sont subventionnés par l'état. Par exemple, Frank Roumen y arrive pour travailler en 1988, afin de travailler en remplacement de son service militaire. Enthousiaste, il rend service à cette institution non lucrative profitant qu'il vient de terminer son mémoire universitaire sur le cinéma et l'éducation : «*I was finishing my thesis. It was a practical project about the idea on making film history for schools, doing videotapes with fragments. I wrote the booklet for the teachers and I finished the video*». Se profile alors une équipe de collaborateurs avec une formation universitaire et académique. Delpeut devient donc à partir de l'année 1988, assistant de la Direction. Il quitte alors son emploi de rédacteur en chef de la revue *Skrien*, qu'il occupait depuis 1982. Il explique la raison de son départ ainsi : «*(...) Because I moved to the Filmmuseum I thought I should not be an editor at the same time, but just writing in the film magazine.* »

Jusque là, Delpeut est à la tête de la ligne éditoriale de cette revue qui joue un rôle critique dans le paysage audiovisuel néerlandais et donc y compris sur l'actualité du Musée. Cette décision lui permet de se positionner en dehors des conflits d'intérêts toujours imprévisibles

²⁴⁰ Voir *Idem*. Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, p.312 et *Idem*. Véronneau, P., 'Visages', 1992, p.30.

²⁴¹ Voir Blom, 'Préface', *Jean Desmet*, 2003, p.11. Le parcours du chercheur est disponible sur : <http://home.wanadoo.nl/~il.blom/Biography.html>

mais tout en continuant à écrire dans *Skrien*. D'ailleurs, la quantité de travail au Musée est telle que Delpout est bien pris par ces activités d'archivage.

3. Une période de refonte au Stichting Nederlands Filmmuseum

Aux Pays-Bas en 1988, quatre grandes archives nationales, à savoir celles du Gouvernement, du Stichting Nederlands Filmmuseum, de la Fondation Film et Sciences et de la NOB Télévision et Radio néerlandaises, se réunissent pour dresser l'inventaire des problèmes et des demandes de l'archivage. Un mémorandum sur les problèmes des archives audiovisuelles est ainsi présenté au gouvernement. Les problématiques signalées comme les plus importants sont : l'absence de dépôt légal aux Pays-Bas, la politique de sélection, les techniques et systèmes du catalogage et enfin la conservation et le stockage.²⁴²

Les premières activités de la Direction de la Cinémathèque néerlandaise s'occupent de la préservation des films muets, déjà entreprise par De Vaal et Maks. D'autant plus que l'équipe dirigée par Blotkamp et De Kuyper s'attaque comme jamais auparavant à faire un inventaire et un visionnage historique des archives qui se révèlent assez atypiques. Cette Direction pose les bases pour transformer l'ensemble de la politique de valorisation de façon définitive afin de gérer sans égal leurs archives.

a. L'inventaire historique : une révolution silencieuse aux dépôts film à Overveen

En 1988, l'équipe fait une ouverture exhaustive et exceptionnelle du stock film. Personne n'avait encore vérifié l'inventaire en termes physiques et encore moins l'ensemble

²⁴² Voir Egeter-van Kuyk, Robert, 'L'archivage audiovisuel en Hollande, structure et projets', 64^e IFLA General Conference, 16-21 août 1998. Disponible sur : <http://www.ifla.org/IV/ifla64/046-117f.htm>

des archives film. Alors, la structure de travail de la Direction consiste à mettre en place un inventaire extraordinaire et historique de toutes les archives.

Delpeut fait rétrospectivement une description du quotidien pendant cette ouverture historique des archives film : « *Miles de latas que no habían sido abiertas en 40 años. Pedazos de películas se tocaban unos con otros y el material filmico se había descompuesto en varias partes y olía mal. A cualquiera se le hubiera ido el valor al suelo ante esta imagen triste pero no a Blotkamp. Ella empezó a ordenar. '¿Como vamos a hacer el trabajo?' Preguntaban los trabajadores. 'Simplemente de abajo a la derecha y terminar por arriba a la izquierda' era su respuesta standard. Eso demuestra su pragmatismo, que a ella le gusta comparar con el de una ama de casa ; pero el cual tiene cierta frescura y un resultado inspirador* » ²⁴³

Ranger ainsi pour faire l'inventaire va donner des résultats inattendus. Au dépôt film à Overveen, s'installe alors une atmosphère d'activité effervescente. Delpeut se rappelle comment se déclenche alors une véritable révolution parmi les collaborateurs: « *When we step in to the archive after few weeks the people working in there got in panic. Because we went too fast. They couldn't get enough prints for us. We started to ask to prepare more of them for us. When we were rewinding films we already watched what is there, even the other way around. Before us, there was an archivist that watched two films per week. He had all kind of notes, but slowly (...) Suddenly at least, we saw 10 films per day. It is 50 me and 100 (with Eric) per week. They had to make a complete new schedule.*»

Quelques années plus tard, les résultats offrent une image de la masse de films à laquelle ils ont fait face. En effet, en 1988, le Stichting Nederlands Filmmuseum rapporte avoir 2,500 titres et posséder les collections Jean Desmet et Joris Ivens.²⁴⁴ Presque dix ans plus tard en 1997, il déclare avoir 30, 000 titres.²⁴⁵

b. Un visionnage systématique des archives et sans listes préétablies

²⁴³ « *Duizenden filmblikken waren in geen veertig jaar geopend, partijen films waren door elkaar geraakt en het bederfelijke filmmateriaal was op vele plaatsen gaan rotten en stinken. Iedereen zou de moed in de schoenen zijn gezonken bij deze trieste aanblik. Niet Hoos Blotkamp. Ze begon met opruimen. 'Hoe moeten we het aanpakken?' vroegen haar medewerkers wel eens. 'Gewoon rechtsonder beginnen en linksboven eindigen', was haar standaardantwoord. Het tekent haar pragmatisme, dat ze zelf graag schertsend mag vergelijken met dat van een huisvrouw, maar waarvan vooral de onopgesmukte frisheid een inspirerende uitwerking heeft.*» Delpeut, P., 'Hoos Blotkamp laureaat Sphinx Cultuurprijs 1998', discours inédit prononcé pour la remise du prix en décembre 1998 à Amsterdam.

²⁴⁴ Daudelin, Robert, *50 ans d'archives du film*, FIAF, 1988, p.156.

²⁴⁵ Compris les titres du cinéma sonore. Brochure *Nederlands Filmmuseum 1997-1998 NFM season*, s/p. En 2003 le Musée signale une collection de 35,000 titres. Voir DVD *HIGHLIGHTS FROM THE COLLECTIONS* (Claudi Op den Kamp, 2003).

L'inventaire est propice pour faire la mise à jour du catalogage des archives, ainsi qu'une sélection des films à préserver. Toutefois, l'équipe se rend compte vite que le Stichting Nederlands Filmmuseum ne possède pas de films connus dans la littérature de l'histoire du cinéma. Leurs décisions en fonction de leurs critères de préservation sont difficiles à prendre devant l'inconnu. Ce qui compte avant tout donc, pour l'équipe, c'est de visionner toute cette masse assez particulière de films. Leur sélection se base alors sur des choix personnels, où de toute évidence leurs parcours entrent en jeu. Ce processus d'identification et de visionnage des archives offre un premier aperçu de films muets jusque là invisibles.

Delpeut se rappelle de la dynamique d'identification pour mettre à jour le catalogage: “ *They had another small department writing down the register of: the title, the director; doing the identification. But we were mainly looking through the films just to make a selection. De Kuyper finds the French filmmaker playing himself: Léonce Perret. He never saw them before (...) He was really doing discoveries about German films. I did mainly work with American films. They were most of the time with Dutch titles. More or less we divided the work. Then we also found bits and pieces.*”

Ce témoignage montre comment il y a un visionnage systématique pendant l'inventaire qui permet d'identifier autrement ces films. En effet, De Kuyper redécouvre lui-même la série *LEONCE* alors assez méconnue. L'historien Jean Mitry considère Léonce Perret comme l'acteur et metteur en scène parmi les plus importants du cinéma des années 1910.²⁴⁶ Cette œuvre est autrement appréciée quand l'équipe regarde ces copies en couleurs uniques. Par exemple, la copie en couleur *LEONCE GAAT NAAR BUITEN* (*LEONCE A LA CAMPAGNE*, 1913), une comédie de la série *LEONCE* qui traite sur la ‘dévastatrice’ influence de la campagne sur la libido des vacanciers bourgeois.

De Kuyper s'occupe aussi des copies méconnues à cette époque de cinéastes américains et allemands comme Frank Borzage et Jevgeni Bauer, respectivement.²⁴⁷ Pendant ces années, Delpeut découvre parmi leurs films américains *OVER THE BACK FENCE* (Edison Manufacturing Company, 1913), une comédie, copie noir et blanc qui appartient à la collection Desmet.²⁴⁸

²⁴⁶ Voir Mitry, Jean, ‘L'école comique’, *Filmographie Universelle* T 23 (1910-1925), CNC, 1979. Puis ‘Léonce Perret, ou l'invention d'un langage cinématographique’, *Gaumont 90 ans du cinéma*, 1986, pp.65- 69 ; « Enlevez-moi. » *Restaurations de la Cinémathèque Française* nr 3, 1988, p.44 et ‘The Perret touch’, 1895 nr 1, Sept. 1986, pp.26-27.

²⁴⁷ Plus tard De Kuyper collabore notamment dans des publications inédites à leur sujet. Voir ‘Quelques notes sur la série Léonce’, *Léonce Perret* (dir. Bernard Bastide et Jean A. Gili), AFRHC/Cineteca del Comune di Bologna/Il Cinema Ritrovato, Paris, 2003, pp.49-54 et ‘Jevgeni Bauer, een acteur uit de jaren tien’, *NFM themareeks*, nr. 13, 1993.

²⁴⁸ Blom informe sur l'achat de ce titre et d'autres productions Edison. Voir *Idem.*, Blom, 2003 pp.180-181.

Tous les membres de l'équipe sont très actifs comme marqués à jamais depuis par le visionnage direct et poignant du nitrate qui leur rend conscients des particularités des collections.²⁴⁹ Ils en discutent dans leurs réunions hebdomadaires, se rappelle Delpeut: "We were together with Hoos every week to discuss what we have found throw the papers (...)." ²⁵⁰

Blotkamp décrit cette façon de collaborer: "Je crois aux vertus d'un reel travail d'équipe. Mon bureau est une grande salle de réunion et de production, une sorte de quartier général qui stimule le brain storming et la dynamique collective." ²⁵¹

Ils constatent ensemble l'absence de documentation historique à propos de ces copies.

Rétrospectivement, Delpeut décrit: « We had a nightmare of film cans. Other archives they had committees making selections. They had lists. They never saw a film. They preserved well known names. Canon. You see everything thrown. Because of not following that, Léonce Perret came out. »

Delpeut expose ainsi leur nouvelle façon de collectionner: "From what was saved, what was acquired you have to make selections. Mainly on cinematographic grounds. It means because you are an art museum, this piece is more important. But we were very liberal in what was important (...)." ²⁵²

L'équipe doit définir ainsi des critères de choix devant ce type de matériel pas du tout négligeable. Et ces archivistes sont bien déterminés à préserver certains films et y compris les fragments.

D'un côté, l'équipe fait face au problème quantitatif de l'accumulation et de la dispersion massive des collections sur support nitrate. Mais d'un autre côté, il y a un problème de qualité aussi parce que le visionnage pour faire la sélection des films leur pose des questions bien particulières. Quelques années plus tard, De Kuyper résume bien leur défi : « But, I think the least we can do is to look at what we have in our vaults, and then decide. That's my meaning of 'selection'. And by 'looking' I do not mean going through the files and looking at the film on the viewing tables so that we can do the -inevitable- selection and make some priorities " ²⁵²

Leur véritable problème de départ c'est qu'ils trouvent très peu d'information sur ces films. Ils sont même souvent dans une ignorance totale. Delpeut se rappelle que Blotkamp adopte une attitude alors rare aux cinémathèques, qui se prononce alors pour ces : « Orphans of the film archive, for this wasted material that is quite interesting. Hoos is very keen but for her selection is subjective so she said : 'let's try not to hide it' (...). »

²⁴⁹ Voir l'article emblématique des expériences de ces archivistes avec le visionnage du nitrate : Meyer, 'Moments of poignancy : the aesthetics of the accidental and the casual in early nonfiction film', *Uncharted Territory Essays on early nonfiction film*, 1997, NFM Amsterdam, pp.59-60.

²⁵⁰ Delpeut évoque ces réunions dans : "Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden", *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 febrero-junio 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, traduction à l'espagnol de Manuel Hamerlinck Grau de *Skrien*, 201, avril-mai, 1995, p.117.

²⁵¹ *Idem.* Véronneau, P., 'Visages', 1992, p.30.

²⁵² De Kuyper, E., 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, p104.

Blotkamp fait confiance aux critères, qui obéissent aux goûts de ses collaborateurs. Car ils ne peuvent pas prendre en compte de listes préétablies, qui souvent se basent sur les travaux d'histoire du cinéma. Ces critères sont difficiles à mettre en pratique dans leurs collections ; d'où émergent plutôt des 'continents' à explorer de l'histoire du cinéma muet. L'équipe partage une fascination pour l'intrigante beauté de ces films muets en nitrate mais pour la plupart sans repères. Ils décident de baser leur sélection sur le visionnage des copies de films, donc avec des critères subjectifs. Delpout en parle de six années plus tard : « *Choices have to be made in archives now. While inventory (...) was going on, they just look to what was there with a non-artist approach or rely on narrativity and closure, so many films that intrigued them were not left out (...) One of the important things for us at the Netherlands Filmmuseum in making preservation choices was the power of the images and our subjective reactions to them. Archivists have to change the way they think and stop using categories that apply to today's cinema or to a large part of the history of cinema, but not to other, forgotten parts of cinema history.* »²⁵³

Ils ont des copies qui sont ignorées quasiment de la littérature de l'histoire du cinéma, c'est à dire sans auteur, ni date certaine. Une copie d'un film érotique en est emblématique : *DE LIEFDE* (*LOVE*, circa, 1920's). Des collections se profilent mais aussi des sujets de recherche inédits devant ces lambeaux oubliés, méconnus dans l'histoire du cinéma de la fin des années 1980.

c. Profil des archives film: plus de 80% en couleur, 25% des fragments et beaucoup de non-fiction

Ce processus d'inventaire et de catalogage devient la base de l'agenda de recherche au Musée. Leur programme de travail est né du besoin d'apprendre pratiquement tout sur ces collections. Leurs sélections révèlent une inquiétude pour mettre en relief les caractéristiques de ces copies. Le catalogage fait appel à tout genre de spécialistes, comme s'il s'agissait de faire appel à une encyclopédie vivante. Par exemple, un amateur de boxe français aide à

²⁵³ 'Session I: So much to see, so much to save', Daan Hertogs, Nico de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, pp.18-19

identifier le film sportif *LEDOUX VERSUS CRIQUE* (Pathé Cinéma, 1922).²⁵⁴ Le cinéma sportif est peu documenté, et en particulier le film de boxe. Les deux premiers intertitres en néerlandais apportent de riches informations sur le film : « *France 4 février 1921 / La partie de boxe de Ledoux contre Crique.* ».²⁵⁵

Ces archives fascinent cette équipe de cinéphiles hétéroclites. Ils assument ainsi émerveillés leurs propres choix, tenant compte des caractéristiques atypiques de leurs collections. Il s'agit pour la plupart de copies positives de projection distribuées à leur époque, sur support nitrate et dont les intertitres sont en général en néerlandais. Mais elles conservent leurs teintes d'origine. L'inventaire montre qu'une des spécificités de leurs collections est une masse de films muets, riches mais bizarres par leur coloriage en particulier.²⁵⁶

Toujours surpris, Delpout déclare que l'inventaire démontre dès 1988, que ces copies de films muets sont: « *entre 80 et 90 % in color. Some newsreel were in black and white. It is a disgrace towards films history because you are a traitor when you do not show it (...).* »

Grâce à cet inventaire exhaustif, le Musée dévoile que la plupart de ces films muets sont encore en couleur. Van der Maden et Raymond Borde signalaient déjà au milieu des années 1980, l'émergence de la couleur des films muets sur la scène internationale des archives.²⁵⁷

Cependant l'existence d'une copie en couleur est souvent unique suite à la vague de destruction de masses de la production du cinéma muet, aux pratiques de l'industrie, aux incendies et y compris aussi par le copiage des archives film en noir et blanc.

Cependant la qualité des collections néerlandaises en couleur s'impose de manière plus complexe pour l'équipe. Ils sont face à une méconnaissance de la préservation de films muets en couleur. Car leurs copies s'avèrent être des versions qui portent en elles, les techniques de coloriage de l'époque. Par exemple, la copie Desmet en couleur *ROMAN VAN DE ZEE (THE SIGNAL OF FIRE)*, identifiée comme une production de fiction américaine datant d'environ de l'année 1910, mais colorée par la filiale à Paris de la société Vitagraph Company of America. C'est à dire que même si le titre est encore disponible dans le pays de production d'origine, cette copie de distribution reste singulière par son coloriage.²⁵⁸

²⁵⁴ Voir Delpout, P., « De connaisseur » ('Le connaisseur'), *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp83-84.

²⁵⁵ « *Frankrijk 4 februari 1921 / De bokspartij Ledoux tegen Crique Om het Franse kampioenschap* »

²⁵⁶ Voir *Filmmuseum Cinematheek Journaal* no. 81, février-mars 1988.

²⁵⁷ Sur les contributions de Van der Maden à propos de la collection Desmet voir *Idem. Blom, Jean Desmet*, 2003, pp.23-24 (note 9). L'historien des cinémathèques Borde évoque le rapport de la FIAF pour démontrer qu'il y a de plus en plus des restaurations et identification des collections en couleur, comme celles de la Cinémathèque de Toulouse. *Idem. Borde, R., 'La restauration, 1986*, pp.2-9.

²⁵⁸ La plupart des archives américaines de la Vitagraph se trouvent en noir et blanc. Le Musée néerlandais conserve une vingtaine des films Desmet à couleur. Le Giornate del Cinema Muto organise avec E. Bowser

Toutefois l'équipe n'a pas fini de s'étonner des copies en couleur, de leur quantité, des metteurs en scène méconnus au long de l'inventaire. Ils sont frappés aussi par les genres difficiles à classer par leur hybridité et durée. Ils ont énormément de courts-métrages et surtout leur fonds paraît inépuisable des films de non-fiction: *travelogues* ou films de voyage, films en plein air, films sportifs... Ces copies sont la preuve irréfutable que ces films ont été distribués. Elles démontrent l'existence d'un territoire inconnu des archivistes et des historiens. La dichotomie institutionnelle entre fiction et documentaire a du mal à s'adapter à la réalité du Musée. Par exemple, le 'faux documentaire' *EEN HUWELIJK BIJ DE ROODHUIDEN* (*REDSKIN MARRIAGE*, Canada, circa, 1925) qui rencontre des difficultés lors de son identification et catalogage parmi ces copies néerlandaises aux origines multinationales. Pieter Hovens, conservateur du Rijksmuseum spécialisé en Amérique du Nord est alors consulté. Il affirme qu'il s'agit très probablement d'un film tourné dans la province Alberta (Canada), dont la reconstitution décrite se réfère aux faits des années 1860-1870.²⁵⁹

Néanmoins, le Musée ouvre dès 1988 un agenda de travail encore sur une autre question problématique comme centrale à résoudre pour l'équipe. En novembre 1989, Delpout établit une définition et un bilan des fragments dans les archives : « *El problema que presentan los fragmentos es bien conocido por quien trabaja en un archivo cinematográfico, pero no es igualmente conocido por el gran público o por el que frecuenta la filmoteca. Podemos definir el fragmento como una parte no bien identificada de un film, un trozo que comienza y termina sin sentido, en síntesis una serie de imágenes desligadas del contexto ; en algunos casos el fragmento puede ser identificado, es decir atribuido a un film (...); pero es mucho más frecuente encontrarse con la imposibilidad de identificar un fragmento y después contextualizarlo. Así, en los archivos cinematográficos se acumulan innumerables fragmentos sin título ni indicaciones de dirección artística, de producción, de casting, de créditos, sobre el que no se puede individualizar ni siquiera el país de origen ; a estos fragmentos se les atribuyen normalmente títulos ficticios y muy prosaicos como German fiction fragment o Unknown Film Fragment ; estanterías enteras estas llenas de latas que refieren estos títulos sin significado y que contienen estos fragmentos anónimos. Para tener una idea de las dimensiones del problema, téngase en cuenta que cerca del 25% de los films conservados en el Nederlands Filmmuseum son, precisamente, fragmentos y creo que muchos archivos filmicos del mundo se encuentran en condiciones similares. (...)* »²⁶⁰

L'ouverture des bobines oblige non seulement à reconnaître l'existence des fragments mais aussi à décider de ce qu'il faut en faire. Il s'agit par exemple d'un fragment égaré d'une copie

(MOMA-NY) une rétrospective de la société en 1987 avec copies de plusieurs archives. Voir *Idem.* Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, pp.322-325 (note 73 où se trouve un entretien avec Blotkamp sur la question)

²⁵⁹ *Idem.*, Delpout, P., « Sherlock Holmes » *Cinéma perdu*, 1997, pp.79-80.

²⁶⁰ Delpout, P., "Qué hacer con un film cuando solo tenemos fragmentos..." dossier Recuperar Films, Conservar el cine, *Archivos de Filmoteca* Generalitat Valencia, año II no. 8 déc. 1990-fév. 1991, pp.35-38.

Desmet incomplète (39 minutes), comme *GLÜCK AUF! (AU PAYS DE TENEBRES)*, Eclair, 1911). Cette fiction, adaptation filmique du roman *Germinal* d'Emile Zola, survit teinté en couleurs.²⁶¹ Cependant dans la plupart des cas, les fragments restent anonymes avec des possibilités toujours très restreintes de déterminer leur identité, comme par exemple, *ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL* (circa, non-fiction, Grande Bretagne?). L'identification du matériel AGFA laisse penser que ce film a été tourné environ vers 1923.²⁶² Alors pourquoi préserver ces images noir et blanc de la vie d'une ville en Asie (probablement en Malaisie)? Delpout y répond : « Cuando hace dos años la nueva dirección del Nederlands Filmmuseum inicio su trabajo, quedo sorprendida por la cantidad de este tipo de fragmentos, a la vez que fascinada por su belleza. Cada caja de un film no identificado puede contener un tesoro de imágenes maravillosas que el tiempo ha conservado extrañamente para nosotros o, más bien, que el tiempo ha creado extrapolándolas del contexto original y dándoles un nuevo sentido (...) Creo que cualquiera que trabaje en una filmoteca se ha quedado impresionado, al menos una vez, por la belleza de imágenes de este género que han perdido su sentido original y con las que, por ello, no se sabe exactamente qué hacer ; quedan –tal vez- en nuestra mente durante algun tiempo condenadas al olvido y a la desaparición, encerradas en su caja (...). ¿Qué se puede aprender de este tipo de film? Normalmente cuando nos disponemos a ver un film, tenemos las indicaciones, más o menos vagas sobre qué vamos a ver : la lata nos da el título, los títulos de crédito indican el autor, la producción, los intérpretes, conocemos el año y el país de producción ; pero cuando nos encontramos frente a estos fragmentos no tenemos ninguna indicación, quedan solo las imágenes que no podemos analizar según las categorías usuales. Lo primero que hacemos en estos casos en el Nederlands Filmmuseum es, obviamente, intentar identificar el fragmento (...) para poder catalogarlo... (...) pero si no podemos identificarlo, entonces sólo quedan las imágenes, nuestra mirada y las impresiones que obtenemos. El fragmento, en cierto sentido, obliga al conservador a volver al mismo origen de su trabajo, al punto de partida de su experiencia : el placer de la mirada. Como todos los filmes en nitrato, también los fragmentos nos dicen: ¿Podemos ser salvados ? ¿Podemos ser duplicados en copias de seguridad ?²⁶³

Cette équipe tient un agenda de recherche sur la couleur, les films de non-fiction et les fragments de films de plusieurs origines nationales. Ces sujets sont alors peu traités dans le domaine des archives autant que dans l'histoire du cinéma. Ces archivistes sont décidés à préserver l'ensemble de ce matériel fragmenté ou non, aussi atypique. L'équipe développe ainsi sa posture philosophique, en termes théoriques comme pragmatiques afin de répondre au mieux à un tel défi.

²⁶¹ A. Capellani qui réalise la version filmique de 1913 était influencé par le souci d'authenticité dans cette version. Voir Esnault, Philippe, 'Le fantôme d'Epinaÿ', Le Roy, Eric et Laurent BILLIA (et. al.) *Eclair: un siècle de cinéma à Epinaÿ-sur-Seine*, Paris : Calmann-Lévy, 1995, pp.63-67, et 199.

²⁶² *Idem.*, Delpout, "Verloren tijd" ('Temps perdu'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.101-102.

²⁶³ *Idem.*, Delpout, P. "Qué hacer", *Archivos de Filmoteca*, no. 8 diciembre 1990-febrero 1991, pp.35-36.

CHAPITRE 2 LA PHILOSOPHIE DE VALORISATION DU NFM : REFLEXIONS ET PRATIQUES POUR BRISER L'INVISIBILITE DES COLLECTIONS (1988-1990)

L'équipe du NFM sous la direction de Blotkamp et De Kuyper modifie à jamais l'accès aux archives film en entreprenant l'inventaire physique des archives et compris à travers un visionnage approfondi du stock de films. La redécouverte des films muets en couleur et en fragments devient le déclencheur d'une transformation majeure de leur politique de préservation. Nous observons aussi bien une continuité qu'une rupture avec certaines pratiques au Musée dans trois questions bien imbriquées entre 1988 et 1990.

D'abord, les choix de films à préserver sont associés étroitement à la programmation. La nouvelle Direction de Blotkamp s'installe en 1987 et elle développe une politique qui consiste à préserver pour montrer les collections. (I)

Dans un deuxième axe, l'équipe consolide les bases d'une philosophie des archives à travers son programme d'idées et une série de remontages en dérivés. Parmi cette équipe, De Kuyper et Delpout partagent en particulier leurs réflexions comme la mise en place de nouvelles pratiques de restauration et de programmation de leurs collections de films muets aussi atypiques et en fragments. (II)

Enfin, la compilation joue un rôle stratégique pour valoriser les films muets à travers des programmes en salle des restaurations et des réalisations basées sur des archives. Delpout commence à remonter pour rendre accessibles d'une autre façon, leurs films muets préservés, en particulier, de copies des pionniers néerlandais dont notamment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918), sans perdre de vue une partie de leurs archives fragmentées. Ces cinéastes deviennent

archivistes qui tentent les potentiels du réemploi des fragments dans le domaine de la restauration et de la reconstruction.²⁶⁴ (III)

La situation du patrimoine actuel de cinéma muet est déroutante. Bien que de plus en plus des collections voient le jour, seulement environ entre 1% et 20% (selon les cas nationaux) de la production des films muets a survécu.²⁶⁵ La plupart des films muets sont détruits ou se trouvent en fragments. Nous allons traiter en permanence avec la notion de 'fragment', laquelle sera approfondie à propos de l'usage du terme dans la nouvelle politique du NFM.²⁶⁶

I. UNE NOUVELLE POLITIQUE : LIER P RÉSERVATION ET PROGRAMMATION (1988-1989)

La dynamique de valorisation de l'équipe du Stichting Nederlands Filmmuseum change dans trois sens. D'abord, ces archivistes enregistrent de façon inédite la documentation dérivée sur l'ensemble du processus de préservation. Ensuite, l'équipe collabore d'une nouvelle façon avec le milieu des cinémathèques comme des laboratoires. Et troisièmement, la structure d'accès et diffusion du Musée étant indispensable à modifier, la Direction transforme ses outils de communication en vue de la programmation en salle comme pour leur agenda de recherche. Leur objectif principal, c'est que ces films peu à peu

²⁶⁴ Le terme de reconstruction fait appel au processus éditorial par lequel une copie film est créée par remplacement ou assemblage des segments, lesquels proviennent de la copie de référence en question, et/ou dans le métrage retrouvé dans d'autres copies. L'apparence de la copie film est aussi proche que possible de la version souhaitée, considérée la référence d'autorité. Quelques segments pourraient être créés par l'archive, comme les intertitres manquants ou reconstitués sur une base authentique ou purement fictive. Voir *Idem*, Cherchi Usai, *Silent Cinema*, 2000, p.67.

²⁶⁵ Borde, Raymond, « Un art vulnérable », *Courier de l'Unesco*, août, 1984, vol.37, pp.4, 6 'Introduction', Pisano, Giusy & Valérie Pozner (sous la dir.), *Le Muet à la parole Cinéma et performances à l'aube du Xxe siècle*, AFRHC, 2005, p.9.

²⁶⁶ Nous entendons par un fragment-film soient les chutes, les restes du matériel film identifié ou non. Nous ne faisons pas ici allusion à la connotation théorique qui lui donne certains auteurs comme S. Eisenstein principalement. Voir Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan/VUEF, Paris, 2001, pp.86-87.

préservés soient systématiquement rendus accessibles au public. Chaque préservation est mise à l'épreuve dans une série d'expériences en salle de projection à Amsterdam comme ailleurs.

1. La préservation des films à Amsterdam

La Direction de Blotkamp et De Kuyper se trouve entre la continuité et la transformation de la politique de préservation menée jusque là dans le Musée. D'un côté, cherchant la représentativité des collections, ils poursuivent l'échange et la conservation des films à l'étranger faute de moyens financiers et techniques. D'un autre côté, la Direction tente de garder au même moment, un équilibre en sélectionnant d'autres films à préserver aux Pays-Bas. Le Musée met en place une autre manière de collectionner et de restaurer. Ces pratiques provoquent des conséquences inattendues. L'Affaire Desmet éclate suite à la politique de conservation exercée à l'étranger.

a. Le début de l'Affaire Desmet

La quête de représentativité est une longue pratique chez les cinémathèques cherchant à obtenir un répertoire de films convenable. Cette façon de collectionner implique l'échange comme l'achat de copies pour combler les lacunes concernant des films considérés importants à collectionner sur le marché des films anciens. Le principe consiste à collectionner des films dont les qualités sont basées sur le nom d'un réalisateur, d'une période, d'une cinématographie nationale, d'un style, etc.²⁶⁷ Ces pratiques suivent les principes éthiques de la

²⁶⁷ Voir Cherchi Usai, Paolo, 'La cineteca di Babele', *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp.967-969.

FIAF alors appliqués. La Direction poursuit ainsi la conservation de la collection Desmet, mais pas sans séquelles.²⁶⁸

D'abord, la Musée ne peut pas tout préserver à cause de raisons budgétaires. Elle décide de poursuivre la conservation d'une partie représentative de la collection Desmet en laissant certains films nitrate sous la responsabilité des cinémathèques des nationalités correspondantes. Le fait d'échanger ces copies provoque l'Affaire Desmet. Pendant le Giornate del Cinema Muto en 1989 à Pordenone, Karel Dibbets, historien et membre de l'administration du Musée, annonce qu'il le quitte n'étant pas d'accord avec le plan de conservation. Suivi d'un groupe d'historiens, ils signent une pétition contre la séparation des films de la collection Desmet.²⁶⁹ C'est la première parmi une suite de querelles de l'Affaire Desmet. Toutefois bien avant 1988, Blom, membre de l'équipe d'alors, signale que le Musée échangeait des copies à l'étranger pour préserver une partie représentative de la collection Desmet. Cette pratique existait depuis la Direction de De Vaal. Pendant cette période, le Musée travaillait avec certaines cinémathèques européennes et américaines pour réussir la conservation de certains films. Mais parfois il y a eu des pertes de matériel pas repérables toute de suite faute d'inventaire.²⁷⁰ Au même moment, l'équipe cherche à balancer leurs choix de films à préserver et se préoccupe de la richesse des autres films en train de faire surface. L'équipe prend la résolution de ne pas donner la priorité exclusivement à la conservation de la collection Desmet.

b. Nouvelle ligne d'inflexion : l'équilibre envers les films méconnus

Il est difficile d'implanter une politique de préservation sans discriminer des films méconnus. Blotkamp exprime que derrière leurs choix il y a un dilemme éthique. Soit, le Musée préserve des films d'une collection devenue prestigieuse comme la Desmet, soit il

²⁶⁸ Voir Blom, I., 'VIII. Tweemaal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, pp.315-318. Edmondson, R., *Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle*, Paris, ONU pour l'éducation, la science et la culture, (1998) 2004, pp.73-80.

²⁶⁹ Voir *Ibid.*, Blom, pp.319-322.

²⁷⁰ Blom établit un bilan en détail des conséquences de ces échanges dans la collection Desmet à partir de 1968 dans les cas danois, américain, allemand, italien. Voir *Ibid.*, pp. 315-318, 321-322.

sacrifie une partie du reste en pleine redécouverte.²⁷¹ Malgré cela, la direction garde la volonté d'équilibrer la sélection des films atypiques à préserver. Blotkamp met en place une conception différente de collectionner le cinéma.

Blom témoigne du fait que la Direction considère que le film en lui-même peut représenter un genre, autant que la culture cinématographique d'une époque. L'équipe n'est pas forcément guidée dans ses choix à partir d'auteurs connus. L'équipe donne ainsi importance aux qualités de la copie du film en question.²⁷² Cette attitude s'explique par le visionnage qui permet de connaître d'autres créateurs, compris dans la collection Desmet. Par exemple comme le cinéma allemand méconnu de la période pré-Caligari alors en plein processus d'identification.²⁷³ On retrouve le réalisateur à succès de son époque, Charles Decroix, auteur du mélodrame *DIE CZERNOWSKA* (Monopolfilm/Hanewacker u. Scheler, 1913).²⁷⁴ Une copie noir et blanc et en couleur, un drôle de film de détectives de Harry Piel, appartient également à la collection. C'est *DAS ABENTEUER EINES JOURNALISTEN* (Kinoskop Film, Allemagne, 1914). Dramatique où un journaliste amoureux se lance dans une série d'aventures pour sauver un scientifique kidnappé, dont sa nouvelle technologie secrète est convoitée. Le style de Piel comme comédien et réalisateur est caractérisé ainsi par l'historien S. Kracauer: "*Rencontrer des acteurs familiers à des amateurs contemporains du cinéma d'un passé devenu histoire est une étrange expérience : ce qui fut une fois notre vie est maintenant au dépôt et nous avons passé notre chemin sans presque le savoir (...) qui ont défilé sur l'écran pendant la 1^{ère} guerre mondiale- et ce sont des silhouettes irrévocablement séparées du jour d'aujourd'hui. (...) Autre personnage de ces premiers jours, Harry Piel, surnommé le Douglas Fairbanks allemand. Il fit son apparition au milieu de la guerre en tant que héros de *Unter Heisser Sonne* (Sous un soleil ardent), un film dans lequel il forçait plusieurs lions (...) à succomber sous son charme. Il semble que dès le début Piel ait trouvé le personnage qu'il allait incarner à l'avenir : celui d'un casse-cou chevaleresque excellent à défaire des criminels pleins de ressources et à sauver d'innocentes jeunes filles. Quand il se montrait un habit du soir, il incarnait les rêves de petite fille de parfait gentleman, et le charme viril qu'il irradiait était aussi sucré que le bâtons de guimauve qui, dans les foires européennes, font les délices des enfants et des esthètes blasés. Ses films étaient dans le style noir et blanc des nouvelles de quatre sous plutôt que dans les nuances des conflits*

²⁷¹ Voir entretien de Blom avec Hoos Blotkamp (17/07/1995) *Ibid*, pp.338-339 (note 118).

²⁷² *Ibid.*, p.320 (note 70).

²⁷³ Sur la société Eiko voir Kahlenberg, Friedrich P., « Two German feature films made by Eiko-Film in 1913 », Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (ed., et. al.) *Before Caligari/Prima di Caligari : Cinema tedesco, 1895-1920 German cinema, 1895-1920*, Biblioteca de l'Immagine, 1990, pp.326-336; et Knops, Tilo, 'Cinema from the Writing Desk: Detective Films in Imperial Germany', Elsaesser, Thomas et Michael Wedel (ed.), *A second life German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, 1996, p.132.

²⁷⁴ Ch. Decroix est considéré parmi les réalisateurs les plus en promotion dans la presse de l'époque. Voir Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme 1913-1914*, Berlin : DeutscheKinemathek, Dr. 1969, p.132. *DIE CZERNOWSKA* arrive à la collection Desmet en avril 1913, commandé à Hanewacher & Scheler. Voir Blom, I., *Jean Desmet and the early Dutch film trade*: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition 3, 2003, p.150.

psychologiques ; ils remplaçaient les issues tragiques par de fins heureuses et, dans l'ensemble, se présentaient comme une variante allemande du thriller anglo-américain. Mais cette plaisante camelote éclatante était isolée dans la masse de sombres productions « artistiques » (...) ²⁷⁵

La décision de préserver ces films oubliés vers 1989 est possible grâce au critère de l'équilibre appliqué par la Direction. Blotkamp a une conception différente de la pratique de collectionner par rapport à la période De Vaal. Blom signale que le Musée se concentre dès 1988 autant dans la conservation que dans la présentation. La vision de Blotkamp se rattache à son parcours au milieu des arts plastiques. Si leurs films muets en couleur ont une autre valeur acquise par le fait d'appartenir au Musée, elle les traite comme des œuvres qu'il faut en principe montrer. Elle fait confiance à son équipe dans son choix de préservation. Équipe dont les goûts sont plus « libéraux » et non basés sur des listes préétablies, comme Delpeut l'évoque rétrospectivement. Cependant, l'équipe sélectionne avec la responsabilité de donner aux films le droit à être montrés, essayant de pas discriminer les plus bizarres. Pour tester ses choix, l'équipe travaille chaque copie à préserver prenant en considération ses potentiels de présentation. Chaque copie est une expérience singulière dans un processus développé à l'intérieur comme assisté à l'extérieur du Musée.

c. Le savoir-faire du laboratoire Haguefilm-Amsterdam

L'équipe travaille son programme inédit de préservation en couleur au milieu de multiples désavantages, techniques comme financiers, aux Pays-Bas. Le Musée a besoin impératif des services et des connaissances de laboratoires. Depuis 1987 une collaboration existe déjà avec le laboratoire Haguefilm qui obtient des résultats notables, comme le montre l'effet provoqué par *FIOR DI MALE* à Pordenone. L'équipe cherche en collaboration avec ce laboratoire néerlandais à rendre justes ces films en salle de projection. A ce moment-là, Blotkamp met à l'épreuve son talent de gestionnaire.

De Kuyper signale quelques années plus tard la difficulté au fond de mettre en place une sélection équilibrée par deux questions incontournables: « (...) I am not a defender of rescuing (...)

²⁷⁵ Kracauer, Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand, 1919-1933*, Champs Flammarion, Paris, 1987, pp.26-27 et 141.

*every inch of film made, selection is inevitable. Even if we had the ambition to be archaeologists and save the whole of our film heritage, there is no time to do the work of preservation which in most cases is essential. And alas, there is not enough money.»*²⁷⁶

Blotkamp obtient un budget supplémentaire des pouvoirs publics pour la préservation. Celui-ci est investi dans la conservation des collections nitrate à Amsterdam. Blom signale que le Musée reçoit en 1989, un soutien complémentaire de 300, 000 florins (136, 134 €).²⁷⁷ La Direction a une petite marge d'action de plus pour préserver de copies de distribution avec des techniques de coloration désuètes à l'aide du laboratoire Haguefilm. Pour Delpout, cette entreprise devient une pièce clé dans la mise en place de la nouvelle politique de préservation: « *Haguefilm was bought by Cineco an independent company. Now it is a leading laboratory. We were interested as filmmakers to work in a laboratory aesthetic ideas, that Eric and I could bring as part of a team work. With the discussions they got excited. Haguefilm went to Pordenone to see films. They did not have a great name in Holland, but they became more specialised and recognised.* »

Le laboratoire Haguefilm travaille étroitement depuis avec le Musée.²⁷⁸ Ces techniciens partagent leur savoir-faire avec ces archivistes pour faire face à la préservation du nitrate. Ils font ensemble des recherches et des tests sur des techniques de coloriage difficiles, voire impossibles à restituer. Delpout met en valeur l'importance des connaissances ainsi que les métiers de ces techniciens: « *This man was a magician with nitrate through the machines. This technician in his 50 years, he would treat shrunk nitrate really with his hands, to let it go through. To make colour prints from tinting and toning is so difficult. (...) Because the contrast is too high. You have to flash the material before you copy with around 10% of light on the material, because it softens the material and then the high contrast is less (...) There was then a constant discussion (...)* ».

Par ces témoignages, nous voyons comment la tâche de préserver pour l'équipe est plus complexe que faire des sélections via le visionnage des films nitrate en couleur. Delpout assimile certaines connaissances techniques des laboratoires, notamment à propos du copiage du nitrate rétréci. Il apprend à gérer le contraste de la coloration photographique en quête de recréation des techniques désuètes, dont les recherches sont à peine en cours. Il apprend à faire autrement usage des effets optiques. Lui qui utilisait la javal dans *PIERROT LUNAIRE* (1988) pour produire un faux film muet de style expressionniste ! Delpout ne se soucie pas

²⁷⁶ Kuyper, E; 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, p.104.

²⁷⁷ En 1989 déjà des douzaines de films Desmet ont été déjà conservés ; en 1986 : 67 ; 1987 : 69 ; 1988 : 40 ; 1989 : 93. En 1988 le numéro était réduit pour faire plus de copies en couleur car une partie du budget a été gardé pour 1989. Voir *Idem*; Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, p.319 (note 68) et p.323.

²⁷⁸ Les origines du laboratoire Haguefilm remontent à 1926, où les pionniers les frères Mullens y travaillent. La société est devenue le Color Film Center en 1976. Haguefilm est repris par Johan Prijs et Livio Ricci à La Haye en 1984, puis racheté depuis en 1996 par Cineco (Amsterdam). Voir *Idem*, Cherchi Usai, P. 'La cineteca di Babele', 2001, pp. 1030-1031.

seulement d'une simple apparence esthétique, mais aussi de l'efficacité pour rendre juste la restauration en couleur.

Blom signale comment à partir de 1988, sauf certaines exceptions le Musée conserve tout en couleur. Haguefilm réussit peu à peu à obtenir des résultats satisfaisants au niveau de la duplication de l'image, la fluidité, la clarté, la stabilité des films muets.²⁷⁹ Cependant, ces résultats à Amsterdam sont produits dans la dynamique d'une collaboration historique et au-delà des frontières.

2. La coopération entre cinémathèques

Aux Pays-Bas, les premiers travaux de restauration réalisés par l'équipe sont le résultat d'une collaboration inter-institutionnelle extraordinaire. L'équipe travaille auprès des techniciens du laboratoire Haguefilm à Amsterdam. Mais aussi en même temps ces archivistes tissent de nouveaux rapports avec leurs collègues dans les cinémathèques. Cette coopération externe dans la préservation comme la présentation aux Pays-Bas se concentre autant dans quelques films étrangers atypiques de la collection Desmet comme dans les films redécouverts des pionniers du cinéma muet néerlandais, notamment ceux d'Alfred Machin.

a. Chercheurs, collectionneurs au secours de l'identification des films muets (*cinema muto italiano*, pionniers néerlandais en fragments)

Le Musée donne une autre impulsion à la coopération entre cinémathèques. L'équipe se soucie de publier des registres extraordinaires sur ce processus collectif d'identification

²⁷⁹ En même temps aux E.U. les copies Desmet restaient conservés en noir et blanc. Voir *Idem.*, Blom, I., 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, pp.322-324 (note 73).

comme de préservation des films. Avec l'aide des archivistes, des chercheurs et des collectionneurs, leur dynamique évite de dupliquer leurs tâches. Ainsi, des films méconnus du cinéma muet italien émergent de la collection du pionnier de la distribution Jean Desmet.

Grâce à la collection Desmet, le cinéma muet italien fait l'objet d'un nouveau regard. Les travaux de Vittorio Martinelli et de Aldo Bernardini reposent en partie sur cette collection néerlandaise. Martinelli grâce à la collection redécouvre ainsi toute la richesse de la comédie italienne, car chaque comique a son style, avec de grandes différences.²⁸⁰ D'autres comédies en couleur refont surface, révélant des clichés à propos de la réputation des salles de cinéma à l'époque, comme : *EEN TREURSPEL IN DE BIOSCOOP (UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO*, Cines Roma, 1913), d'Enrico Guazzoni, avec la diva Pina Menichelli. Ce court-métrage traite d'une interruption de film en salle avec le message suivant: "Dames, il y a un conjoint à l'entrée armé d'un revolver qui attend à la femme infidèle"²⁸¹

La salle est dans ces films un espace comique, comme dans *IN DE CINEMA - WEL NAAR KIJKEN, MAAR NIET AANKOMEN (AL CINEMATOGRAFO GUARDATE... MA NON TOCCATE*, Itala Film, 1912) qui se base sur le même principe. Le personnage comique d'Ernesto Vaser essaie d'embrasser la dame qu'il a suivi jusqu'au cinéma. Elle change de siège avec son voisin qui donne à Vaser une claque qui le fait atterrir à côté de l'orchestre.²⁸² Le programme de main *Nederlands Filmmuseum Krant* affiche ces deux films en salle à peine identifiés qu'aussitôt sont programmés en juin 1988 au Pavillon Vondelpark, mettant l'accent sur leur préservation. L'équipe invite également à redécouvrir également en salle des films de pionniers néerlandais.

Delpuech décrit comment le statut de certains films muets néerlandais évolue tout au long de 1989 à partir de leur identification, fruit d'une collaboration collective: « *Hace más o menos un año el Nederlands Filmmuseum envió a todos los archivos cinematográficos europeos unas listas con títulos bajo los cuales una serie de películas mudas holandesas habían circulado en Europa. Estas listas fueron elaboradas por Geoffrey Donaldson, cuyo voluminoso archivo es hoy en día un eslabón indispensable en este tipo de investigaciones. Fruto de este rastreo fue la confirmación de la Cinémathèque française de que tenían nueve negativos con los títulos de la lista (...) Al poco tiempo nos enviaron las cintas a Holanda para su identificación y eventual conservación (...) Hace un par de semanas el señor Donaldson nos visitó en Overveen (...) podíamos*

²⁸⁰ Martinelli est venu à Overveen pour identifier certaines copies des films italiens. Pour lui la collection est une spectaculaire 'carte de visite' dont aucune recherche ne pourrait plus s'en passer. Voir entretien de Blom avec Vittorio Martinelli (17/07/1999) dans *Ibid.*, pp.312 et 325 (notes 81, 100, 119).

²⁸¹ Voir résumé *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fndb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). Titre de sortie en France *UNE TRAGÉDIE AU CINÉMA EN CARNAVAL*. Voir Bernardini, A.; *Archivio del Cinema Italiano*, Volume I *Il Cinema Muto 1905-1931*, 1991, p.531. *Il Cinema Muto Italiano* 19 Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp.297-298. Certains aspects sur Guazzoni comme Menichelli seront traités plus tard à propos du divisme. *Infra*. Chap.8.

²⁸² Voir Cherchi Usai, P. (ed.), *Giovanni Pastrone: gli anni d'oro del cinema a Torino*; Torino: Strenna Utet 1986, p. 136.

empezar con la identificación definitiva (...) El primer hallazgo (...) primeras películas de la compañía Hollandia, dirigida por el propio director Maurits Binger en 1913 (...) Los demás títulos correspondían a películas realizadas entre 1911 y 1914 en Holanda para la sociedad 'De Hollandsche Film'. Esta sociedad dependía del grupo francés Pathé que había establecido una red de filiales por todo el mundo. El principal director y animador de la sociedad era Alfred Machin (1877-1929). Dirigió trece de las catorce películas (...) Los técnicos y actores eran (...) franceses (...)»²⁸³

D'un côté, Alfred Machin est de plus en plus reconnu comme un réalisateur européen très important de l'époque. Envoyé de la filiale de Pathé-Hollandsche Film, il contribue à la production de films dans la région (France, Belgique et Pays-Bas) comme aux expéditions européennes en Afrique.²⁸⁴ Ces copies sont une nouvelle à partager pour le NFM, car il y a alors peu de traces connues sur sa filmographie.²⁸⁵ L'équipe échange des informations et même des copies à comparer avec d'autres cinémathèques. D'une autre côté, la société Hollandia reçoit de plus en plus l'attention des historiens et de la presse néerlandaise spécialisée.²⁸⁶ Le NFM fait également appel à l'expertise d'un collectionneur très particulier. Collectionneur spécialisé du cinéma muet, Geoffrey Donaldson réunit à travers ses archives des données indispensables pour l'histoire du cinéma muet néerlandais. Blotkamp évoque sa rencontre avec lui : « *When I first entered the field of film, having been in the world of the visual arts for a long time, many things (...) surprised me greatly. I was soon to discover that astonishingly few books had been written about Dutch film, let alone the Dutch silents. It was even more strange to find out that the only person with a consuming interest in the early Dutch history was a foreigner and not even a film historian, one Geoffrey Donaldson from Australia* ». ²⁸⁷

Le professeur d'école était particulièrement intéressé par la documentation 'non-film'. Il a transmis sa collection au NFM composée d'un inventaire des cartes postales, brochures, revues et livres sur le cinéma muet néerlandais comme étranger. Donaldson a réalisé des entretiens inédits avec des acteurs, des réalisateurs et leurs familles, notamment avec la diva

²⁸³ Cet article est apparu d'abord dans 'Weergevonden 4', *GBG-Nieuws*, 12, printemps, 1990; ensuite il est traduit dans Delpout, P., "Identificaciones", Hertogs, Daan, et al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología, Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 93-96.

²⁸⁴ Voir Lacassin, Francis *Pour une contre-histoire du cinéma français*, Lyon-Paris, Institut Lumière/Actes Sud, 1994, pp.450-451, 459.

²⁸⁵ Delpout publie à propos d'A. Machin : 'Weergevonden 4', *GBG - nieuws* 12, 1990, pp.44-46.

²⁸⁶ Voir Bishoff, Ruud, *Hollywood in Holland : geschiedenis van de filmfabriek Hollandia 1912-1923*, Amsterdam : Thoth, 1988. Dès 1985 mais surtout entre 1987 et 1988 la revue *Skrien* y consacre plusieurs articles: "Wie is wie in de Nederlandse film tot 1930 »: nr 162, Oct. 1988, p 64-65 ; nr 161, Sept. 1988 pp.64-65 ; « Edmond Edren en het eerste jaar van de Filmfabriek Hollandia (2) », nr 157, hiver 1987-88, pp.64-65 ; (1) nr 156, Nov.-Déc. 1987, p 64-65 ; « Een monument in Haarlem », nr 152, Jan.-Fév. 1987, p 57 et nr 143, Sept.-Oct. 1985, pp 29-31.

²⁸⁷ Blotkamp, H., 'Preface', Donaldson, G., *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, pp.9-10.

du cinéma muet néerlandais Annie Bos (Johanna Bos, 1886-1975).²⁸⁸ Ses connaissances encyclopédiques s'avèrent indispensables alors pour réunir de nombreuses données sur les pionniers du cinéma néerlandais, parmi qui se trouvent Maurits Binger, A. Machin et Willy Mullens.

b. Hollywood in Holland : Filmabriek Hollandia, Alberts Frères et Pathé-Hollandische Film

Parmi les trouvailles les plus importantes des pionniers du cinéma muet néerlandais, refait surface un film qui était jusque là considéré comme perdu : *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). C'est le film le plus important de la Filmabriek Hollandia, la plus grande société de production de la période aux Pays-Bas.

Delpeut décrit le cinéma néerlandais comme toujours marqué par les caractéristiques de la production du muet: « *The era of Dutch silent films is a cinema of accidental incidents. (You could also call that a tradition, a tradition in what are usually called the « small » film countries, such as Switzerland, Portugal or Spain.) Significantly, in the absence of a long tradition and the concomitant infrastructure, Holland only produced three directors with a substantial oeuvre in the silent-era: Theo Frenkel Sr (more than two hundred films abroad and about twenty five Dutch or German-Dutch co-production), Maurits Binger (more than forty films) and Willy Mullens (a largely lost oeuvre dating from the first years of Dutch cinema). All the other directors were either occasional directors or they belonged to the guild of film-makers waiting for finance, a guild that still typifies the Dutch fiction-film industry. (...) Maurits Binger, the director with the most Dutch fiction films to his credit did have an indoor studio of his own at Filmabriek-Hollandia in Haarlem (...) But even with his great experience as a director he left a remarkably uneven oeuvre. Successful and effective scenes often alternate with inexplicably weak mise-en-scène and unconvincing performances. The fact that Binger often entrusted scenes to assistants or codirectors while he attended to his busy printing house, won't have contributed to the continuity of film-making at Hollandia. It may even be considered a miracle that Binger left such a large oeuvre, considering he shot all the films during lunch breaks and at weekends. (...) Towards the end of the 1910s and the beginning of the 1920s B.E. Doxat-Pratt directed several coproductions made by Hollandia with the English company Granger (...).* »²⁸⁹

²⁸⁸ Martinelli, V., *Le dive del silenzio*, Le Mani, Cineteca del Comune di Bologna, 2001, pp.44-45.

²⁸⁹ Delpeut, P., "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", Donaldson, G., *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, pp.20-21.

Binger devient producteur autant que metteur en scène d'environ soixante dramas entre 1912 et 1923. Il s'agit d'une production sans égale qui représente les trois quarts de la production néerlandaise de l'époque. Delpeut valorise cette production : « Binger (...) never became the craftsman he probably wanted to be. Looking back this is fortunate, because Binger is at his best as the irrepressible hobbyist who, thanks to bizarre flashes of genius, has enriched Dutch film history with several unforgettable moments.²⁹⁰

Le génie amateur de la production Hollandia est dévoilé grâce à l'inventaire qui offre une grande surprise en 1988. L'équipe fait la redécouverte de fragments identifiés comme *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) réalisé par M. Binger. Delpeut se rappelle que l'équipe s'éclate avec la nouvelle au dépôt film à Overveen: « Bits and pieces. It was just there. I do not think I ever did find it. Probably it was Ivo (Blom). You can be sending away from the museum if you do not recognise this. (...) It is so famous that any Dutch person knows it! It is Dutch cultural history.»

Soixante-dix ans plus tard, après la première de ce film en salle, le *Nederlands Filmmuseum Krant* affiche en juillet 1988 *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) au Pavillon Vondelpark avec deux autres versions filmiques sonores de la même œuvre adaptée (en 1934 et en 1986). Les films muets préservés occupent une petite partie d'une programmation assez éclectique. Le Musée programme en mémoire du pionnier de la Cinémathèque royale de Belgique, Jacques Ledoux (à sa tête entre 1948 et 1988), des films de Jacques Tati, ainsi que le classique *THE NIGHT OF THE HUNTER* (Charles Laughton, 1955). D'autres copies de ses pionniers néerlandais font partie aussi de cette mise en valeur des archives de la non-fiction du Musée.

Parmi ces pionniers, les frères Mullens se démarquent par leur production issue de voyages à l'intérieur des régions néerlandaises filmant et apportant leurs films avec, compris aux colonies néerlandaises. Blom signale: « (...) there were prestigious operators of travelling cinema shows: Alberts Frères (Willy and Albert Mullens) and Alex Benner, Christiaan Slieker. The cinema film programs were complete since 1903, the first permanent cinemas were opened in 1907. Fairgrounds at the beginning of 20th century: Heijerman's plays, French comedies; theatre and music hall. Program with film commentaries performed by Willy himself increased from 2 to 3 hours : talking films ; colour films, gramophone records. (...) They produced short comedies and actualities. They developed their own films of people filmed and screened them. Impossible to reconstruct film programmes. But for sure: pianist (mood), projectionist (...) and lecturer (very popular ones, tête d'affiche: Willy Mullens, Louis Hartlooper, Frederik Keijzer). Desmet changed them all the time. He never did it himself. (...) Mullens rented regularly from Desmet.»²⁹¹

En 1991, Delpeut informe dans la section 'W eergevonden' dans *GBG Nieuws* sur une partie remarquable dans la production de non-fiction néerlandaise appartenant à leurs collections. Il

²⁹⁰ *Ibid.*, p.21.

²⁹¹ Voir *Idem.*, Blom, *Jean Desmet*, 2003, pp.41, 43, 61-66 et 191.

s'agit des films de la société de production Alberts Frères, fondée par les frères Willy et Albert Mullens. Non seulement, Delpout considère Willy Mullens parmi les trois directeurs avec une œuvre clé pendant la période des années 1910, avec Theo Frenkel et Maurits Binger.²⁹² Ils sont déjà reconnus dans l'historiographie du cinéma par leur production de fiction, surtout par *MESAVENTURE VAN EEN FRANSCH HEERTJE ZONDER PANTALON, OP HET STRAND TE ZANDVOORT* (*THE MISADVENTURE OF A FRENCH DANDY WITHOUT TROUSERS ON THE BEACH AT ZANDVOORT*) (Alberts Frères, 1905), dont Delpout remarque : «*The many short film (mostly farcical chases and comic incidents) made by Willy Mullens during the first decade of the century have almost all been lost. Fortunately a copy of DE MESAVENTURE (...) has been preserved; it is one of the most likeable of Dutch films. The farcical fiction, set in the cheerful seaside resort of Zandvoort with its beach carriages, moored fishing boats, dunes and pavilions, is still irresistible. In this madcap chase Mullens doesn't only tell a story, he simultaneously immortalizes details such as the lively glances of many passers-by, the clinkers in the streets of Zandvoort, the swimwear of the bathers and a jaunty little dog moving through the crowd. In short, DE MESAVENTURE (...) is also a document, a slice of time preserved. This quality also characterizes Mullens' large documentary oeuvre, of which far more has been preserved. (...)° This places him close to documentary tradition of photographic registration still prominent within the Dutch cinema.*»²⁹³

Cependant, leur œuvre de non-fiction reste alors assez méconnue en particulier leurs films documentaires aux Indes Néerlandaises.²⁹⁴ Les historiens néerlandais leur rendent plus d'attention à la fin des années 1980 les inscrivant dans la tradition documentaire néerlandaise prestigieuse et de renommée internationale, représentée avant tout par Joris Ivens.²⁹⁵ Delpout fait l'éloge des compétences de W. Mullens comme photographe : «*Watching only the film footage of GLORIA TRANSITA you see rather time-consuming, if sublimely photographed by Willy Mullens, (...)° director and producer Gildemeijer had planned live opera arias sung synchronically. (...). Gildemeijer didn't have an indoor studio at his disposal and therefore built several interiors in the open air. However with the aid of Willy Mullens behind the camera, he proved that primitive conditions can be overcome by making creative use of the available resources. (...)*»²⁹⁶

²⁹² Sur Willy Mullens voir les numéros : "Weergevonden 8", *GBG - Nieuws* 16, 1991, pp. 34-35. 'Weergevonden 9', *GBG - Nieuws* 17, été 1991, pp.15-17 et *Idem.*, Delpout, 'A cinema of accidental', 1997, pp.20-21.

²⁹³ *Ibid.*, pp.21-22.

²⁹⁴ P. Cowie se montre très critique envers cette production. Voir Cowie, P., *Dutch Cinema: an illustrated history*, London : Tantivy ; New-York : Barnes, 1979, p.14.

²⁹⁵ Un travail historique qui inclut W. Mullens, comme J. Ivens, Jan Hin, Max de Haas et J.C. Mol, se trouve dans Hogenkamp, Bert, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940*, Utrecht; Amsterdam : Stichting Film en Wetenschap : Van Gennep, 1988, 170p.

²⁹⁶ *Idem.*, Delpout, P. "A Cinema of Accidental", 1997, p.21.

La suite des trouvailles du Musée contribuera à confirmer cette appréciation. Des films préservés de leur œuvre documentaire, alors méconnue, sont programmés dans une compilation montrée à l'International Film Festival of Rotterdam (IFFR) en 1989.²⁹⁷

L'équipe commence à bâtir une autre histoire des pionniers du cinéma muet aux Pays-Bas à partir des copies provenant de leurs archives comparées avec de celles dispersées dans d'autres cinémathèques. Delpout explique cette dispersion des copies à l'origine par la concurrence des sociétés de production à l'époque: « *When several technicians working for the French film corporation Pathé arrived in Holland in the 1910s to establish Hollandsche Film, they couldn't rely on the kind of infrastructure they were used to the French studios (...) This is a minor example of effective creativity helping to blur inadequate production conditions. The director of this scene, Alfred Machin, is of course generally regarded as a great auteur, who enriched Dutch film history with several masterpieces during his short stay in Holland. But the issue is not the individual genius (...). The films made by the french crew (...) are rooted in a tradition where hundreds, if not thousands, of films were made each year. There is an air self-evidence and poised equanimity: not only is another film going to be shot tomorrow but, more importantly, the self-evident way of telling a story using cinematographic means is maintained in spite of inadequate Dutch production conditions. Dutch film-makers had to make do without this tradition; the film output was just too meagre. In Holland each film, even those made in Hollandia's 'factory', was an adventure. In a climate like that cannot expect a slick product: when the photography was good, the acting was poor; when a stunt looked spectacular, the screenplay was flimsy; when an actor gave a moving performance, the set flapped in the background. Dutch fiction films of this era often give the impression of haste, of short-tempered tableaux, as if the production were going to wrap the following day.* »²⁹⁸

Le caractère du cinéma des pionniers aux Pays-Bas commence à se dessiner autrement par ces archivistes à partir des copies qu'il faut préserver pour les montrer.

c. Comptes-rendus dans la restauration : MAUDITE SOIT LA GUERRE (1914) un patchwork

La plupart des films muets sélectionnés par l'équipe révèlent des 'territoires' inédits et à explorer dans l'histoire du cinéma muet néerlandais mais aussi européen. Le premier défi

²⁹⁷ Ensuite projetés au Pavillon Vondelpark en décembre et encore en mai 1990, selon affiche le *NFM programma*. Voir Meyer, Mark-Paul, "Het spektakel van een archief.", *Skrien* nr 165, avr.-mai, 1989, p.46.

²⁹⁸ *Idem*, Delpout, "A Cinema of Incidental", 1997, p.18.

était de savoir ce qu'ils ont. Le challenge devient de définir comment le préserver le mieux possible en prenant en considération son potentiel de présentation. L'équipe montre un besoin de tout enregistrer tout au long de ce processus. Le Musée fait toujours appel à la coopération historique entre cinémathèques, mais cette fois aussi pour préserver leurs films méconnus. Peu à peu, ces archivistes entreprennent des projets de restauration où la compilation est une pratique implicite dans la reconstitution de films 'casse-tête'.

L'équipe enregistre en détail tout le processus autour de leurs restaurations, rendant compte de leur choix mais aussi de leurs interventions comme jamais auparavant. Pour commencer chaque restauration compare les copies disponibles du même titre. Parfois, il s'agit d'éditions différentes (par censure), des versions (avec une fin heureuse), de variations par les incidents provoqués par le passage du temps (incomplète), les usages (réparations). Mais aussi les copies sont différentes par leurs intertitres, les méthodes de coloriage selon le pays de distribution. L'équipe néerlandaise brise l'habitude de travailler sans laisser registre public des interventions sur les sources filmiques utilisées. Parmi les membres de l'équipe, Meyer est particulièrement actif car il communique dans ses articles et en détail ces registres.²⁹⁹ Il explique comment ils arrivent à faire de véritables « patchworks » comme dans *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (Pathé- Hollandsche Film, 1914). Ce film d'anti-guerre est majeur parmi l'œuvre d'A. Machin. Cette restauration emprunte des éléments à plusieurs sources filmiques. La copie de projection du NFM est entièrement coloriée en Pathé-color, mais elle est abîmée et incomplète.³⁰⁰ Une copie existe aussi à la Cinémathèque royale de Belgique dont seulement la troisième partie est en couleur. Meyer informe rétrospectivement : « *Los colores resultaron ser un componente básico de la poética de la película, no sólo a causa de su esplendor sino también porque muchas escenas de la película adquirieron una dimensión especial sin la cual la película pierde mucha fuerza. La copia del Nederlands Filmmuseum tenía un inconveniente : debido al gran número de proyecciones de la cinta faltaban muchos fotogramas (...) Aunque existía la posibilidad de rellenar estos huecos con fotogramas de la copia belga, se descartó la idea. El resultado habría sido un mosaico de preciosas imágenes en color con otras en blanco y negro, lo cual condicionaba seriamente la visión de la cinta. Sin embargo, en algunos casos fue absolutamente necesario recurrir a esta operación (...) momentos de la película necesitaron la inserción de algunos fragmentos (...) tuvimos que introducir un fotograma congelado para suavizar la transición entre una localización y una acción (...) El restaurador siempre intenta que estas congelaciones pasen desapercibidas (...) ya que, al fin y al*

²⁹⁹ Voir Meyer, Mark-Paul 'Restorations in Progress: A Report from the Netherlands Filmuseum', *Griffithiana*, année XIV no. 40-42, octobre 1991, pp.87-90.

³⁰⁰ Vincent Pinel définit le Pathé couleur : « *Procédé de coloration des films utilisant la technique du pochoir avec brossage des différentes teintes à travers les découpes effectuées dans autant de bandes de teintes. La machine pour colorier les films, mise au point par Pathé, permet, dès 1906, d'éviter le laborieux travail qui était le coloriage à la main.* Pinel, V. *Vocabulaire technique du cinéma* Nathan Université, 1996, p.289.

cabo, este procedimiento no deja de ser un elemento extraño a la película. En cada restauración hay que sopesar que intervenciones redundan en beneficio de la película y cuales no. Desafortunadamente, no siempre es posible realizar intervenciones 'invisibles' como el caso de la coloración monocromática que hemos descrito. Pero siguen siendo el sueño de todo restaurador. »³⁰¹

Dans ce témoignage, Meyer montre les conséquences de chaque geste entrepris dans la préservation. Son « rêve » n'est pas une restauration 'absolue' inspirée d'un original présumé, mais de servir à la présentation du film dont il dispose. Dans ce cas, l'équipe choisit, influencée par ses critères esthétiques, que la copie en couleur fasse autorité par sa force poétique. L'équipe n'est pas dans la seule dynamique d'échanger des copies avec Bruxelles. Le Musée développe une collaboration collective pour restaurer et partager les résultats obtenus à partir de plusieurs copies comme références. Il enregistre et publie soigneusement les types d'intervention sur les matériels jusqu'aux résultats, comme dans un journal, cas par cas. Cette documentation laisse entrevoir une collaboration entre cinémathèques qui est en train de se rénover.

La collaboration internationale archivistique se montre active dans la programmation à Amsterdam. La salle du Pavillon Vondelpark fait partie du circuit du programme 'FIAF programme 50 years touring show' pendant l'automne 1989. Le Musée programme en novembre 1989 des compilations à base des collections des prises de vue des frères Lumière, réalisées par Henri Langlois (1894-1900), Vincent Pinel (1895-1898) et un programme des opérateurs Lumière aux E.U. (1896-1897). Et en fin d'année en décembre 1989, un programme est dédié au pré-cinéma : 'Toverlantaarnfestival'.³⁰² Le programme de main du Stichting Nederlands Filmmuseum se transforme définitivement en fonction de leur nouvelle politique programmation.

3. Réformes structurales de la politique de programmation

³⁰¹ Cet article est apparu à l'origine dans *Skrien*, 181, décembre-janvier, 1991-1992. Puis traduit dans 'Análisis de materiales del Nederlands Filmmuseum *Maudite Soit la Guerre! Vervloekt Zij de oorlog (Maldita sea la Guerra)* Breve historia de una restauración', dans *Idem*. Hertogs, Daan: "Una estética", pp92, 93.

³⁰² Voir Koetsenruijter, Bart, „*Laterna magica*”, Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1989. 30p.

Delpeut, réalisateur et critique, se transforme en archiviste au service de la politique de préserver pour programmer. Assistant de la Direction à partir de 1988, il est en charge de deux grandes tâches. D'abord, il participe dans le processus de préservation, à l'inventaire, à l'identification et au visionnage des archives film. Il assiste dans la sélection des films muets à préserver et dans leur suivi au laboratoire. Puis sa deuxième responsabilité consiste à programmer ces films préservés au fur et mesure qu'ils sont prêts. Donc il travaille à la mise en route d'une structure de diffusion et d'accès indispensable pour faire connaître les collections. Il a un rôle important dans le développement des publications, de l'agenda de recherche et des programmes des films en salle. Ces activités ont d'abord une vocation cinéphile et pédagogique. Ensuite, elles sont imbriquées nettement avec la préservation devenue prioritaire des films muets. Cette équipe composée d'universitaires et de cinéastes programme dans une atmosphère d'expérimentation. Ils se cherchent autant comme des conservateurs que comme des programmeurs. L'équipe réforme les outils dont elle dispose pour communiquer. D'abord, les programmes de main sont modifiés. Ils contiennent les indices des futures sections de la programmation en salle, où les films muets préservés occuperont une partie, en croissance impressionnante, mais pas exclusivement. Le processus de préservation que nous venons de parcourir jusqu'ici est mis en œuvre de façon parallèle avec la programmation et ce, dès 1988. Est venu le moment d'amplifier les changements entrepris dans les activités de programmation.

a. La grille de programmation (*Nederlands Filmmuseum krant*)

Tout au long de l'année 1988, l'équipe modifie à plusieurs reprises leurs programmes de main où sont affichées les projections de films au Pavillon Vondelpark à Amsterdam. Ces brochures changent leur titre, leur format et leur contenu. Ces transformations montrent ainsi les débuts d'une nouvelle politique éditoriale. Ces publications informent des films découverts parmi les collections mais aussi des conférences qui accompagnent leurs premiers programmes. La transformation de ces programmes de main montre le déroulement des activités en salle de projection en rapport direct à la préservation.

Le *Filmmuseum Cinematheek Journaal* était plus ou moins bimensuel et son numéro 1 date d'octobre-décembre 1974.³⁰³ Le programme de main va jusqu'au no. 81 en février-mars 1988 où l'univers des archives s'annonce déjà par les projections affichées des copies de la société Hollandia Fabriek, de la collection Desmet. En 1988, la Direction transforme le programme de main à trois reprises.³⁰⁴ Le titre fait l'objet d'une première modification pas anodine. Le premier numéro du *Nederlands Filmmuseum Journaal* d'avril 1988 est emblématique d'un changement 'de peau'. Le programme devenu mensuel quitte l'ancien nom: Stichting Nederlands Filmmuseum devenu tout court le Nederlands Film museum (NFM). Il contient dans la grille horaire des projections plus nombreuses par jour. D'abord il parlait de deux programmes par semaine par exemple quand il assistait aux projections du Musée. Dès avril 1988, le contenu du programme offre en plus aux lecteurs de l'information supplémentaire à caractère didactique, notamment avec des 'lezings' (leçons) octroyées par De Kuyper. Il y a encore une deuxième modification du programme rebaptisé *Nederlands Filmmuseum Krant* entre le numéro 2 de mai jusqu'au numéro 5 de septembre 1988. Plus qu'un titre, il nous semble que l'équipe de rédaction cherche un équilibre entre forme et contenu. Il y a une série de changements du format et du dessin graphique qui montre une inquiétude pour le mode d'emploi. A partir de maintenant, l'information met aussi l'accent sur les spécificités des copies projetées appartenant à leurs collections. Car l'ambiance révolutionnaire qui règne au dépôt film à Overveen par l'inventaire et la sélection des archives se répand en salle au Pavillon Vondelpark.

b. Leçons cinéphiles affichées dans le *NFM programma*

Prenons le numéro 2 du *Nederlands Filmmuseum Krant* de mai 1988 pour signaler les caractéristiques de la programmation aux débuts de la nouvelle Direction. Le *NFM Krant* affiche les films préservés comme les conférences déroulées en salle de projection. Par

³⁰³ Avant le programme de main s'appelle *Filmmuseum (programma's en mededelingen van de stichting Nederlands Filmmuseum)* édité entre septembre 1964 et mai 1970. Ensuite il devient le *Filmmuseum Cinematheek (waarin opgenomen de Amsterdamse filmliga)* qui va du no. 1 d'octobre 1970 au no. 28 d'avril-mai 1974.

³⁰⁴ Le programme *Filmmuseum Cinematheek Journaal* ne sort pas en janvier 1988. Tenons compte que la nouvelle Direction s'installe à la fin de 1987.

exemple, il annonce la découverte d'un film considéré perdu mais qui est retrouvé et préservé par le NFM : *HARA-KIRI* (Allemagne, Decla-Bioscop, F. Lang, 1919).³⁰⁵ Ce programme de main affiche les critères de programmation de cette équipe de cinéastes-archivistes avec une forte charge cinéophile. Cependant eux-mêmes sont en train de changer suite à leur apprentissage d'une autre histoire du cinéma à travers leurs archives à préserver.

En mai 1988, au Pavillon Vondelpark, l'équipe programme des films classiques du western, du cinéma muet au cinéma sonore accompagné de 'lezings' (conférences) dans une série de séances nommées 'The American West as seen by Europeans and Americans'. Ce programme expose leurs préférences cinéphiles accompagnées de conférences sur l'histoire du genre, mais aussi de leurs propres réalisations. De Kuyper donne une conférence sur Nicholas Ray avec *JOHNNY GUITAR* (1954) à l'affiche et son film *A STRANGE LOVE AFFAIRE* (1985) qui contient une citation du western en question.³⁰⁶ Dans ce cadre, Delpout intervient avec son documentaire *TOREADOR IN HOLLYWOOD, BUDD BOETTICHER* (1988).³⁰⁷ En 1987, il réalise ce film de commande pour la télévision belge en faisant un entretien avec le réalisateur.³⁰⁸ Son goût pour le western nourri par la télévision allemande, il le cultive depuis ses exercices d'école du cinéma. Dans ce court-métrage, il compile des extraits de la filmographie de Boetticher selon lui-même influencé par Bitomsky: "I was very much influenced by WDR guys, specially their editing with little black pieces in between (...)".

Tout au long de l'interview avec Boetticher, Delpout n'illustre que les propos du cinéaste avec le réemploi des extraits. On observe une certaine intention analytique dans ce petit documentaire. Il associe les témoignages du réalisateur avec des séquences qui mettent en évidence le caractère de son œuvre, spécialisée en western, dont il déclare: « I did BOETTICHER already for television. I was considered at least an expert in film history, although arriving on the film archive, I knew nothing about it. »

Delpout apprend autrement l'histoire du genre en plein inventaire et sélection de films à préserver en 1988. L'équipe identifie alors un mélodrame avec les qualités d'un pré-western. Il s'agit de *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914). C'est un film de Louis Hendricus Chrispijn

³⁰⁵ Voir Kuyper, 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, p.105.

³⁰⁶ D'autres réalisations de De Kuyper sont programmées notamment *CASTA DIVA* (1983) et *NAUGHTY BOYS* (1983) en novembre 1988.

³⁰⁷ Une année plus tard encore *EMMA ZUNZ* (Delpout, 1985) et *PIERROT LUNAIRE* (De Kuyper, Delpout, et al., 1988) sont programmés aussi. Voir *NFM programma* mai 1989.

³⁰⁸ Il fait l'objet d'une rétrospective au Festival d'Amiens en 1987.

(1854-1926) produit par la Filmfabriek Hollandia.³⁰⁹ Ce film est à l'affiche dans le *NFM Krant* mais montré en fragments en septembre 1988 au Pavillon Vondelpark.

De Kuyper se sert de la programmation pour enseigner sa vision du cinéma. Il devient un actif collaborateur du programme, ainsi que conférencier en salle. Nous semble emblématique sa conférence annoncée au *NFM Krant* du 18 septembre 1988 intitulée : «Het Plezier van het Film Kijken. Met fragmenten en na afloop een gehele film vertoning». Ce titre exprime la cinéphilie hétéroclite du mentor fasciné par les fragments aux archives. Il démontre son besoin d'apprendre à tout voir, de tout aimer comme témoigne son ancien disciple universitaire Roumen.

L'équipe entreprend une troisième et dernière modification à partir du numéro 6 du *Nederlands Filmmuseum Krant* en octobre 1988. Le programme du Musée s'appelle tout court *NFM programma*. Ces archivistes cherchent à attirer l'assistance du public en salle. Ils incrémentent la visite de collègues étrangers ; comme la cinéaste Chantal Akerman et le théoricien Jacques Aumont. Ce dernier offre une conférence sur S. Eisenstein qui fait partie d'une rétrospective des cinéastes en exil qui inclut à F.W. Murnau et à E. Lubitsch. L'équipe montre ainsi un énorme besoin de communiquer sur leurs collections.

c. Nouvelles des collections retrouvées et des restaurations rusées (*WEERGEVONDEN*, 1914)

Les films muets préservés prédominent petit à petit dans les séances de projection, complétées par des conférences et des articles qui insistent sur leur richesse atypique, même si en fragments. Pour communiquer de façon systématique sur ces expériences de préservation, Delpeut collabore à une publication plus spécialisée pour analyser et communiquer une telle quantité d'information inédite.

³⁰⁹ Le film a eu sa sortie en France comme *LA DERNIERE DEPECHE DU MEXIQUE*, en juillet 1914 (400m). Voir *Idem*. Donaldson, G., *Of Joy*, 1997, p.123. L. H. Chrispijn est un metteur en scène du théâtre qui profitait de prestige par ses idées très progressistes autour d'un jeu 'naturel'. Il travaille comme directeur artistique pour Filmfabriek Hollandia entre 1913 et 1914. Il quitte la société Hollandia en 1914, pour retourner au théâtre au milieu de critiques très dures dans la presse de l'époque. Entre 1913 et 1917, Chrispijn produit un film, il joue dans 18, et il réalise 27 entre 1913 et 1915. Voir Reijnhoudt, Bram, Martin de Ruiter, Filmmuseum, trad. Martin Cleaver, *Dutch Silent Cinema*, Filmmuseum, 2000, pp.7-11.

Delpeut publie de façon systématique à partir de l'été 1989, les nouvelles des collections du NFM dans la section 'Weergevonden' du bulletin *GBG-nieuws* de l'IAMHIST-Nederland édité en néerlandais.³¹⁰ Dans sa première collaboration, Delpeut informe d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918).³¹¹ La suite est une série d'articles sous la forme d'un journal numéroté où il met en oeuvre ses compétences dans l'analyse des films.³¹² *Weergevonden* qui veut dire interpréter, traduire coïncide avec l'esprit de leur politique de préservation.³¹³ Mais aussi avec le titre de la restauration alors en route *WEERGEVONDEN* (L. H. Chrispijn, Hollandia, 1914). Ce film est devenu exemplaire parmi leurs expériences dans la valorisation.³¹⁴ L'équipe reconstruit de façon bien originale les intertitres de *WEERGEVONDEN* (1914) en 1989, pour que le film soit compréhensible, interprété.

WEERGEVONDEN (*LOST & FOUND*/'Perdu et Retrouvé', Hollandia, 1914) est une autre trouvaille du metteur en scène néerlandais L. H. Chrispijn. Ce pionnier était très actif dans la société Hollandia au vu de la courte durée de sa carrière. Le film fait l'objet d'une surprenante reconstruction en 1989. La poétesse néerlandaise Judith Herzberg est chargée d'écrire les intertitres manquants sur la totalité du film. Elle fait appel à la compétence des spectateurs sourds-muets pour lire sur les lèvres des comédiens du film et ainsi obtenir des dialogues. Les conséquences sont importantes pour la compréhension du récit. Avant, *WEERGEVONDEN* semblait être un drame à propos du romance entre une juive et un non-juif. Mais une fois les dialogues retranscrits, il s'est avéré que le héros est socialiste. Ce qui constitue le prétexte dramatique central de l'opposition à leur mariage. L'absence d'intertitres empêchait de comprendre le récit du film. Ces expériences dans la valorisation sont communiquées par De Kuyper comme Delpeut aussi en dehors du NFM.

³¹⁰ Ses collaborations dans *GBG Nieuws* (1987-1996) vont du numéro 9 été 1989 au numéro 18 automne 1991. La GBG - Vereniging Geschiedenis Beeld & Geluid - est une association importante, qui est la section néerlandaise de la IAMHIST (International Association for Media and History). Sa vocation première est l'analyse des documents visuels ou sonores en tant que sources historiques, la GBG s'occupe de plus en plus d'histoire des médias. Depuis 1998 elle publie une revue semestrielle, *Tijdschrift voor Mediageschiedenis (TMG)* Voir Kessler, Frank (Universiteit Utrecht, Theater-, Film- en Televisiewetenschap), 'Les études cinématographiques et audiovisuelles aux Pays-Bas', dans *Ecrans et Lucarnes* Bulletin no. 4, AFECNAV, mai 1999, pp.15-18. Disponible sur : <http://imagines.u-bordeaux3.fr/afecnav/bulletin/Bulletin%204.pdf>

³¹¹ Delpeut, P., Het Nederlands Filmmuseum presenteert : *Weergevonden*, *GBG -nieuws* 9, été 1989, pp.22-23.

³¹² Voir son analyse illustrée avec des photographies d'un film du Nederlands Centraal Filmarchief: 'Weergevonden 7', *GBG -nieuws* 15, hiver, 1990/1991, p. 22-27. La plupart des ses articles sont sur des films muets mais pas exclusivement comme le montre son écrit sur de films des années 1930, voir 'Weergevonden in het Nederlands Filmmuseum', *GBG -nieuws* 10, automne 1989, pp. 18-19.

³¹³ Slagter, drs. Peter Jan (door), *Van Dale Handwoordenboek Nederlands/Spaans*, Van Dale Lexicografie Utrecht/Antwerpen, 1994, p.1146.

³¹⁴ Voir De Kuyper, Eric, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (1), *Cinémathèque* no. 1 mai 1992, p.33 (note 8); et Meyer, M-P., 'Restorations', 1991, pp.87-90.

II. AUX SOURCES DE LA PHILOSOPHIE INNOVANTE DU NFM (1989)

En 1988, Ivo Blom et Nelly Voorhuis programment “Il promo cinema italiano 1905-1945” au Giornate del Cinema Muto, montrant ainsi les avancées de la préservation de la collection Desmet.³¹⁵ Ils renforcent les efforts de Van der Maden son conservateur attiré qui depuis la moitié des années 1980 attire de plus en plus l’attention de ses spécialistes. En 1989, mais à Bologne d’autres membres du NFM participent au festival peu à peu fréquenté Il Cinema Ritrovato crée en 1986.³¹⁶ L’historienne Michelle Lagny le décrit : « (...), plus sage et plus technique, avait surtout, au départ, le désir de valoriser l’exceptionnel patrimoine filmique accumulé et remis en état par la Cinémathèque de Bologne, en association avec la Mostra Internazionale del Cinema Libero. Animé par Bologne mais en bénéficiant de la collaboration régulière des grandes archives, notamment celle de Munich avec Enno Patalas et celles du Luxembourg avec Fred Junck, ce ‘festival des cinémathèques’ est rapidement devenu un nouveau lieu de rendez-vous (printanier, celui-là) pour les archivistes et les conservateurs et pas seulement pour les amoureux du muet. »³¹⁷

Il Cinema Ritrovato offre à part les projections des activités parallèles qui réunissent divers acteurs du milieu des laboratoires, des archives et de la recherche. De Kuyper et Delpeut y viennent en conférenciers pour partager leurs réflexions au sujet de leur programme de travail. Leurs interventions dans ce cadre sont après transcrites, publiées et traduites dans la revue de la cinémathèque *Cinegrafie*.³¹⁸ Grâce à leur présence à Bologne, nous accédons à leurs réflexions dans d’autres langues que le néerlandais. Leurs publications sont un symptôme de la résonance internationale qui suscitent certains débats dans cet espace de rencontre des cinémathèques. Leurs interventions en 1989 s’avèrent de contributions à la réflexion autour de

³¹⁵ Voir Blom, I. et N. Voorhuis (eds), *Hartstocht en heldendom. De vroege Italiaanse speelfilm 1905-1945*, Amsterdam, Stichting Mecano, 1988. Ce programme figure comme un déclencheur pour Blom de son travail de recherche sur le cinéma italien et la collection Desmet. Voir *Idem.*, ‘Preface’ Blom, I., *Jean Desmet*, 2003, p.11.

³¹⁶ La Cineteca del Comune di Bologna est fondée en 1962 par Vittorio Boarini qui est resté pendant 30 ans à sa tête. Voir Frappat, M., *Cinémathèques à l’italienne*, L’Harmattan, 2006, pp. 44-47.

³¹⁷ Lagny, M., ‘L’Archive à la fête’, *Cinémathèque*, no.7, 1995, pp.98-99.

³¹⁸ *Cinegrafie* revue semestrielle publiée depuis 1989.

la valorisation en particulier des films muets du NFM. De Kuyper et Delpeut répondent à leurs responsabilités d'archivistes orientés par leurs parcours de cinéastes et des théoriciens du cinéma. Les propositions de De Kuyper gardent un caractère théorique sous la forme d'un programme d'idées. Pendant que Delpeut inscrit sa réflexion dans une tendance pragmatique qui informe de leurs actions. Cependant derrière ce rapport, le disciple se démarque au titre théorique par sa perspective envers les collections film. Le programme d'idées comme la planification du travail du NFM répondent aux problématiques empiriques des archives. Mentor et disciple produisent les bases de la nouvelle philosophie des archives du NFM.

1. De Kuyper, philosophe des archives

La pensée de De Kuyper est un véritable fil conducteur de la philosophie du NFM. Il l'explique dans de nombreux articles inspirés par leur agenda de recherche. Ses écrits pour la plupart sont publiés depuis 1989 en néerlandais et en français principalement, puis traduits en italien, en anglais, en espagnol dans des revues spécialisées et des livres. Le directeur-adjoint partage sa réflexion dans le cadre plus large des problématiques théoriques et historiques communes aux cinémathèques. Les archivistes d'Amsterdam trouvent un écho auprès de leurs collègues à Bologne au sujet de ces préoccupations.

a. Correspondance archivistique entre Amsterdam et Bologne : l'axe italo-néerlandais

L'équipe néerlandaise tisse des rapports professionnels avec des collègues à la tête d'une autre cinémathèque européenne en pleine transformation. L'historien Jean Gili signale leur manifestation dans le renouvellement de l'histoire du cinéma muet italien: « (...) on y retrouve les noms de Gian Piero Brunetta, Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli –les trois mousquetaires de la

recherche italienne- auxquels est venue s'adjoindre une nouvelle génération de chercheurs, notamment les infatigables animateurs de la cinémathèque de Bologne –aux côtés du directeur de l'institution Vittorio Boarini – Michele Canosa, Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti.»³¹⁹

Ces archivistes qui se démarquent dans les actions de la Cineteca del Comune di Bologna, favorisent au festival Il Cinema Ritrovato des rencontres, de s'échanges entre collègues pour discuter de leurs problématiques communes. Une forte correspondance professionnelle se met alors en place.

Le NFM et la Cineteca del Comune di Bologna sont deux institutions qui partagent une caractéristique commune à leurs archives. Ils possèdent principalement des copies film de distribution.³²⁰ Ces archivistes se reconnaissent dans des problématiques parallèles. Ils développent tous une philosophie selon les besoins particuliers à leurs archives du cinéma. Les archivistes italiens entreprennent de leur côté leurs réflexions pour une théorie comme une méthodologie de la restauration du cinéma.³²¹ Pendant que leurs collègues d'Amsterdam se concentrent plutôt sur la problématique de la programmation et l'accès.

Pendant l'édition 1989 du festival Il Cinema Ritrovato, De Kuyper tient une conférence qui sera publiée par la revue *Cinegrafie*. Le texte est court (à peine trois pages) mais aussi éloquent que son titre: « Notes sur la conservation et programmation des films : deux activités complémentaires » / “*Osservazioni Sulla Conservazione e programmazione de film: du e attività complementari*”. De Kuyper y exprime la politique de sa cinémathèque en termes poétiques: « [...] la vie des films, dira le conservateur-philosophe, est un peu comme la vie de l'homme : vivre (et pour les films ceci signifie revivre pendant la projection) est un peu mourir. Au moins, que l'on assure la continuité. Donc, s'agissant de films, que l'on puisse remplacer la copie d'un film avec une autre... sans jouer avec le feu. »³²²

Pour lui, conserver ne fait sens que s'il montre les films. Il rend explicite ce paradoxe de montrer la matière film qui pour la faire 'vivre', risque sa destruction.

³¹⁹ Gili, Jean A., 'Nouveau regard sur le cinéma muet italien, 'Cinéma et histoire autour de Marc Ferro' (comp. François Garçon) *CinémaAction*, Corlet-Télérama no.-65, 4^e trimestre 1992, p.69.

³²⁰ Information donnée par Davide Pozzi responsable de la Cineteca del Comune di Bologna pendant l'atelier no. 2, octroyé le 2 décembre 2004. Voir Collectif, *Actes des « Journées d'études européennes sur les archives de cinéma »*, site BiFi www.bifi.fr, page d'accueil, rubrique « Patrimoine cinématographique ».

³²¹ Voir Canosa, Michele 'Per una teoria del restauro cinematografico' et Nicola Mazzanti et Gian Luca Farinelli, 'Il restauro: metodo e tecnica', dans *Storia del cinema mondiale*, Volume V Teorie, strumenti, memorie, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, respectivement pp. 1069-1118 et pp. 1119-1174.

³²² Traduction de Francesca Leonardi et Jérôme Panconi de l'italien au français. « *Ma la vita dei film, dirà il conservatore-filosofo, è un po' come la vita dell'uomo : vivere (e per il cinema questo significa far rivivere nella proiezione) è un poco morire. Almeno, che la continuità sia assicurata. Dunque, se si tratta di film, che una copia possa almeno essere sostituita da un'altra... senza scherzare con il fuoco.* ». Kuyper, Eric de, "Osservazioni Sulla Conservazione e programmazione de film: due attività complementari", *Cinegrafie*, Bologne, Année I, no.2 II semestre 1989, p.91 ; traduction du français à l'italien de Paola Cristallip.

b. Esquisse du *manifesto* philosophique à Bologne : l'urgence des archives nitrate

De Kuyper présente alors un programme d'idées clés. Ce texte affiche les principes que le NFM met en pratique depuis 1988 : préserver le nitrate pour le montrer, même s'il est abîmé et/ou en train de disparaître.

De Kuyper annonce dans sa conférence: « *Actuellement plusieurs cinémathèques, partout dans le monde, sont devenues adultes [ont rejoint l'âge adulte]. D'autres, plus jeunes ou de création récente, naissent avec un esprit qui n'est plus vierge. Les erreurs du passé ne doivent pas être répétées et il faut continuer le travail entamé – plus ou moins bien – par nos prédécesseurs. Comment obtenir les meilleurs résultats ? Y a-t-il dans notre pratique des règles, des critères qui soient d'une certaine manière « scientifiques » ? Probablement oui, et concernant certains champs, la FIAF, avec ses commissions de travail, nous aide à rendre plus efficace notre entreprise. Mais en réalité les règles, les critères, la pratique et la vision sous-entendues par cette pragmatique dépendent en premier lieu du contexte. Et le contexte du cinéma est marqué par le fait qu'une grande partie de l'histoire passée du cinéma est en voie de disparition, car elle n'existe que sur support nitrate. Il s'agit donc avant tout – et celle-ci est la règle absolue – de sauver des films nitrate de la décomposition. Jusqu'au moment où des films nitrate existeront, ils n'existeront pas vraiment – et si on ne les préserve pas aujourd'hui, ils seront détruits demain. Quelle est donc l'importance d'une vaste et belle collection de films nitrate ? Aucune. Mieux: elle est purement virtuelle. La collection, virtuellement vivante si elle peut être conservée, sera, en cas contraire, virtuellement morte* ». ³²³

De Kuyper s'inscrit à l'intérieur d'une communauté internationale qui est face à une même problématique. Après les efforts pionniers des collectionneurs des films nitrate, la disparition de pellicule sur ce support est imminente. C'est la réalité que l'inventaire historique du NFM

³²³ « *Attualmente molte cineteche, in ogni parte del mondo, hanno raggiunto l'età adulta. Altre, più giovani o di creazione recente, non nascono più con spirito vergine. Ci sono errori, commessi nel passato, da non ripetere e c'è un lavoro, avviato –più o meno bene – dai nostri predecessori, che si tratta di continuare. Come fare, per ottenere i risultati migliori ? Ci sono per la nostra pratica delle regole, di criteri in qualche modo 'scientifici'? Probabilmente sì, e per quanto riguarda certi campi, la FIAF con le sue commissioni di lavoro ci aiuta a rendere più efficace la nostra impresa. Ma in realtà le regole i criteri, la pratica e la visione che sottende questa pratica dipendono in primo luogo dal contesto. E il contesto del cinema è dominato da questo fatto : un'intera parte della passata storia del cinema è in via di sparizione, perché esiste solamente su supporto al nitrate. Si tratta prima di tutto –ed è questa la regola assoluta – di salvare i film al nitrate dalla decomposizione. Fino a quando esisteranno film al nitrate, essi non esisteranno veramente – e se non si provvede a preservarli oggi, domani saranno distrutti. Qual è dunque l'importanza di un'ampia e bella collezione di film al nitrate ? Nessuna. O meglio : puramente virtuale. Virtualmente viva se può essere conservata, la collezione sarà, in caso contrario virtualmente morta.* De Kuyper, *Ibid.*, p.89.

leur impose. Toutefois si De Kuyper parle d'une nouvelle étape dans l'histoire des cinémathèques, c'est pour distinguer qu'elles se lancent de façon systématique dans plus que la conservation urgente de leur stock nitrate.³²⁴ Il se prononce pour le préserver avec certains critères. Il expose la vision éthique du NFM pour résoudre cette problématique des collections nitrate passives, jusqu'à là 'mortes' même si préservées.

c. Les archives du cinéma une responsabilité collective et multinationale

Tout d'abord, De Kuyper définit la responsabilité d'une cinémathèque en fonction d'une notion élargie du patrimoine du cinéma national: « Dans ce contexte, 'avoir' ou 'posséder' des films ne signifie pas beaucoup pour une cinémathèque. Ce qui compte ce sont les responsabilités des cinémathèques envers leur patrimoine. Dans beaucoup de cas (et c'est justement le cas de la cinémathèque hollandaise) cette responsabilité s'étend jusqu'à comprendre le passé du cinéma non national. Nous ne pouvons pas permettre la disparition d'une partie du cinéma – de ce qui reste après les destructions et les détériorations, les pertes et les disparitions survenues au cours des décennies. Et, d'autre part, il s'agit d'une disparition non seulement nationale (chacun pour soi!), mais internationale, une responsabilité collective. Vue dans cette perspective, la notion de 'bien cinématographique', de 'possession' paraît vraiment archaïque. Peut-être les musées des arts figuratifs peuvent encore utiliser cette idée très 19ème siècle, mais pour les cinémathèques il n'est plus possible, au risque de voir disparaître ses propres trésors. »³²⁵

Quand De Kuyper propose de préserver le cinéma comme une responsabilité collective, il fait implicitement référence à leur programme de préservation en collaboration étroite et publique

³²⁴ Pour se faire une idée de la sonnette d'alarme dont parle De Kuyper en 1989, il faut tenir compte qu'il s'agit millions de mètres de pellicule à sauver en Europe. Nous faisons cette déduction de la statistique 1995 que six années plus tard, établit que sur 1, 300 millions de mètres ils restent 160 de nitrate (au monde) à sauver (sur un métrage total d'environ 2, 102 millions de mètres de films déclarées par les institutions questionnées sur tous leurs formats, supports et éléments confondus à part le nitrate (acétate et polyester) Graphique 1 (annexe). Voir 'Importance des collections films', Aubert, Michelle, *Etude Internationale des Archives de la FIAF 1995/FIAF Statistical Survey*, FIAF, CNC, Paris, 1995, pp.6-7.

³²⁵ « In questo contesto, 'avere' o 'possedere' dei film non significa molto per una cineteca. In primo piano sono invece le responsabilità che le cineteche hanno verso il proprio patrimonio. In molti casi (e questo è appunto il caso della cineteca olandese) tale responsabilità si allarga a comprendere il passato del cinema non nazionale. Non possiamo permetterci di lasciar sparire un lungo lembo del cinema –ciò che ancora resta dopo le distruzioni e i deterioramenti, le perdite e le sparizioni avvenute nel corso dei decenni. E d'altra parte una responsabilità non solo nazionale (ciascuno per sé!), ma internazionale; una responsabilità collettiva. Vista in questa prospettiva, la nozione di 'bene cinematografico', di 'possesso' sembra davvero arcaica. Forse i musei di arti figurative possono ancora dar uso di quest'idea molto 'ottocentesca', ma per le cineteche non è più possibile subirla, a rischio di veder sparire i propri 'tesori' » *Idem.*, De Kuyper, 'Osservazioni', 1989, p.90.

entre cinémathèques. Le NFM est obligé d'y faire appel car les qualités de leurs copies de distribution ne se limitent pas à une production nationale ; notamment la collection Desmet. Pour le NFM ces copies d'origines multinationales sont pièces qui gardent un statut néerlandais. De Kuyper reste critique et se détache de la notion de bien patrimonial national qui prédomine.³²⁶ Il propose d'assumer ce qui existe aux dépôts : des films nationaux, étrangers, complets ou en fragments, tous de 'trésors'. Pendant le déroulement de l'inventaire et du catalogage, les critères de l'équipe pour la sélection des films à préserver sont basés sur le visionnage, la quête de représentativité comme équilibre en fonction de la programmation. Ces actions ainsi se convertissent dans une politique qui répond à l'appel urgent de sauver les collections nitrate de n'importe quelle origine nationale, pour les montrer comme une tâche collective nationale comme internationale.

2. Les principes du programme d'idées

La philosophie des archives proposée par De Kuyper est faite des allers et des retours entre théorie et pratique. Il y a trois idées directrices qui la composent. Les premiers des deux principes se localisent dans l'ébauche du *manifesto* exprimé par de De Kuyper à Bologne. Le dernier principe de cette philosophie est une contribution de Delpeut. D'abord, De Kuyper fait explicite la particularité de leur perspective esthétique. Ensuite, il propose comme indissociable la politique de préserver pour programmer les archives. A son tour Delpeut philosophe à propos de la synchronisation des activités de préservation et de programmation en pleine effervescence à Amsterdam.

³²⁶ Pour voir le développement du concept dans l'histoire des musées voir : Poulot, Dominique, *Patrimoine et musées L'institution de la culture*, Hachette, Paris, 2001, 224p.

a. Le statut juridique du NFM dans une approche esthétique

D'abord le NFM est censé depuis sa fondation en 1954, s'occuper de la préservation et la diffusion du film comme objet culturel et artistique. Toutefois sous la Direction de Blotkamp, cette mission est réinterprétée sur la même base juridique par la façon de collectionner le cinéma, selon d'autres critères culturels et artistiques. Derrière cette politique se trouve une vision du cinéma qui caractérise la pensée du théoricien De Kuyper: «*Quelles règles suivre, quels critères adopter? En effet, il existe une seule règle absolue, aimer le cinéma. Naturellement il y a plusieurs manières d'aimer: on peut aimer de manière destructive, égoïste, possessive. L'amour pour le cinéma doit être généreux: c'est-à-dire, il doit veiller 'à ce que le cinéma vive'. Tout aimer? S'il était possible, pourquoi pas. Toutefois, il faut faire des choix, car les cinémathèques ne peuvent pas sauvegarder tous ce qui existe sur support film... Naturellement le cinéma a une importante valeur informative, il restitue de manière riche et variée les images du passé. Il ne s'agit pas de méconnaître cette fonction informative, de type historique, sociale, politique, mais quand il devient nécessaire de limiter son champ d'action, je ne vois pas – pour une cinémathèque comme la notre, active dans le champ culturel et artistique – autre critère possible que le critère esthétique. En précisant bien que 'esthétique' ne coïncide pas avec 'art' »³²⁷*

Leurs critères esthétiques (non forcément artistiques) sont le point de départ pour la refonte à eux du NFM gardant le même statut institutionnel du fondateur De Vaal. De Kuyper se retrouve dans la même lignée que les pionniers, les chasseurs de nitrate, qui cherchaient à tout sauvegarder devant l'impossibilité de pouvoir le faire. Néanmoins, l'équipe transforme la fonction centrale du NFM avec des critères autres que ceux alors reconnus comme artistiques en termes institutionnels. Pour De Kuyper, leur approche esthétique implique de se permettre de tout aimer parmi leurs drôles de 'trésors', afin de choisir et d'assumer en conséquence. Il conseille de pas discriminer ni les titres de films méconnus ni les fragments des films non identifiés. «*Ce critère peut comprendre des oeuvres très diverses: des films de fiction aux documentaires, en passant par tous les genres intermédiaires, et peut donc inclure aussi l'information, pourvu qu'elle ait également une valeur esthétique. Il s'agit de préserver avant tout un phénomène culturel, et deuxièmement l'aspect informatif. L'esthétique du cinéma doit être, à son tour, généreuse. En sauvegardant des œuvres, des auteurs, des genres, des écoles, il faut également préserver ce qui n'est pas reconnu, identifié, ce qui est anonyme. [...]*

³²⁷ «*Ma quali regole seguire, quali criteri adottare? In effetti c'è una sola regola assoluta, ed è amare il cinema. Naturalmente ci sono maniere diverse di amare: si può amare in modo distruttivo, egoista, possessivo. L'amore per il cinema deve essere generoso: ovvero, deve provvedere 'a che il cinema viva'. Amare tutto? Se fosse possibile, perché no. Tuttavia occorre fare delle scelte, perché le cineteche non possono salvaguardare tutto quanto esiste su pellicola... Naturalmente il cinema ha un grande valore informativo, restituisce in maniera varia e ricca le immagini del passato. Non si tratta di disconoscere questa funzione informativa di carattere storico, sociale, politico, ma quando è necessario limitare il proprio campo d'azione, io non vedo – per una cineteca come la nostra, attiva nel campo culturale ed artistico – altro criterio possibile che il criterio estetico. Precisando bene che 'estetica' non coincide con 'arte'» Idem., De Kuyper, 'Osservazioni', 1989, p.90.*

*Parfois même les fragments de films, ou encore quelques images, méritent d'être sauvés. Ce faire est notre privilège, notre responsabilité et également notre devoir. Au moins c'est ce que nous croyons au Nederlands Film Museum ».*³²⁸

Le mentor met en relief sa quête de l'équilibre entre films connus et méconnus. Pour lui, est venu le tour de réserver au même titre un film d'auteur comme des fragments non identifiables. De Kuyper met en évidence que les critères esthétiques comme historiques qui portent à préserver certains films, font l'objet de changement dans les cinémathèques. En particulier, pour le NFM, le principe qui guide leurs décisions de préserver pour montrer, c'est d'assumer leurs propres appréciations.

b. Préserver des archives choisies pour les programmer en toute conséquence

De Kuyper assume le dilemme de la sélection auquel n'im porte quelle cinémathèque doit faire face : *« Enfin, il convient de se demander pourquoi préserver les films de cette mort sûre et lente. Certainement pas pour en rester en possession. Pas non plus pour permettre seulement aux chercheurs de faire leur travail. Nous préservons et conservons les films pour les faire vivre et renaître, et ceci signifie simplement : pour les projeter à un public. C'est dans une salle, au moment de la projection – et seulement là – que les films revivent, survivent, reprennent vie. Confronter les films avec des nouveaux publics signifie les faire renaître de leurs cendres, comme un phénix. Malheureusement le plaisir et le devoir de la projection de films – un partage de son propre patrimoine -, et le geste de l'offrir « à qui de droit » (le public) – concernent une activité très ambiguë. Chaque conservateur qui soit également programmeur connaît ce dilemme : projeter un film, même dans les meilleurs des conditions possibles, signifie toujours (peu ou beaucoup) contribuer à sa lente destruction, à son usure – comme l'a bien fait remarquer Vincent Pinel, en comparant le projecteur à une machine à détruire les films. Cette crainte, certainement fondée, ne doit pas entraver la volonté de montrer les films. Encore une fois,*

³²⁸ *« Questo criterio può comprendere opere assai diverse : film a soggetto come documentari, passando attraverso tutti i generi intermedi, e può dunque includere anche l'informazione, posto che essa abbia anche un valore estetico. Si tratta innanzitutto di preservare un fenomeno culturale, e in secondo luogo l'aspetto informativo. L'estetica del cinema deve essere, a sua volta, generosa. Accanto alla salvaguardia delle opere, degli autori, dei generi, delle scuole, dei film, conosciuti e sconosciuti, è ugualmente opportuno preservare il non riconosciuto, il non identificato e l'anonimo. (...)° A volte anche frammenti di film, o addirittura poche immagini, meritano di essere salvati. Farlo è nostro privilegio, nostra responsabilità ma anche nostro dovere. O perlomeno è questo che crediamo al Nederlands FilmMuseum). » Ibid., p.90.*

*l'amour pour le cinéma ne doit pas être possessif, mais généreux. Le problème est que cette générosité a un coût »*³²⁹

Justement la perspective esthétique défendue par De Kuyper brise la conception de collection film passive pour l'activer à travers de la projection en assumant les risques de celle-ci. Le théoricien cherche à enseigner au public ce paradoxe à la base du cinéma : pour exister, ce dernier doit disparaître. De Kuyper ne fait que traduire en termes théoriques leurs pratiques de préservation à Amsterdam. Leur point de départ c'est la recherche de l'équilibre qui donne le même statut muséographique au film identifié ou non, de toutes les origines nationales jusqu'aux fragments. Leur point d'arrivée c'est une approche esthétique explicite du cinéma considéré autant comme un objet artistique que culturel mais qui doit être avant tout présenté en salle du cinéma. Ces deux critères se déploient déjà dans la dynamique de préserver pour programmer au Pavillon Vondelpark. Delpout informe de leurs activités de valorisation dans cette perspective basée sur des remontages de fragments projetés en salle.

c. Pour un montage de l'histoire du cinéma à partir d'archives (*editing film history*)

Delpout fait un compte-rendu aussi à Bologne en novembre 1989 pour informer de leurs projets filmiques et de leurs programmes des films préservés étroitement associés aux réflexions de De Kuyper. Derrière ces expériences inédites de valorisation, Delpout formule la logique qui emporte l'équipe à compiler des films muets et même si en fragments.

Dans sa conférence Delpout résume leur posture face à la problématique particulière des fragments : « *Así pues, estamos hablando de grandes recopilaciones de films de los que el público no tiene*

³²⁹ « *Infine, occorre domandarsi perché preservare i film da questa morte lenta e sicura. Certamente non per mantenerne il possesso. E nemmeno solamente per permettere ai ricercatori di fare il loro lavoro. Noi preserviamo e conserviamo i film per farli rivivere e rinascere, e questo significa semplicemente : per proiettarli di fronte a un pubblico. E in una sala, al momento della proiezione –e soltanto là– che i film rivivo no, sopravvivono, riprendono vita. Mettere i film a confronto con un pubblico sempre nuovo significa farli rinascere dalle loro ceneri, come una fenice. Sfortunatamente il piacere e il dovere della proiezione dei film –una condivisione del proprio patrimonio, e il gesto di offrirlo « a chi diritto » (il pubblico) –riguardano un'attività assai ambigua. Ciascun conservatore che sia anche programmatore di sala conosce questo dilemma : proiettare un film, anche nelle migliori condizioni possibili, significa sempre (poco o tanto) contribuire alla sua lenta distruzione, alla sua usura°-come ha ben fatto notare Vincent Pinel, paragonando l'apparecchio di proiezione ad un apparecchio di distruzione dei film. Questo timore, certamente fondato, non deve comunque ostacolare la volontà di far vedere i film. Ancora una volta, l'amore per il cinema non deve essere possessivo, ma generoso. Il guaio è che questa generosità costa cara.* » Ibid., pp.90-91.

conocimiento y que a menudo los conservadores tienden a olvidar porque suponen graves problemas : no se sabe exactamente qué hacer con ellos, es necesario atribuirles un título, son difíciles de catalogar... ¿Por qué creemos entonces que es importante ocuparse también de estos fragmentos que parecen inútiles? Naturalmente la primera respuesta es que siempre se tiene la esperanza de que el fragmento en cuestión se revele como la parte que falta para completar un filme importante, una obra maestra de la historia del cine ; (...) Hay al menos tres motivos fundamentales por los cuales los fragmentos resultan de gran interés para los responsables de la conservación. Primero : los fragmentos representan un caso extremo y en este sentido nos obligan a repensar la función de las filmotecas. Segundo : dada la gran cantidad de fragmentos conservados en los archivos, es muy difícil considerarlos inútiles, sin importancia, sin sentido y por eso descuidarlos ; por otro lado, el trabajo sobre este tipo de recopilaciones puede inducir a considerar de otra manera la relación existente entre la actividad de conservar un film y de mostrarlo al público. Tercero : (tal vez el más importante) muchos de estos fragmentos no identificados y sin sentido impresionan por las estupendas imágenes que contienen ; esto sólo me parece más que suficiente para justificar el hecho de que un archivo se ocupe de estos pedazos de film : si contienen imágenes tan bellas por qué descuidarlas, por qué olvidarlas ? (...) »³³⁰

La problématique de quoi faire avec cette quantité des fragments est aussi pour lui un questionnement de la fonction d'une cinémathèque. Delpout pour y répondre assume la posture esthétique enseignée par de De Kuyper et basée sur 'le plaisir de regarder' via un visionnage systématique des films. C'est une alternative pour approcher leurs archives en fragments qui ont du mal à s'adapter aux catégories de l'histoire du cinéma. En échange, leurs choix doivent être partagés avec le public en salle. Delpout propose formellement de répondre à la problématique de la présentation des archives film reformulant une fonction pratique et historique des cinémathèques: « Por último, y esta es mi última propuesta y provocación, los conservadores de films deberían sentirse más realizadores que historiadores, dado que en la filmotecas de todo el mundo ellos hacen, en última instancia, un trabajo de montaje del patrimonio cinematográfico existente, de aquel film sin fin que llamamos cine.»³³¹

Pour Delpout le montage de l'histoire du cinéma est implicite dans la dynamique des archives. Tout au long de leur existence ces institutions ont contribué à l'histoire du cinéma par leurs politiques de collectionner, de préserver, de programmer. Alors pourquoi pas exploiter ouvertement ce potentiel de l'archiviste en termes actifs de recherche comme de réalisation ? Concrètement Delpout appelle à accepter consciemment cette pratique. Il propose de le faire avec des critères esthétiques basés sur la connaissance physique de leurs archives préservées

³³⁰ Delpout, P., "Qué hacer con un film" *Archivos de Filmoteca*, Generalitat Valencia, no. 8 décembre 1990-février 1991, pp. 35-36. Publié d'abord comme « Che fare di un Film cuando abbiamo che Frammenti », *Cinegrafie*, no. 3, 1990, Cineteca del Comune di Bologna. Conférence transcrite et traduite par Nicola Mazanti à partir de la communication ('El film problema de catalogación y restauración'; XVIII Mostra de l Cinema Libero-Bologna, 17-25 novembre 1989).

³³¹ *Ibid.*, p.38

et y compris des fragments. Cependant le défi reste à savoir comment programmer concrètement ces films muets, ces fragments ? C'est une des alternatives à part la restauration traditionnelle. Delpeut précise que : « (...) debo subrayar primero que este tipo de trabajo con los fragmentos (...) es sólo una de las actividades del Nederlands Filmmuseum, que prosigue normalmente su trabajo habitual de restauración del material en soporte nitrato. »³³²

Il n'y a que les films muets préservés qui occupent petit à petit le devant de la scène de la programmation. L'équipe s'occupe, tout au long de 1989, d'offrir une série de programmes plurielle dans sa seule salle du cinéma au Pavillon Vondelpark. Le Musée programme en mars 1989, des auteurs classiques comme Michael Powell et Eric Pressburger. En avril et juin 1989, il apparaît un programme du cinéma expérimental dans la lignée cinéophile de *Skrien*. Notamment leur film élu favori, le coup de cœur : *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986). Le Musée offre un programme entre mai et juin 1989 de la Cinémathèque Municipale de Luxembourg.³³³ Vers octobre 1989, des programmes sont dédiés au cinéma d'horreur et de films série B qui se stabiliseront comme des sections.³³⁴ En même temps, le *NFM programma* annonce leurs restaurations qui font preuve d'expérimentation à partir d'éléments sonores et textuels divers.

3. La pragmatique de la philosophie des archives

Le NFM rejoint certaine tendance de sonorisation des films muets. Dans la salle du Pavillon Vondelpark une structure se met en place pour présenter leurs films muets. Mouvement qui s'installe doucement au-delà des cinémathèques; comme le montre par exemple la récupération de la tradition benshi, admirée par Delpeut.³³⁵ Dans sa conférence à Bologne en 1989, il offre un éventail de leurs expériences de recyclage des archives: « *Intentaré*

³³² *Ibid.*

³³³ Le NFM ouvre ses portes aux archives des cinémathèques collègues. Le FilmArchiv der DDR est invité en janvier 1990 affiche le *NFM programma*.

³³⁴ Section souvent dénommée Mondo Bizarro.

³³⁵ Il déclare être un admirateur passionné de Midori Sawato. Voir Delpeut, P., 'Op reis (De voyage)' *Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw*. Meulenhoff Amsterdam, 1999, pp.5-10.

ilustrar brevemente tres tipos de trabajo diferentes que hacemos (...), sin con esto querer dar (...) alguna receta definitiva (...), únicamente para presentar las experiencias y las indagaciones que estamos llevando a cabo. (...).³³⁶

Ces activités de présentation de films muets à titre expérimental sont présentées au long de l'année 1989, à Amsterdam, à Rotterdam et à Bologne. Il s'agit de reconstructions comme une alternative à l'impossibilité de la restauration d'un film. Ensuite, il s'agit des programmes qui côtoient d'autres arts du spectacle, où se compilent des films muets surtout provenant de leurs collections inédites en couleur, de fiction et non-fiction, souvent en fragments. L'autre type de travail, ce sont des réalisations filmiques à base des archives préservées du NFM. La compilation est également un outil de valorisation pour ces cinéastes devenus au même titre des archivistes.

a. Redécouverte de la sonorisation en salle : la tradition benshi et 'Lost & Found' (IFFR)

L'équipe met en place sa propre structure au service de la sonorisation en salle des films muets préservés. Hors-murs, le Musée partage une variation des programmes de compilation également présentés aux séances du Pavillon Vondelpark. Notamment, le Musée collabore avec le festival international du cinéma à Rotterdam (IFFR), créant la section Lost & Found. Ce festival affiche aussi programmes sur la tradition benshi.

Pendant les années 1980, la programmation des films muets éclate en dehors des salles des cinémathèques et des festivals italiens (Pordenone, Bologne), les plus spécialisés dans le cinéma préservé. L'expérience de regarder un film muet devient spectaculaire dans certaines manifestations culturelles et festivals internationaux de cinéma à la fin des années 1980. Une génération pionnière des musiciens reconstituent de partitions originales des films muets. Gillian Anderson se démarque par ses reconstructions et interprétations, parmi d'autres, de la musique pour des films de D. W. Griffith.³³⁷

³³⁶ *Idem.* Delpout, (1989) 'Qué hacer', décembre 1990-février 1991, p.37.

³³⁷ Voir Anderson Gillian B., 'Niente musica fino al punto indicato': la ricostruzione di *Intolerance* con la partitura di Joseph Carl Breil, *Griffithiana*, Gemona, no.38/39, octobre 1990.

Des programmeurs sont attirés par la sonorisation du cinéma muet, à travers l'expérience de la tradition benshi réprogrammée en Europe. Delpout découvre alors cette culture orale au festival du théâtre à Avignon et ensuite au festival du cinéma de Rotterdam.³³⁸ La singularité de cette pratique orale se trouve : « *Dans la tradition japonaise du cinéma muet, conteur qui animait le film et improvisait tous les dialogues.* »³³⁹

Enthousiaste, Delpout écrit sur la question dans *Skrien*.³⁴⁰ La culture benshi fait partie d'une reconfiguration plus large de la valorisation du cinéma muet via la sonorisation. Plusieurs années après en 2005, Giusy Pisano et Valérie Pozner remarquent : « *Les travaux entrepris en France, comme à l'étranger sur la question des pratiques sonores à l'époque du muet ont, dans un premier temps, porté sur la musique. Cet effort est, soulignons-le, concomitant de la redécouverte du patrimoine filmique des années 1990 : il convenait de répondre aux questions que soulevait l'accompagnement musical des films restaurés. Ce mouvement a permis d'exhumer des partitions, et de redécouvrir de tout un pan de la réflexion menée depuis la moitié des années vingt. Pourtant, si la musique était très largement utilisée, elle ne constitue que l'une des formes de présence sonore. C'est seulement depuis une quinzaine d'années que les pratiques de sonorisation dans le cinéma des premiers temps sont véritablement envisagées dans leur hétérogénéité. Les études novatrices dans ce domaine ont été menées principalement aux Etats-Unis et au Canada.* »³⁴¹

En effet, en 1989 les vidéos documentaires sur la question sont trop importantes.³⁴² Néanmoins l'équipe du NFM sonorise en salle leurs films muets préservés avec un enthousiasme pionnier et avec plusieurs modalités. Parmi ces tentatives, s'adressant au public contemporain le NFM, entreprend une collaboration étroite avec l'IFFR dans la section dénommée Lost & Found.

A Bologne, Delpout décrit leurs premiers programmes de films muets classés comme un type de travail de compilation « (...) *aproximación, de la que hemos presentado aquí un primer resultado titulado Water Sequence, es seguramente la más ambiciosa. Se trata de representaciones de tipo teatral en las cuales integramos música, recitados en directo y proyecciones de fragmentos organizados más o menos temáticamente. Este tipo de trabajo lo presentamos por primera vez en febrero 1989 en el festival de Rotterdam en cuatro sesiones tituladas Lost and Found. La primera de estas sesiones, Magic Spectacles, era una combinación de diversos elementos. (...) algunos fragmentos no identificados de un film 'de trucos' de la Pathé,*

³³⁸, Christian Belaygue est le fondateur des Rencontres cinématographiques au festival de Avignon entre 1985 et 1990. Voir *Idem.*, Lagny, M., 'L'Archive à la fête', 1995, pp.98-105.

³³⁹ Pinel précise en comparant la tradition française qu'à différence du bonimenteur ou bonisseur en France, le benshi est un artiste dramatique qui joue tous les rôles et imite toutes les voix. A la fin du muet certains benshis sont de vedettes aussi marquants pour le succès du film que leur importance attarde le développement du cinéma sonore. *Idem.*, *Vocabulaire*, 1996, p.37.

³⁴⁰ Il fait un reportage sur la performance du 'benshi' Midori Sawato. Voir Delpout, P., "Het sprek ende zwiigende beeld: Benshi in Avignon.", *Skrien* nr 163, Déc.-Jan. 1988-89, pp.24-25.

³⁴¹ *Idem.* Pisano (et.al.), *Le Muet a la Parole*, 2005, pp. 12-13. Voir le documentaire qui trace cette histoire : *LES PREMIERS PAS DU CINEMA : A LA RECHERCHE DU SON* (Eric Lange, France, Lobster, 2003).

³⁴² Un des premiers ouvrages c'est Robinson, David, *Music of the shadows. The use of musical accompaniment with silent films, 1896-1936*, Gemona-Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1990, 111p.

trozos de *La Vie et la Passion de N. S. Jesus Christ* y de *Salomé restaurada por la Filmoteca de Friuli*, algunas secuencias submarinas de *L'Atalante...* y un fragmento de una película de serie B americana donde una criatura monstruosa ataca una gran ciudad; todos estos filmes estaban de algún modo relacionados con la magia y lo fantástico, en particular los fragmentos Pathé.° Tres músicos acompañaban los filmes (...) un prestidigitador que en tres tomas ejecutaba algunos números de magia. El espectáculo intentaba crear una sensación de magia para llevar al público a los orígenes del cine, a su aspecto mágico, de fenómeno de barraca. En una segunda sesión, titulada *Weepies and Tear-Jerkers*, mostramos (...) filmes de un rollo y algunos fragmentos no identificados, unidos por su carácter melodramático; la proyección estaba acompañada por una cantante que interpretaba canciones sentimentales holandesas de los años 10 y 20; (...) lo interesante es que las representaciones han permitido comprender mejor este tipo de film que con frecuencia puede resultar incomprendible o excesivamente melodramático para un público moderno.»³⁴³

Chacune de ces compilations des fragments de films muets est associée aux éléments très divers des arts du spectacle: le théâtre, la musique, la magie, le chant, le commentaire. Le Musée montre une volonté de recycler leur propre culture orale par l'usage de musique populaire hollandaise. Cette activité en dehors du NFM à Rotterdam montre comment l'équipe se partage entre la recherche, la préservation et la programmation. Pour l'équipe, la valorisation d'un film muet ne réside que dans la présentation d'une belle restauration en couleur. Par exemple, par leur façon de reprogrammer leur copie en couleur Desmet *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (Pathé Frères, 1906-1907).³⁴⁴ C'est un film biblique en couleur sur la vie du Christ en tableaux coloriés, remplis des effets spéciaux de Lucien Nonguet, produit par Ferdinand Zecca et caméraitriges de Segundo de Chomón.³⁴⁵ Il est programmé en salle d'un drôle de façon dans la section 'Magic Spectacles', associé à d'autres films très hétérogènes et y compris de fragments non identifiés avec comme thème la magie. Ce sont leurs premières expériences de programmation en salle avec des artistes et des musiciens. Dans le cadre du festival de Rotterdam aussi l'équipe présente quatre compilations qui regroupent des films muets retrouvés. Il s'agit des deux compilations pour la production nationale des pionniers néerlandais, l'une sur les frères Mullens, l'autre sur la société de M. Binger *FILMFABRIEK HOLLANDIA* (1989) compilée cette dernière par Guy Moulin. Puis il y a deux compilations à partir des films féeriques : *FEËRIEKEN PROGRAMMA* (1989) et une autre sur de

³⁴³ *Idem.* Delpeut, (1989) 'Qué hacer', décembre 1990-février 1991, p.3.

³⁴⁴ *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). Le catalogue informe que pour sa première comme pendant son époque de distribution aux Pays-Bas le film est accompagné avec de musique et de chants sacrés pendant la période de Noël, de Pâques et aux foires pendant la saison de recolte. Blom signale que le film à peine acquis est devenu un succès commercial. Il offre un historique des achats et de la disparition des copies. Voir *Idem.*, Blom, *Jean Desmet*, 2003, pp. 139, 222, 225, 226.

³⁴⁵ Voir Tharrats, Juan Gabriel, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza 1988, pp. 112-115.

films de voyage.³⁴⁶ Ce genre de sonorisation s'affirme et se diversifie dans la programmation du cinéma muet également au Pavillon Vondelpark tout au long de l'année 1989.

b. Structure de sonorisation fixe au Pavillon Vondelpark

Le NFM s'intéresse à recréer des projections de films muets dans le contexte des arts du spectacle où la culture orale et musicale a toute sa place. D'abord la pratique à partir de 1989 d'accompagnement au piano-forte se systématisait dans la salle du Pavillon Vondelpark. De Kuyper profite de son expérience et il compose une équipe de pianistes et artistes qui s'installe au service exprès du NFM.

Le *NFM programma* affiche depuis 1989 un petit dessin de notation musicale qui prévient au spectateur de l'accompagnement sonore du film muet en salle. *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (1906-1907) est présenté ainsi en mars 1989 au Pavillon Vondelpark signalant la présence du commentateur Jac Heijer (présent pareil à l'IFFR). L'accompagnement au piano-forte au Musée se pratiquait aussi pendant la période De Vaal et de Ma ks ; surtout entre 1985 et 1986 pour accompagner les premiers programmes de la collection Desmet. Cependant en 1989 sous l'initiative artistique de De Kuyper, se développe une structure plus complexe de sonorisation des films muets en salle. Bien avant, le directeur-adjoint en tant qu'enseignant a fourni à l'Université de Nimègue un premier réseau de pianistes. Delpout évoque: «(...) *That was one of the most fascinating periods of my life. In one year we were finding out the whole of silent cinema in colour, full of emotions, melodrama (...) We often saw them in silence. Although the Dutch Filmmuseum came very progressive with piano accompaniment. Quite early there were few German pianists. Eric de Kuyper started to educate two other pianists to play piano with silent movies. Already in Nijmegen you can see accompaniment by Stefan Ram and another guy. They came when De Kuyper arrive to the museum. They did not need anymore the German guys. The pianists came up with him.*»

Les films préservés de la collection Desmet renaissent ainsi sonorisés. Par exemple, le *NFM programma* affiche en octobre 1989 *DE KINDEREN VAN KAPITEIN GRANT (LES ENFANTS DU CAPITAINE*

³⁴⁶ *Idem.*, Meyer, M.-P., "Het spektakel", 1989, p.46.

GRANT, Eclair, 1914).³⁴⁷ Ce film d'aventures, basé sur le roman de Jules Verne, réalisé par Victorin Jasset appartient à la série Jules Verne.³⁴⁸ Cette copie du catalogue Desmet qui a survécu incomplète c'était un grand succès depuis 1914 et pendant une longue période, comme Blom signale: «*rented for 59 weeks, played 5 weeks at (cinema) Parisien at Amsterdam shown until 1922.*»³⁴⁹

De Kuiper installe une équipe indépendante de pianistes au NFM comme celui qui existe à la Cinémathèque royale de Belgique. Stefan Ram devient un collaborateur-clé dans le développement de cette structure de sonorisation et notamment dans les compilations musicales. Blotkamp décrit le profil de son directeur musical en 1992 : «*Le personnel de la Cinémathèque compte un musicien qui coordonne le travail des pianistes et leur fournit des partitions, qui recherche de musiques originales ou de partitions de l'époque (notre collection est à cet égard imposante) et se spécialise dans tout ce qui touche la sonorisation des films muets. Notre but est d'évoquer le plus exactement possible ce que pouvait être une projection du film à l'époque.*»³⁵⁰

Ram comme d'autres membres de l'équipe s'engagent à travailler leurs projets à base des archives, guidés par cette philosophie des archives. Car quand Delpout se prononce pour le 'montage de l'histoire du cinéma' de façon explicite aux cinémathèques c'est parce qu'eux-mêmes sont en train de le mettre en œuvre.

c. Les projets filmiques de cinéastes devenus archivistes

Ces cinéastes-philosophes des archives deviennent des médiateurs entre les spectateurs contemporains et cette culture audiovisuelle du muet. De Kuiper et Delpout se servent également de leurs compétences dans la réalisation pour résoudre certains problèmes dans le domaine de la restauration et la programmation notamment à partir des fragments. L'équipe entreprend des projets filmiques inspirés par certaines thématiques affichées à Rotterdam comme à Bologne.

³⁴⁷ Cette copie en noir et blanc et teintée mais incomplète (1262.8m sur 1770m). Voir Salomon, Bénédicte, *La société française des films et cinématographes Eclair de 1907-1918*, AN Paris IV 1987, p.61.

³⁴⁸ Deslandes, Jacques, *Victorin Jasset*, Anthologie du cinéma, n°85, 1975, pp.244-296.

³⁴⁹ *Idem.* Blom, *Jean Desmet*, 2003, pp.159-160; 204, (citation 46), 257, 270, 283, 292, 294, 296.

³⁵⁰ Véronneau, Pierre, 'Visages d'une cinémathèque Vondelpark, Ciné-Parc' *La Revue de la Cinémathèque*, no. 18, septembre-octobre, 1992, p.30.

Tous les deux, De Kuyper et Delpeut préparent, parmi d'autres membres de l'équipe, des projets de films étroitement associés à leurs inquiétudes et expériences dans la programmation. Les archives du muet préservées deviennent les objets centraux de leurs prochains projets de réalisation. Delpeut a toujours en route son projet documentaire sur la collection Desmet. D'autres projets filmiques s'annoncent au public depuis novembre 1988 à Amsterdam. Dans la conférence 'Film en Fashion Vroege mode-documentaires', José Teunissen et De Kuyper présentent leur projet 'PINK ULYSSES work in progress'. José Teunissen formée dans le même milieu universitaire est chargée des costumes du film. Delpeut est le co-scénariste de ce projet sous la direction de De Kuyper.

On trouve alors les prémises des productions affichées par Delpeut au festival Il Cinema Ritrovato à Bologne en 1989 parmi cet éventail de projets filmiques à partir des films muets. Il fait alors référence à certaine compilation associée aux actualités de mode « (...) *El segundo tipo de aproximación esta representado por un proyecto en el que estamos trabajando y concierne a unos cincuenta minutos compuestos por lo que queda de ciertos cortometrajes sobre la moda ; en muchos casos no sabemos ni siquiera a qué 'taller de moda' pertenecen los modelos que nos muestran ; los fragmentos son todos particularmente hermosos, por estar magníficamente coloreados con varias técnicas, así pues, hemos decidido reunirlos en un programa, añadiendo rótulos donde sea necesario, no sólo para ofrecer al público un cuadro histórico de la evolución de la moda en aquellos años, sino para mostrar también las estrechas relaciones que median entre el cine, el cuerpo femenino y la moda. (...).* »³⁵¹

Delpeut remarque le potentiel de lecture socioculturelle de ces actualités de mode, compris depuis une perspective de l'histoire des femmes. Toutefois la richesse des sujets dérivés des collections est tellement large, extraordinaire. Delpeut déclare à Bologne: « *En esta dirección van también aquellos proyectos que vuelven a reunir los fragmentos por temas, es decir, a hacer un trabajo de compilación. En particular nos estamos ocupando de fragmentos pertenecientes a documentales producidos antes de 1915 ; estos son particularmente difíciles de identificar por que la única forma de hacerlo es reconocer los lugares representados y esto sólo es posible muy raramente ; por otro lado se trata de imágenes muy bellas, muy directas, que a menudo tienen una particular frescura y un sabor naif que las vuelve fascinantes ; sobre todo hoy en un período dominado por los múltiples medios de comunicación y la búsqueda de imágenes sofisticadas, estos paisajes, estos ocasos, estas viejas imágenes de una ciudad que ha cambiado tienen una particular fascinación. Con este material estamos trabajando tres proyectos ; el primero, llamado Moving Camera, reagrupa fragmentos de tomas en movimiento –por ejemplo tomas de naves, o de automóviles- que montadas juntas crean una especie de larga carrera a través de la Europa y el mundo de los años 10 ; el segundo montaje que*

³⁵¹ *Idem.*, Delpeut, P, (1989) "Qué hacer", déc. 1990-fév. 1991, p.37.

*estamos preparando, utilizando fragmentos que giran siempre alrededor del período precedente a 1915, concierne al Japón, mientras que el tercero se refiere a las zonas árticas y antárticas. »*³⁵²

Ces trois projets filmiques sont basés sur le remontage des films de voyage, autour de l'imaginaire filmique japonais et des expéditions aux pôles terrestres. De cette manière, compiler signifie d'abord regrouper ces copies, même si en fragments, par thématiques. Delpout apprend fasciné de nouvelles choses sur l'histoire du pré western comme le cinéma japonais.³⁵³ Il apprécie ces films de non-fiction surtout de *travelogues*, de films en plein air des années d'avant la guerre du 1914 de créateurs souvent anonymes derrière la caméra. On comprend la beauté que Delpout évoque. Nous la partageons en ce qui concerne la copie italienne Desmet, en plein processus d'identification comme de préservation. Ce film en plein air *STOCCOLMA PITTORISCA [1912?]* (Pasquali, 1909) est une promenade charmante sur tram, pendant une journée ensoleillée, dans la capitale de la Suède, une ville d'allure si moderne du début du 20ème siècle. Cette copie noir et blanc est d'une qualité photographique éblouissante.

Ces collections thématiques fournissent les prémisses des futurs films compilés par membres de l'équipe tout au long de ces années 1990. Toutefois Delpout se sert déjà de la compilation autrement et de façon bien originale pour valoriser un film incomplet, en fragments par contre bien identifiés

III.COMPILED A PARTIR D' UN FRAGMENT-FILM POUR RECONSTRUIRE, PROGRAMMER (1989-1990)

³⁵² *Ibid.*, p.37. Delpout dans une autre collaboration informe de ces films d'expédition aux pôles terrestres, voir 'Weergevonden 6', *GBG -nieuws* 14, automne 1990, pp. 19-21. Cet article traduit est apparu dans : « Películas de expediciones » Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.96-99.

³⁵³ Ces sujets sont chers à la cinéphilie de Delpout. Par exemple, il écrit un article sur un programme du cinéma asiatique dans le *NFM programma* en janvier 1989.

La compilation comme forme filmique offre plusieurs possibilités de réemploi des archives au NFM. Compiler implique programmer des copies regroupées selon diverses thématiques, et même si en fragments qui refont surface comme dans la section Lost & Found (IFFR). Compiler sert également à restaurer un titre-film en principe complet comme *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (1914), à partir de plusieurs sources filmiques. Toutefois l'équipe recycle aussi pour travailler avec des films identifiés mais incomplets. Ces conservateurs font appel à la documentation non-film pour reconstruire un élément manquant comme les intertitres, notamment dans *WEERGEVONDEN* (1914). Dans cette lignée de restaurations alternatives faute du matériel film, Delpout tente de reconstruire le film néerlandais classique: *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) à base d'un seul fragment en couleur, alors récemment redécouvert en 1988. En particulier, ce fragment est réutilisé dans deux productions du NFM. Il s'agit du film d'archive *THE GOOD HOPE* (Delpout, 1989) et du film de montage *PINK ULYSSES* (De Kuyper, 1990). Ces deux films font des usages variés pour faire connaître le même fragment survivant. Néanmoins ils nous offrent des lectures différentes en utilisant la même source filmique. De Kuyper le compile influencé par la perspective esthétique de leur philosophie des archives mais à vocation expérimentale. Pendant que la production de Delpout s'inscrit dans une tendance de la restauration alternative nourrie par la documentation non-film, à faute quasi totale d'éléments filmiques. L'inquiétude qui domine l'équipe est de résoudre le mieux possible la présentation des films préservés en salle complets ou non.

1. La préservation des films muets néerlandais

L'équipe assume des choix de préservation hétérogènes parmi leurs surprenantes archives. Le Musée préserve des films de multiples origines nationales, identifiés ou non, complets ou en fragments. Toutefois la priorité donnée à la production néerlandaise dans le NFM est tout à fait compréhensible au vu de ses caractéristiques de cette cinématographie nationale. La production néerlandaise du cinéma muet est réduite et marquée par son fonctionnement concomitant, en coproduction et en résistance à la concurrence des sociétés de

production multinationales du marché de l'époque. En plus, il reste exceptionnel ce qui reste du stock des films muets néerlandais après les vagues de destruction du nitrate.

a. Clichés du cinéma hollandais

Les films de la société Hollandia terminent de sortir à la surface grâce à l'inventaire et en particulier une très grande trouvaille: *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Cette fiction montre la difficulté de rendre accessible un film en fragments même s'il est identifié comme un classique de la culture néerlandaise. Ce qui reste est aussi symptomatique de la situation physique des archives du cinéma muet néerlandais.

Delpeut offre un bilan des archives du cinéma muet néerlandais publié en 1997: « *Paging through the filmography of Dutch silent fiction films compiled by Geoffrey Donaldson, one is immediately struck by the fact that film footage for three quarters of the assembled titles is no longer available. Even when footage has been preserved, it often amounts to little more than a fragment. (...) We have to rely on photos, publicity material and reports on contemporary newspapers and magazines to get a sense of what characterised and typified these production companies. And yet we are not entirely empty handed. What ever managed to survive the ravages of time –as tattered and torn as it was – has been carefully smoothed, restored and preserved by the Netherlands Filmmuseum. And from that material we can reconstruct a history –however fragmented and sketchy –of what was projected on the screen and seen and experienced by audiences.* »³⁵⁴

Il y a un recours aux fragments et à la documentation non-film, pour tenter de comprendre l'importance que ces films ont encore pour le public contemporain. Delpeut évoque la façon dont il travaille malgré ces vides et ces oublis: « *What is about these films that will strike a modern audience? To begin with, a screen that spills over with the myriad clichéd images that every Dutch traveller abroad still has to endure: windmills, tulips, clogs, national costumes, fishing ports, trawlers and seiners. Holland seems to be little more than narrow strip of dunes along the coastline. Of course, I'm exaggerating. These fiction films do give a broader view of Holland, but the lingering impression of an excess of folklore is indelible. As was the case in literature, advertising and the emergent tourist industry (...) an image that has stubbornly persisted for the best part of the century. First and foremost because this 'Holland' had a commercial value that was eagerly exploited. Dutch silent films eagerly joined in, trying to engage with an international film culture more than has been possible since the advent of the talkies. Windmills, tulips and clogs were (still are) a trademark. (...) There*

³⁵⁴ *Idem.* Delpeut, "A Cinema of Accidental", 1997, p.11.

are of course, other truths about Holland to be found in these films. In fiction films the implicit or explicit desires, passions and frustrations of a land and its people can be discerned. That Holland, inasmuch as I could recognise and understand it (past is and remains a foreign country), surprised and astonished me. The world presented does not express much optimism; it is a gloomy place where evil, usually in the form of a compelling emotion or a forbidden passion, is ruthlessly punished. Even the farces are harsh and merciless. The characters in Dutch silent films are roughly pulled into line; behaviour that deviates from bourgeois morality is not tolerated. Seen from this perspective, these images provide material for a Dutch history of ideas during the first three decades of this century (...).³⁵⁵

Et ces films muets sont bien plus divers et passionnants que nous-mêmes nous ne soupçonnions pas au principe de ce travail de recherche. Cette Hollande entre le folklore et la mentalité d'une époque est représentée dans *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Dont les fragments fonctionnent comme un échantillon qui permet d'approfondir les caractéristiques du cinéma muet néerlandais tel qu'il est valorisé au NFM en 1989.

b. Un classique de la culture néerlandaise : *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918)

OP HOOP VAN ZEGEN (1918) se trouve en fragments. S'il n'y a que des morceaux, quels sont-ils ? C'est un film impossible à restaurer, donc difficile à présenter. Il faut aborder l'importance de ce film dans le contexte de la culture néerlandaise pour comprendre pourquoi Delpeut cherche à le programmer convenablement.

En 1989, il y a un intérêt vif pour les préservations de la société Hollandia et leur programmation. L'équipe édite un programme de compilation conçu exprès sur la société *FILMFABRIEK HOLLANDIA* (1989). De son côté, Delpeut porte une attention exceptionnelle à *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) même si ses traces sont limitées. C'est un film considéré comme emblématique de la culture néerlandaise. Parce que c'est la première adaptation à l'écran de la pièce de théâtre écrite, en 1900, par Hermann Heijermans (1864-1924). C'est l'écrivain, journaliste, auteur dramatique, poète et romancier le plus notable de son époque.³⁵⁶

³⁵⁵ *Ibid.*, pp.11-12

³⁵⁶ H. Heijermans a débuté sous le pseudonyme de Samuel Falkland et par la suite, il a utilisé celui d'Ivan Jelakovitsch. Fondateur de la revue *De jonge gids* [Le jeune guide, 1897]. Il est décrit comme : « *Auteur de théâtre néerlandais à qui l'on doit une sorte de théâtre populiste politiquement engagé et dans lequel le comique populaire alterne avec une profonde émotion devant la peinture de la vie et de la société de son temps. Ses*

Le titre *OP HOOP VAN ZEGEN* est traduit littéralement, à peu près comme "dans l'espoir d'être béni", et il signifie "en espérant que tout ira pour le mieux" ou encore "à Dieu va". La pièce publiée en français comme *La Bonne Espérance*, c'est un drame social et réaliste sur l'exploitation des travailleurs de la mer. Pièce considérée comme un classique du théâtre et peut-être la plus connue du répertoire néerlandais.³⁵⁷ *La Bonne Espérance* est au cœur de l'identité néerlandaise dont les traits culturels sont souvent parallèles à ceux associés dans sa tradition picturale.³⁵⁸ Peter Cowie définit le cinéma néerlandais comme déterminé par sa géographie et sa relation contradictoire, d'amour et de haine avec l'eau, le vent et la mer.³⁵⁹ Alors cette première version filmique de 1918 est un classique pour l'histoire du cinéma néerlandais principalement pour deux raisons. D'abord par le poids de l'œuvre d'Heijermans qui a été souvent adaptée autant au cinéma comme à la télévision européenne.³⁶⁰ Ensuite parce que *La Bonne Espérance* est la pièce la plus adaptée à l'écran comptant à nos jours avec cinq versions.³⁶¹ La deuxième raison se trouve dans le fait qu'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) a eu un grand impact sur les circuits de distribution et d'exploitation depuis 1918. La presse à l'époque annonce des centaines de projections, comme pour promouvoir le nombre de représentations de la pièce de théâtre à succès.³⁶² Il est surprenant de constater que l'adaptation de 1918 est redistribuée à trois occasions (1922, 1924 et 1928). On apprend aussi que le film est exploité à l'étranger, plus précisément en Allemagne, Autriche, Belgique et

oeuvres les plus connues sont : *Op hoop van zegen (La Bonne Espérance)*, *Eva Bonheuret De wijze kater (Le Sage Chat)* ». Voir K. Hupperetz, A. Rombout, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvina. Disponible sur: http://www.librairie-compagnie.fr/pays_bas/auteurs/h/heijermans.htm

³⁵⁷ *Bonne Espérance (Op Hoop van Zegen, 1900)* est un jeu de la mer en quatre actes pour théâtre, traduit du néerlandais par Jacques Lemaire et J. Schürmann. [Paris], Librairie théâtrale, 1902, 150 p. [Représenté au Théâtre Antoine, Paris, 20 octobre 1902]. La pièce est montée au théâtre contemporain sans cesse. Par exemple sous le titre : *Seemannslieder/La Bonne Espérance* mise en scène par Christoph Marthaler à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, à Paris, en mai 2005.

³⁵⁸ Boost, C. *Dutch art today*, Amsterdam, 1958, pp.7-12.

³⁵⁹ Cowie, Peter *Dutch Cinema: an illustrated history*, London : Tantivy ; New-York : Barnes, 1979.

³⁶⁰ On trouve par exemple: *SCHAKELS* (Maurits Binger, Hollandia Fabriek, Pays-Bas, 1920) ; *THE RISING SUN* (version anglaise Christopher St. Johns, BBC, Royaume Uni, 1939) ; *ARTIKEL 188* (TV, Belgique, Luc Philips, 1968) ; *SLUZAVKA* (TV, Gérard Rekers, Yougoslavie, 1969) ; *DE LAMP* et *HET ANTWOORD* (TV, Dries Wieme, Belgique, 1971).

³⁶¹ D'abord il y a deux adaptations au cinéma muet dont la première adaptée de 1918 est celle qui nous occupe. Il suit la coproduction *OP HOOP VAN ZEGEN/DIE FAHRT INS VERDERBEN* (Allemagne/Pays-Bas, 1924, de James Bauer et Henk Kleinmann) ; ce dernier a adapté aussi à nouveau Heijermans: *DIE VOM SCHICKSAL VERFOLGTEN* (Allemagne/Pays-Bas, 1926, avec Willem van der Veer). Puis il y a 3 versions sonores. Celle de 1934 (noir et blanc, 105 min., Pays-Bas ; avec Esther de Boer-van Rijk (*Kniertje*), dirigée par Alex Benn. Ensuite suivie de la version cinémascope de 1986 (105 min, Pays-Bas) dirigée par Guido Peters. Et la dernière version de 2000 (Pays-Bas, production Trio Film/Cinetone).

³⁶² Le 29/11/1918, ce film était accompagné par orchestre dont la musique consistait aux motifs des opéras de Manon, Tahis et Der fliegende Hollander, Fülingsrauschen de Sinding et musique par Grieg et Shubert. Une liste de références de l'époque est fournie dans *Idem.*, Donaldson, *Of Joy*, 1997, pp.175-176.

Hongrie.³⁶³ La version de 1918 a eu un succès sans égal sur le marché régional, au vu de la concurrence des films étrangers de l'époque. Néanmoins, quoi reste-t-il plus précisément de ce film incontournable?

Deux petites traces restent de la version à succès de 1918. D'abord, il y a un fragment noir et blanc. Ces prises sont marquées avec un numéro et dénomination "Engeland".³⁶⁴ Selon Donaldson et Delpeut, se basant sur les synthèses publiées du film, ces prises n'étaient pas utilisées dans la version néerlandaise de 1918. Il s'agit très probablement d'un projet d'édition pour le marché anglais dont la fin a été changée. Elle montre les marins qui rentrent chez eux de façon inattendue, pour se réunir avec leur famille qui les croyaient morts. Delpeut remarque: « *However, we seem to have stumbled on something specific, something that was considered to strike the right note with Dutch audiences. This is suggested by the fact that several films with an 'unhappy ending' before being sold to the foreign market (.....) not only takes the sting of Heijermans' special criticism but, more importantly, it ignores the inevitable course of the 'drama of the sea': A story about those who remain behind, the women at home who, deprived of their husbands, sons or lovers, must live on a 'pan of soup and charity'. And it goes against the enjoyment of the 'unhappy ending' that the Dutch silent cinema nurtured and repeated in film after film.* »³⁶⁵

Ce fragment noir et blanc s'éligne pour Delpeut d'une spécificité du cinéma néerlandais de l'époque : *unhappy end*. Par contre, la deuxième trace invraisemblable découverte en 1988, est un fragment mais en couleur.

c. La touche Binger : « *domestic rose and dramatic green* »

Ce fragment de la version de 1918 porte dans ses intertitres le logo de la société de distribution H.A.P. Film Company. Cette société néerlandaise est responsable de l'édition distribuée en 1924.³⁶⁶ Il est probable que ce fragment en couleur faisait partie de la version

³⁶³ *Ibid.*, pp.175-176.

³⁶⁴ C'est un fragment de 84 mètres. *Ibid.*, pp.175-176.

³⁶⁵ Voir *Idem.* Delpeut, P., "A Cinema of Accidental", 1997, pp23 et 25.

³⁶⁶ La société établie en 1919 HAP-FILM de Loet Cohen Barnstijn est spécialisée dans la distribution du cinéma américain, serials français et d'autres succès italiens comme *IL FUOCO* (1916). Barnstijn est devenue le distributeur plus important après la grande guerre parmi d'autres des films de L. Feuillade. Voir *Idem.*, Blom, 2003, *Jean Desmet*, pp.272-276.

sortie en salle en 1924 aux Pays-Bas.³⁶⁷ Ce morceau de 114 mètres (cinq minutes environ) est fascinant par ses couleurs comme par ses effets spéciaux qui laissent entrevoir le style de la mise en scène de Binger.

Delpeut analyse des années plus tard, ce qui reste de ce classique: *“Now that most of the Hollandia Films can once more be viewed in colour, it is clear that this focus on the possibilities of tinting was a pleasing constant in the output of the Holland’s most prolific company. Those who have seen the only surviving fragment of Hollandia’s OP HOOP VAN ZEGEN (...) in black and white, will be astonished to see how tinting transforms this scene into one of the most effective pieces of film in the history of Dutch cinema (...) The surviving fragment shows a classic scene from the Dutch theatre in which (...) has the sailor’s wives, encouraged by the naïve daughter of the shipowner Bos, tell how they have lost their husbands and sons to the cruel sea. A storm rages outside Kniertje’s (Esther de Boer-van Rijk) small cottage; there is lighting and thunder. The room, illuminated by an oil lamp, is bathed in monochrome rose, but each time a flash of lighting is visible through the small window the rose briefly becomes green, as if the night is penetrating the room. The scene is complemented by blue-green tinted images of the storm and sailors in peril, evocations of the stories told by the fishermen’s wives. In black and white little remains of this visual spectacle; the gathering of the women is no more than a rather cluttered conversation scene, intercut with confused images. The cross cutting of the rose of the interior with the green of the storm outside and the images of the shipwreck and death by drowning, gives the scene the rhythm of a ticking time bomb: Fate is inescapable. Seen in colour, it’s easy to understand how OP HOOP VAN ZEGEN became one of the most successful and enduring Dutch films of the 1910s and 1920s.”*³⁶⁸

Delpeut à travers cette analyse compare les différences entre les limites du fragment noir et blanc, pour ainsi préciser l’importance du fragment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) en couleur. Ce qui reste d’*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) permet à Delpeut de définir le style amateur mais inventif de son producteur et réalisateur: *« (...) Binger had his art department scratch a flash of lighting on the small window of the fisherman’s cottage. The effect seems rather amateurish but, combined with the colour effects and the inspired performances of Esther de Boer-Van Rijk and Annie Bos, it becomes credible in a way that no professional would have thought possible. Perhaps this is the power of the Binger touch: daring to execute an idea literally even if the means to make the idea work to slick perfection are not available.”*³⁶⁹

Delpeut est fasciné par la mise en scène de Binger. Mais il paraît difficile de programmer cette petite merveille en couleur. D’abord, par ce que représente ce fragment sur la totalité du film. Il faut tenir compte que la première version filmique est constituée de cinq actes.³⁷⁰ Ce fragment en couleur a une si courte durée. Bien qu’elle soit une scène classique de la pièce

³⁶⁷ Peu après la mort de l’écrivain Heijermans (22/11/1924), il y a une concurrence entre la version de 1918 et celle de 1924. *Idem.* Donaldson, *Of Joy*, 1997, pp.175-176.

³⁶⁸ *Idem.*, Delpeut, “A Cinema of Accidental...”, 1997, p.14.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.21.

³⁷⁰ Voir le résumé des 5 actes dans *Idem.*, Donaldson, *Of Joy and Sorrow*, 1997, pp 175-176.

qui se localise au climax de la narration : l'attente des femmes pendant la disparition en mer des marins. Ce film est pratiquement et sans remède perdu. Toutefois l'équipe montre son inquiétude de faire connaître toute suite et encore mieux ce qui reste d' *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Au Pavillon Vondelpark, ce fragment en couleur est programmé en juillet 1988 avec les versions filmiques sonores adaptées de la même pièce. Il est à nouveau à l'affiche du *Nederlands Filmmuseum Krant* en septembre 1988 dans le cadre d'une rétrospective sur la société Hollandia. L'intention de ces programmes est de placer ce fragment dans un contexte compréhensible car isolé il serait difficile à apprécier. Mais pour Delpout cette démarche ne suffit pas, et il décide de compiler autrement le fragment en couleur dans *THE GOOD HOPE* (1989).

2. Les alternatives pour restaurer des fragments-films identifiés mais problématiques

En rétrospective *WEERGEVONDEN* (1914) et *THE GOOD HOPE* (1989) sont deux expériences de restauration alternatives. Dans le dernier cas l'équipe se sert de la documentation non-film disponible. Delpout définit ce film comme une modalité du travail d'archiviste en 1989 pendant sa conférence octroyée à Bologne: « (...) *Una primera aproximación : tenemos los trabajos de reconstrucción, de los que (THE GOOD HOPE) es un ejemplo ; en primer lugar el fragmento ha sido identificado y duplicado en una copia de seguridad ; en este punto nos hemos planteado el problema de cómo mostrarlo al público, ya que se trata de un segmento de un film muy importante en la historia del cine holandés, y donde las imágenes del fragmento son muy bellas (una tempestad en el mar en montaje paralelo con algunas mujeres que esperan temerosas al marinero perdido en el temporal). Teniendo a nuestra disposición diversas fotografías del film, hemos pensado en reconstruir la narración colocando el fragmento en el punto en que verosíblemente se encontraba en la copia original. Otro aspecto interesante de esta reconstrucción es que muestra muy claramente al público lo poco que ha quedado de nuestro patrimonio cinematográfico : en este caso, solo un breve fragmento.*»³⁷¹

THE GOOD HOPE (1989) n'est qu'un exemple de leur philosophie des archives, parmi d'autres expériences plus poussées à venir.

³⁷¹ *Idem.*, Delpout, P. (1989) «Qué hacer », déc. 1990-fév. 1991, p.37.

a. Reconstruction de *THE GOOD HOPE* (1989)

Delpeut compile de la documentation non-film et le fragment en couleur d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) pour reconstruire *THE GOOD HOPE* (1989). Ce film d'archiviste observe une certaine ambiguïté dans la filmographie du réalisateur.

THE GOOD HOPE (1989) offre un aperçu de ce qui était très probablement *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) à travers la compilation de trois éléments. D'abord, il nous guide à travers un texte-image (intertitres contemporains en anglais), avec de la documentation non-film (affiches, programmes de main, photographies de spectacle et de plateau) et en fin la réinsertion du film fragment en couleur (compris ses intertitres en néerlandais). Ces éléments illustrent d'abord un historique de la célèbre pièce théâtrale, les trois versions filmiques traitées en ordre chronologique régressif (1986, 1934, 1924) et le métrage manquant de la version 1918 (avant et après le fragment en couleur de cinq minutes replacés). La réinsertion du fragment (compris les bouts de la pellicule) est réalisé au moment convenable du récit. Les images en mouvement (compris les intertitres d'origine) sont préservées en couleur. Cette copie film, en 35 mm, n'est pas conçue avec du son à l'origine. Il est prévu son accompagnement avec du piano pendant sa projection en salle, se rappelle Delpeut.

Le cinéaste considère de façon particulière *THE GOOD HOPE* (1989) dans sa filmographie, il affirme: « *It is dutch cultural history. But how do we present it? I never considered at that time, myself as being a filmmaker presenting it. But let's try to do something with the materials we have, to be presented as precise and as open as possible. I just did retelling the story, having the photographs, and the fragment in the right moment (...) My only real cinematographic influence on it, was that at the beginning of the fragment. I had started with still photographs and then it starts moving. That is really something a filmmaker comes in. Already in the beginning I always said it is not a film by me, it is just a fragment presented by a good archivist.* »

THE GOOD HOPE (1989) est un film d'archives dont le but c'est le réemploi du fragment préservé pour mieux le montrer dans le contexte des versions adaptées à l'écran de la pièce célèbre. Au générique d'ouverture en anglais, Delpeut signe: « *(...) no more than a modest reconstruction of what was once the most successful Dutch fiction film.* »

Toutefois il n'y a rien d'anodin dans cette façon de compiler. Il y a plus qu'un geste de réalisation avec l'inclusion du fragment à un certain moment. Delpeut transpose dans cette reconstruction certains éléments comme s'il s'agissait d'un film muet. Car il n'utilise pas d'autres images en mouvement, d'ailleurs existantes, par exemple pour le reste des versions, illustrées que par la documentation non-film. Il n'utilise pas de voix off, mais des intertitres pédagogiques. Le manque de bande-son indique que ce film est 'muet', conçu pour se projeter avec l'accompagnement du piano-forte en salle. En tout cas ce film montre que Delpeut devient conscient d'être un archiviste qui répond au défi de préserver pour montrer, à l'inquiétude d'élargir le public du NFM, de 'traduire' le mieux possible ces films-fragments atypiques mais gardant leur spécificité.

b. Collectionneur versus programmeur

THE GOOD HOPE (1989) est attribué comme un film à Delpeut et parfois à Geoffrey Donaldson dans des filmographies néerlandaises.³⁷² Le générique à la fin de la copie du film signale seulement Donaldson comme responsable de la traduction.

Le rôle joué par ce collectionneur est important dans cette nouvelle étape du NFM. L'équipe l'évoque tout au long du processus d'inventaire et d'identification.³⁷³ Delpeut recycle dans ce film une partie de cette collection 'non-film' exceptionnelle réunie par Donaldson. Mais leur collaboration ne va-t-elle pas plus loin. Selon le témoignage du cinéaste, ce n'était pas un travail à deux. Delpeut reste critique du fait que: *"(Donaldson) He was more interested in having one more extra detail in his whole system, than having an overview. I always thought it is very important to work with his materials but not the way he is working with it. He was a collector of knowledge. You also have them in Italy. This lovely guy Martinelli. He is the same kind of person. But he is more intelligent than Donaldson in the level*

³⁷² Voir *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais) et *Nederlandse Film Database* [Ressource électronique]. Pays-Bas. Disponible sur : <http://nfdb.akris.nl/nfdb/>

³⁷³ Voir Meyer, M.-P., 'Restorations in Progress: A Report from the Netherlands Filmuseum', *Griffithiana*, année XIV no. 40-42, octobre 1991, pp.87-90; Delpeut, P., "Identificaciones", Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología, Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 93-96. Article paru en 'Weergevonden 4', *GBG - nieuws*, 12, printemps 1990, NFM, pp.44-46.

that he is understanding this cinema. I even think he did not like the films (...) He just thought they were stupid. But it was so nice to collect all these material and all these facts."

Delpeut et Donaldson montrent des différences d'approche dans l'art de collectionner. Delpeut n'essaie pas de remplir les vides du film en question, ni le corpus des films des pionniers, comme un système à nourrir perse. Il cherche plutôt à les mettre en accès guidé par son approche esthétique des films. Le cinéaste profite de cette documentation non-film pour réinterpréter ce film muet et surtout pour tenter de l'approcher du public. Pour Donaldson, collectionner implique posséder tandis que pour Delpeut il s'agit de partager. Il s'inscrit dans l'esprit du *manifesto* de De Kuyper : tout aimer au cinéma et de façon généreuse. Cependant dans leur opposition, Delpeut et Donaldson restent complémentaires. *THE GOOD HOPE* (1989) est le résultat d'une collaboration indirecte entre Delpeut, cinéaste-archiviste, et Donaldson, collectionneur. Ils partagent un intérêt pour la documentation non-film. Delpeut s'en sert pour rendre 'visible' ce film perdu. Si Donaldson n'avait pas collectionné toute cette documentation non-film, rien pourrait remplacer ses connaissances encyclopédiques sur le cinéma muet néerlandais. Le non-film collecté avant passif s'avère alors utile dans le domaine de la restauration et de multiples manières.

c. D'autres usages de la documentation non-film : LUCKY STAR (1929)

A Amsterdam dans la salle du Pavillon Vondelpark fin 1989 et au long de 1990, l'équipe se sent libre dans ses choix de restauration, également pour les films étrangers. *LUCKY STAR* (Frank Borzage, Fox Film Corporation, E.U., 1929) est au départ une copie complète à préserver en 1990. Cependant sa restauration implique la reconstruction d'intertitres aussi grâce à la documentation non-film. C'est un cas exemplaire pour voir les objectifs de programmation prévus bien avant l'arrivée du film préservé en salle.

Meyer expose la problématique autour de leur version complète *LUCKY STAR* (*L'ISOLE*, 1929) en particulier en termes de présentation du départ: «(...) los intertítulos de la copia estaban en holandés. Para la presentación de la película a un público no neerlandófono había que traducir los intertítulos en inglés (...) nos dimos cuenta de que los inspidos rótulos holandeses -- que no se correspondían en espíritu con las imágenes- eran intraducibles (...) decidimos buscar los (...) originales americanos (...) y nos pusimos en

contacto con el George Eastmanhouse de Rochester. Las primeras investigaciones (...) revelaron que los intertítulos originales estaban ilocalizables. En cambio (...) dieron pronto con la lista de tomas de la película (...) presentada en la Biblioteca del Congreso (Registro de la Propiedad Intelectual) (...) Según la costumbre de la época, la lista incluía para cada toma una breve descripción (...) Aunque la lista recogía también las tomas de los rótulos (...) solo aparecían las primeras palabras (...) Sólo disponíamos de estas escuetas indicaciones para reconstruir la versión americana de los intertítulos (...) Otro aspecto que revelaba la lista de tomas es que el lenguaje utilizado no era tan insulso como la versión holandesa (...) se usaban diferencias de lenguaje para indicar diferencias en los personajes (...) En la reconstrucción de los intertítulos diseñados por Jim Boekbinder intentamos conservar estas connotaciones»³⁷⁴

Meyer emprunte des éléments de la documentation non-film pour remplacer les intertitres sur la base de la version américaine du film. Cette reconstruction obéit au souci de mieux comprendre le contenu (narratif, dramatique) comme de montrer ce film en salle de la façon la plus convenable. *LUCKY STAR* (1929) sort de l'oubli son auteur Borzage ainsi redécouvert en salle au Vondelpark en octobre 1990 à côté de la copie aussi redécouverte *MEYER AUS BERLIN* (E. Lubitsch, 1918).³⁷⁵

Pendant l'automne 1990, plusieurs films préservés de l'Hollandia sont programmés dans la section 'Sound for the silents' au Pavillon Vondelpark animée par la chanteuse lyrique Wynanda Zeevarder, au piano Stefan Ram et la présentatrice Mira Rafalowicz.³⁷⁶

3. Pratique concomitante du réemploi : PINK ULYSSES (1990)

En 1990 *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) est compilé dans *PINK ULYSSES* (1990) réalisé par De Kuyper. Ce film est emblématique des idées promues par le cinéaste-philosophe des archives. *PINK ULYSSES* expose une autre voie pour développer le potentiel de réemploi comme de diffusion des fragments des archives Il s'agit d'une compilation expérimentale en dehors du

³⁷⁴ Meyer, Mark-Paul, 'Los intertítulos de Lucky Star', Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.99-101.

³⁷⁵ Delpeut informe sur cette reconstruction *LUCKY STAR* et sur *MEYER AUS BERLIN* dans "Weergevonden 5", *GBG – nieuws* 13, été1990, pp. 26-27.

³⁷⁶ Voir *NFM programma* août-octobre 1990, p.5. où se trouve un texte de Delpeut sur Hollandia.

contexte proprement de valorisation traditionnelle. Le mentor est entouré dans cette production de ses collaborateurs d'habitude, compris Delpout.

a. La touche De Kuyper dans le film-culte: *PINK ULYSSES* (1990)

PINK ULYSSES (1990) figure à nos jours dans les catalogues de distribution comme un film-culte sur la scène expérimentale.³⁷⁷ Le film observe une esthétique *camp* souvent associée au recyclage dans l'histoire du cinéma.³⁷⁸ Ce film semble avoir de fortes réminiscences de *CASTA DIVA* (1983) par son type de photographie, sa caméra 'dansante' et son réemploi de musique lyrique. Cependant *PINK ULYSSES* est un cas exemplaire du recyclage des images des archives film, qui appartiennent en partie au NFM. De Kuyper fait une reprise partielle du fragment en couleur d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Il s'en sert principalement dans sa mise en scène pour raconter certain passage de l'Odyssée. C'est un film avec un traitement narratif et discontinu du mythe, chargé de désir et de mélancolie.

Depuis 1988, *PINK ULYSSES* est un projet filmique sur lequel les jeunes disciples y travaillent. Il est annoncé avec José Teunissen lors d'une conférence du mentor accompagné des actualités filmiques de mode en pleine réédécouverte. Teunissen joue la *Pénélope* du film à côté d'un autre jeune comédien qui travaille déjà au NFM dans le département d'éducation. C'est un collègue universitaire, Frank Roumen qui joue *Jésus*.³⁷⁹ Le scénario de *PINK ULYSSES* est écrit par De Kuyper lui-même, avec Delpout, Ine van Dooren et selon le générique aussi avec Eric de Bruyn, Emile Poppe, Stef Tijndink ; ce dernier s'occupe de la photographie.

³⁷⁷ Voir commentaries, comme celui de Clarke Fountain (All movie Guide) dans <http://www.answers.com/topic/pink-ulysses>. Ou d'autres commentaires sur la web comme : "L'Odyssée 'Underground' sur le désir et la mélancolie. Genre culte mais très rare ! Primé dans de nombreux festivals de films expérimentaux et homosexuels. Un must." Disponible sur : <http://movies.nytimes.com/movie/216976/Pink-Ulysses/overview>

³⁷⁸ Voir Yarza, Alejandro, *Un canibal en Madrid : la sensibilidad 'camp' y el reciclaje de la historia en cine de Pedro Amodovar*, Madrid : Libertairias : Prodhufi, 1999.

³⁷⁹ Roumen clarifie avec humour: "I was not his first choice in his perspective of these muscle guys. There was another Jesus but they had to carry him with the ladders and they could not because he was too heavy. They managed to carry me. I did it just for fun. We spent one day at the set for the final that is one long shot of seven minutes. The rehearsal of the scene took half day and I got a cold laying on the ground (...). Entretien réalisé au Pavillon Vondelpark Filmmuseum [22/06/2005 entre 14 et 18 hrs.].

PINK ULYSSES est une fiction en couleur et noir et blanc qui raconte l’Odyssée dans le style d’une mise en scène frontale (quasi théâtrale) comme à travers le réemploi des archives. Les emplacements de caméra et les décors nous renvoient au péplum américain des années 1950 et à la texture des films épiques en couleur. *PINK ULYSSES* comme dans un film épique, est mis en scène par des ‘tableaux vivants’ et de ses réinsertions suggestives d’images fixes photographiques, filmiques comme télévisuelles. Le recyclage est fait de fragments et d’extraits de films muets, mais aussi de productions de télévision, d’enregistrements d’opéra.³⁸⁰

PINK ULYSSES est mis en scène en ce qui concerne le recyclage de fragments des archives, par exemple par *LA CADUTA DI TROIA* (Giovanni Pastrone, Italie, 1910) qui teintée en rouge illustre la chute de la ville en question. Ces cinéastes sont sans doute influencés par l’esthétique de ce genre et par le cinéma muet des années 1910 qu’ils sont en train de préserver. Notamment il est préservé alors la copie Desmet du péplum colorié : *DE LAATSTE DAGEN VAN POMPEY (GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI)*, Italie, Ambrosio-Torino, 1908).³⁸¹

Les extraits imbriqués nous renvoient à une certaine esthétique historiquement associée aux critères de beauté greco-latins, repris souvent par l’esthétique *camp*. Le film est construit aussi sur une suite de portraits des comédiens dont le cadrage, les répétitions et les ralentis favorisent une fragmentation particulière du corps masculin ainsi érotisé.³⁸²

b. Extrait du fragment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) dans une approche sensorielle

Delpeut a probablement influencé le choix dans *PINK ULYSSES* pour le réemploi du fragment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Après tout, personne ne connaît mieux que lui ce fragment en couleur. Ce reste filmique trouve un potentiel de réemploi dans l’approche esthétique proposée par De Kuyper aux marges d’une valorisation exclusivement muséographique.

³⁸⁰ Par exemple, De Kuyper réutilise *Wrestling by Athletic Model Guild*, un programme de télévision, de ‘body building’ des années 1950, autant que des films d’amateurs. Puis il alterne avec les fragments d’une version pour la télévision de ‘Sleeping beauty’ jouée par Le Ballet National Néerlandais.

³⁸¹ De Kuyper, Eric, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (1), *Cinémathèque* no. 1 mai 1992, p.31.

³⁸² Le metteur en scène a un travail pionnier sur l’histoire du corps masculin au cinéma. Voir De Kuyper, Eric, *De verbeelding van het mannelijk lichaam. Naakt en Gekleed in Hollywood, 1933-1955*, Nijmegen, 1993.

D'abord, seulement une partie du fragment d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) est recyclé dans *PINK ULYSSES* (1990). L'extrait emprunté est le moment où les pêcheurs se noient en pleine tempête, décrit par Delpout: "(...) with the green of the storm outside and the images of the shipwreck and death by drowning, gives the scene the rhythm of a ticking time bomb (...)." ³⁸³

L'extrait est réutilisé dans le récit pour montrer *Ulysse* et quelques hommes en détresse pendant la tempête. De Kuiper recycle avec la même logique d'autres extraits des copies du NFM notamment de S. M. Eisenstein, comme *LA GREVE* (1925) et *LE CUIRASSE POTEMKINE* (1927) ; dont la scène empruntée de marins en train de se reposer au navire provoque une sensation de transpiration presque 'palpable'. C'est à dire que ces films muets sont fragmentés et pourtant détournés complètement de leurs sens originels, pour représenter un moment donné du récit. Les repères filmographiques de ces films recyclés éclatent alors. Ces fragments et ces extraits des films fonctionnent tous au même titre que le reste du métrage de télévision et des films de famille. La mise en scène utilise ainsi la compilation des archives autant pour raconter le mythe que pour citer le péplum américain, l'esthétique corporelle grecque-latine. De Kuiper tente de se rapprocher de la texture, de la matière du support film tel qu'il explore ces corps masculins. Son approche esthétique se montre aussi sensorielle que sensuelle dans sa création filmique à base d'archives, mais pas exclusivement de cinéma muet, ni des archives du NFM.

c. Un réseau pour de films d'art et d'essai : NFM/IAF

Dès 1988, le NFM ne devient pas seulement un centre actif de préservation et un espace créatif de programmation. Le Musée est aussi un espace de production audiovisuelle particulière couvrant plusieurs catégories de films. Les usages du fragment en couleur d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) sont pluriels et se passent dans un contexte de découverte des archives films de la société Hollandia entre 1988 et 1990. Toutes ces formes de compiler servent à valoriser de façons différentes dans une approche inédite un même film-fragment. Le Musée a besoin également d'un réseau de distribution pour ces films.

³⁸³ *Idem.*, Delpout, "A Cinema of Accidental", 1997, p14.

Chacun à leur façon, le directeur-adjoint et l'assistant empruntent et transforment le même fragment-film *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Les résultats diffèrent mais sont tous en quête d'alternatives de diffusion. D'un côté, Delpout avec *THE GOOD HOPE* (1989) se positionne comme archiviste avec la compétence d'un cinéaste, au service des besoins de préserver pour programmer. Pendant que dans *PINK ULYSSES* (1990), De Kuyper réalise son film de montage influencé par son *manifesto*. La même perspective esthétique dans les deux films montre des manières différentes de restaurer, de réaliser en valorisant les archives du film au NFM. Cette approche esthétique marque à jamais la transformation du projet documentaire de Delpout sur la collection Desmet, en train de se développer depuis 1987.³⁸⁴

De son côté, le théoricien De Kuyper revient à Bologne en octobre 1990 au festival Il Cinema Ritrovato. Et pendant son intervention, il cite dans sa 9^e remarque à propos de la problématique des fragments : « IX. Faire le relevé de la programmation de fragments –le véritable art d'accommoder les restes –nécessiterait de faire la chronique de leurs représentations. Il suffit de constater qu'ils imposent une démarche de collage, de bout à bout, un jeu de parataxes, un goût pour l'aléatoire et le recyclage (voir par exemple les films comme *PINK ULYSSES* ou *NITRATE LYRIQUE*), toutes démarches excessivement présentes dans beaucoup d'autres champs artistiques contemporains. Le fait est que les fragments, plus que les films entiers, laissent voir que l'histoire du cinéma travaille, a du volume, bouge ; qu'elle est faite de pleins et de vides ; de connu et d'inconnu ; de continu et de linéaire, ainsi que de discontinu (...). »³⁸⁵

De Kuyper considère représentatifs ces deux films de la perspective esthétique employée au NFM. La première de *PINK ULYSSES* a lieu le 19 janvier 1990 au IFFR et il sort ensuite en salle le 20 avril 1990.³⁸⁶ Le film est distribué par le réseau de distribution indépendante du NFM, l'International Art Film (IAF).³⁸⁷ Le NFM et l'IFFR sont des circuits alternatifs de programmation pour ce cinéma expérimental. La collaboration entre les festivals de la région et l'équipe du NFM est forte. Le NFM programme les films qui ont reçu les prix des festivals du cinéma néerlandais (IDFA, IFFR), mais aussi collabore dans la programmation de ces festivals en échange (notamment dans la section Lost & Found à l'IFFR). Le Musée va jusqu'à produire de films comme *GHATAK* (1989). C'est un film de commande à propos de la

³⁸⁴ Dossier no. 91. « Een geheugen van nitraat. De Desmet collectie » : Ontwerp voor een documentaire, août 1987, Archives NFM 19 P. Delpout.

³⁸⁵ Ce texte est basé sur une conférence donnée à Bologne en octobre 1990 lors du festival Il Cinema Ritrovato. De Kuyper, E., « Fragments de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », *Hors cadre* 10, 1992, p.52.

³⁸⁶ Le film a depuis une distribution discrète mais continue comme dans le catalogue des éditions Kfilms en France qui a les droits de distribution de Moskwood Video.

³⁸⁷ Voir Taekema, Edith, « *Distributie catalogus 1989-1990 : Nederlands Filmmuseum & International Art Film, Nederlands Filmmuseum Amsterdam*, 1989. 72p. Pas toutes les cinémathèques comptent avec un réseau de ce type. Voir statistique 'Survey and other activities of the Commission for Programming and Access', *Journal of Film Preservation*, no. 49 Vol. XXIII, octobre, 1994, pp.11-14.

rétrospective hommage que le festival à Rotterdam consacre au cinéaste Ritwik Ghatak.³⁸⁸ Ce film collectif est un documentaire en quatre parties respectivement réalisées par Delpeut et Meyer (collaborateurs du NFM), Kees Hin et Heddy Honigmann (Pérou, 1951). Tijdink en fait la photographie à nouveau pour la partie réalisée par Delpeut qui s'occupe lui-même du montage avec Barbara Hin. GHATAK est programmé au Pavillon Vondelpark en juin 1990.³⁸⁹ Delpeut est très actif dans ses activités de réalisation. Son documentaire sur la collection Desmet est terminé à quelques mois de différence de ces films.

³⁸⁸ Voir Meulen, Helena van der, "Ritwik Ghatak : de vlamme tigger; Ritwik Ghatak : The Burning Tiger", *Tijgerreeks*. 2, Nederlands Filmmuseum; Film Festival Rotterdam Amsterdam; Rotterdam, 1990. 74p.

³⁸⁹ Voir *NFM programma* juin 1990.

CHAPITRE 3 LES FILMS QUI INCARNENT LA PHILOSOPHIE DU NFM (1990-1993)

Entre 1990 et 1993, Delpout réalise deux films conçus exprès pour deux collections du NFM. Puis il participe à la création d'une autre collection tout à fait nouvelle aux archives. D'abord, il réalise le documentaire *LYRICAL NITRATE* (1990) à base de, et sur la collection Desmet. Cette dernière ayant fait l'objet d'une valorisation intensive entre 1990 et 1991. (I) Au même moment, il y a la conception et la mise en œuvre d'une collection inédite à partir de fragments des archives : *BITS & PIECES*. (II) Puis début 1993 Delpout achève la production de sa fiction *THE FORBIDDEN QUEST QUEST* (1993) dans laquelle il explore une alternative d'accès à la collection de films d'expédition du Musée. (III) Ces réalisations sont devenues de 'porte-parole' du NFM. La production de ces compilations se trouve au cœur du processus de préservation et de programmation des films recyclés en question.

Derrière chaque pratique de compilation il y a une idée, une hypothèse de travail, quelqu'un. La métamorphose donne pour résultat un concept propre. Il y a néanmoins dans la compilation deux traces repérables à la fois, même dans la négation de leur origine : la présence du fragment original re approprié et l'empreinte du détournement qui le transforme. La compilation porte ces traces mais en même temps elle a quelque chose de rajoutée. Il n'y a plus qu'un 'auteur', mais de créateurs, celui qui se trouve à l'origine et celui qui emprunte et qui a créé cette 'idée' qui est un 'sens ajouté'. Nous allons dans notre travail approfondir cette notion de créateur à l'origine comme du créateur contemporain.

I VALORISATION IN EXTENSO DE LA COLLECTION DESMET (1990-1991)

THE GOOD HOPE (1989) est représentatif d'une manière parmi d'autres de restaurer et de présenter les films des pionniers, notamment de la société Hollandia au NFM.³⁹⁰ Dans le même temps, la collection du distributeur Jean Desmet suit un long processus de transformation enclenché depuis quatre décennies. La collection Desmet est le résultat d'une série de coïncidences bienheureuses. D'abord, c'est une collection privée, résultat du 'goût' du distributeur, constituée entre 1905 et 1920 ; puis exploitée jusqu'à la fin des années 1930. La collection se transforme après une série de vagues de destruction par incendies, séparation des éléments films pour des échanges, locations, usages. Dans un deuxième moment, suite à la mort (1956) du pionnier Desmet, en avril 1957, la famille héritière dépose une bonne partie des archives qui devient alors un corpus muséographique sous l'égide de De Vaal. Au cours de cette période, l'état de connaissance de la conservation ainsi que les limites financières ne permettent que seulement quelques films soient copiés sur acétate en noir et blanc.³⁹¹ Exceptionnellement, quelques films sont sporadiquement programmés comme *FIOR DI MALE*. C'est à partir d'une troisième étape que la collection Desmet s'active de façon définitive. Pendant le départ de De Vaal et la transition assurée par Maks, la collection compte avec un conservateur attitré : Frank van der Maden. A partir de 1988, sous la Direction de Blotkamp, la collection fait surface avec toutes sortes de contradictions résolues peu à peu grâce à l'inventaire physique du stock film.

En 1990, dans un quatrième moment, la Direction entreprend une mise en valeur en entier de la collection Desmet à travers une série d'activités de recherche, de préservation, de programmation et de remontages. En même temps, les installations du Pavillon Vondelpark

³⁹⁰ Nous utilisons le terme pionnier dans deux sens, d'abord pour les cinéastes du cinéma muet, les premiers qui ont joué un rôle en traçant de nouvelles voies avec le dispositif cinématographique. Le deuxième sens est appliqué également pour qualifier la démarche de ces archivistes et cinéastes qui ont innové, qui ne marchent pas nécessairement dans les sentiers battus dans l'histoire des cinémathèques, explorant de nouvelles directions de valorisation.

³⁹¹ Voir Blom, I., 'VIII. Tweemaal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, pp.314-315.

font l'objet d'un remodelage. L'obtention d'un soutien financier en 1990 permet de préserver pour programmer sur place aux Pays-Bas de façon extraordinaire, y compris les films de la collection Desmet. Dans ce contexte, Delpeut réalise son documentaire *LYRICAL NITRATE* (1990) qui participe dans le processus de valorisation de la collection Desmet notamment sur la scène internationale.

1. 'The film factory'

En 1990, la Direction obtient des moyens financiers très importants pour un programme de préservation assez ambitieux des collections nitrate du NFM. Cette dynamique permet de façon indirecte de boucler l'Affaire Desmet. Le projet documentaire de Delpeut se voit ainsi transformé par cet processus de préservation comme par l'orientation philosophique de l'équipe au sujet des fragments.

a. L'inventaire d'une collection de distribution et muséographique unique

Blom précise la qualité primordiale de la collection Desmet: « *Il n'existe aucun fonds d'archives accessible en Europe qui soit aussi riche en informations sur la distribution pendant l'ère muette.* »³⁹²

Le capital de la collection Desmet se trouve dans la diversité de ses trois types d'archives : en publicité, de la gestion de l'entreprise (non-film) et son stock film multinational. L'inventaire permet d'évaluer avant tout les qualités de ce stock film.

Desmet traite le stock film de son catalogue de distribution comme une collection, qu'il conserve accompagné d'un premier inventaire.³⁹³ Pendant la période de la Direction De Vaal,

³⁹² Blom fait une étude comparée des collections Joye, Komiya et Willigers & Rizzo en rapport à la collection Desmet. Voir *Ibid.* Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, pp.332-341. Il y a d'autres collections (Pereda, Montevideo ; Will Day de la Cinémathèque française). Voir également Blom, I., « L'artère nord-sud. », *Revue Belge du Cinéma* nr 38-39, mars 1995, p.25.

son inventaire se fait au fur et à mesure du regroupement des parties déposées mais dispersées de la collection film et non-film. Il n'y a pas la même logique entre l'organisation de l'archive par Desmet que dans ce que fait le NFM avec. Pendant des années personne connaît avec certitude le nombre de films et leur identification reste incomplète.³⁹⁴

Frank van der Maden, son conservateur attitré, inventorie et publie ses avancées dans *Skrien*. La collection apparaît aussitôt dans le catalogue international des Trésors de la FIAF.³⁹⁵ Van der Maden réussit un inventaire approfondi en 1988, sous le titre *De laatste tussenstad* où à côté de chaque titre, il met des références non-film de la collection et ainsi que de l'étranger.

³⁹⁶ Les incohérences sont résolues enfin avec l'inventaire physique entrepris par la Direction Blotkamp, sur une collection qui s'est transformée à partir de son arrivée au NFM. En effet, des matériaux offerts et vendus par Desmet même, reviennent peu à peu dans la collection. Puis elle se rétrécit par le fait que des films sont envoyés à l'étranger pour la conservation et les échanges. Il est difficile de déterminer les pertes parce c'est une collection qui est le résultat de films obtenus par location, achat, échange, conservation.³⁹⁷ Selon Blom, en 1938, Desmet avait 1000 titres, dont 886 titres se trouvent à la Cinémathèque néerlandaise en 1999.³⁹⁸

Une fois que la collection Desmet est entièrement identifiée, il est déterminé qu'elle n'est constituée pratiquement que de production étrangère et sur support nitrate en couleur. La collection multinationale ne comporte qu'un seul titre de fiction néerlandais : *DE GREEP* (1909).³⁹⁹ En 1999, Blom établit un bilan de la composition multinationale du stock film, où quatre pays sont bien représentés par le nombre de films : la France (340), les États-Unis

³⁹³ Après plusieurs incendies (1911-1914, 1919) Desmet fait le premier inventaire motivé par l'incendie de 1938. Voir *Ibid*, 2000, pp.327-328, 351.

³⁹⁴ Voir *Ibid.*, pp. 310-314.

³⁹⁵ Groot, E. de; Maden, Frank van der, "De schatkamers van Desmet." *Skrien* nr 148, été 1986, pp.30-33; Magliozzi, Ron (ed.), *Treasures from the film archives. A catalogue of short silent fiction films held by FIAF Archives*, (London: Scarecrow, 1988), 834p.

³⁹⁶ Van der Maden, Frank, *De laatste tussenstand. Tussentijdse inventaris van de Desmet-collectie* (Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1988). Par faute de moyens financiers le Musée reste importante à la collection Desmet mais surtout dans le but de non discriminer le reste des films muets. Ce qui justifie l'absence d'un conservateur attitré. Van der Maden est parti en 1990 du NFM. Voir *Idem.*, Blom, 2000, pp.312, 322-324.

³⁹⁷ Voir Blom, I., *Jean Desmet and the early Dutch film trade*: Amsterdam University Press, 2003, pp. 327-335.

³⁹⁸ Selon le chercheur l'existence réelle de la collection est de 95% sur la base de données ; en nitrate autant qu'en acétate. Voir *Ibid*. Blom, 2000, pp.310-314.

³⁹⁹ *DE GREEP* (1909), tiré de la pièce *La Griffé* de Jean Sartène, du producteur-distributeur F.A. Noggerath Jr.). Programmé au musée en avril 1995 affiche le *NFM programma*. Blom explique cette absence parce que la quantité de la production nationale était réduite et par le désintérêt de Desmet à différence d'autres distributeurs pour celle-ci. Voir *Ibid*. Blom, 2003, p.283. La collection comprend aussi des actualités étrangères qu'on considère nationales à même titre. On y reviendra. Voir *Infra*. Chap. 4

(227), l'Italie (57) et l'Allemagne (83). Puis viennent la Grande-Bretagne (33), le Danemark (26 films) et d'autres pays parmi lesquels la Russie (20).⁴⁰⁰

b. Financements extraordinaires pour préserver des collections nitrate : l'arrivée du *Goudship* ('navire en or')

En 1990, la Direction Blotkamp p-De Kuyper obtient auprès des pouvoirs publics un budget supplémentaire pour la préservation quasi définitive des collections nitrate du NFM. A la même période, d'autres plans nitrate sont initiés face à l'urgence, comme par exemple en France.⁴⁰¹ Les moyens financiers extraordinaires dont dispose alors le NFM favorisent une préservation plus équilibrée de ses collections. Le Musée devient alors une 'usine à images préservées' grâce à ces investissements financiers. Cette démarche coïncide avec la suite de querelles de l'Affaire Desmet.

Delpeut raconte rétrospectivement combien Blotkamp montre ses compétences de gestionnaire : *"Hoos wrote a very convincing report about film preservation : for reshaping the library, the non-film collections, with a new structure to organized it better. Specially, a lot of money is coming in, from the 'gold ship'. (...) I still remember the head of the preservation staff! We had a phone call: ' We have 2.4 extra for the preservation!'. We say: 'How we are going to spend it? This is such a huge amount of money!' We sat there, Hoos looked at us : ' Boys 2.4 per year!' We made this extra per year, for 4 years. (...) It was outside of the system this 8 millions for extra preservation. We said: 'But you are asking us to start a factory'. (...) We have a huge contract with laboratory Hague film. We kept it alive for a long time! »*

En dehors du budget courant du NFM, Blom signale que le Musée compte pour la période 1990-1992 avec un total de 8, 000 000 florins (3, 630 241 €) ! Le 'navire en or' octroyé par les pouvoirs publics offre des possibilités peu avant inimaginables, compris l'engagement définitif du personnel dans l'équipe. Il devient possible de commander des préservations six fois plus nombreuses en 1990 (1,119) qu'en 1989. Il n'est donc plus nécessaire de faire des

⁴⁰⁰ Blom spécifie en plus les origines des sociétés nationales de ces 886 titres dans un tableau. Voir *Idem.*, Blom, 2000, p.314.

⁴⁰¹ Voir Cherchi Usai, P. 'Nitrate can't wait ? Safety won't wait, either', FIAF Bulletin, Oct. 1991, no.43, pp.2-5. Par exemple le Plan Nitrate en France est lancé entre 1990 et 1991 par les Archives du Film du CNC (aujourd'hui Services des Archives Françaises du Film) et d'autres institutions. Voir Aubert, Michelle, 'The Nitrate Collections of the Archives du CNC, France', dans Smither, Roger, et Catherine A. Surowiec (eds.), *This film is dangerous A celebration of Nitrate Film*, FIAF, 2002, pp.132-135.

échanges et la Direction commandera alors peu à peu la préservation de copies Desmet (450) alors en attente.⁴⁰² Meyer informe que le Musée devient un centre actif de préservation: «*In 1990, the Netherlands Filmmuseum (NFM) preserved about 4000 meters of nitrate film a week ; in 1991, this average will increase to 5000 meters. Of course, this doesn't mean that the NFM delivers 5000 meters of arduously restored film to the doors of Haguefilm Laboratories every week or that we preserve hundreds of shorts from the teens. The 5000 meters also include many longer films from the silent period, as well as sound films. Although the preservation of silent films has absolute priority at present, sound films are preserved, too, when they are needed for projection or when the nitrate is in such bad shape that immediate preservation is necessary, for example. And Dutch films from every period as a continuous object of our attention.*»⁴⁰³

Leur programme de préservation met l'accent sur les films muets. De Klerk se rappelle qu'ils surnomment à l'époque le NFM : « *the film factory* ». Une quantité importante de métrage est gérée pour laquelle compte autant le nombre que la qualité des restaurations. Le laboratoire Haguefilm devient leur collaborateur-clé grâce à sa capacité à contrôler une quantité aussi détériorée et si importante de films muets. Delpout signale plus tard que leur choix de laboratoire obéit à des contraintes quantitatives : « *We work mainly with the Haguefilm method for one important reason. If you want to process 5,000 metres a week, then this system is a very good choice. We've been discussing colour and preservation methods ever since I arrived at the archive. We've sent tests strips to Prague, Bologna, and other archives for processing, and all the results were quite interesting, but their methods can't be applied on the same scale (...). That doesn't mean we're not constant in exploring all sorts of different approaches* »⁴⁰⁴

En même temps, l'équipe s'intéresse à la qualité des préservations dans d'autres cinémathèques européennes. L'équipe du NFM et les techniciens du laboratoire Haguefilm continuent leurs recherches sur la préservation du muet en couleur. Ils peuvent se permettre d'être assez autocritiques grâce aux moyens financiers disponibles. Blom signale que la conservation des films de la collection Desmet à l'étranger avant 1988 s'avère d'une qualité inférieure. Dès 1990, des copies déjà conservées en couleur sont alors refaites afin de les

⁴⁰² Il s'agit des subventions provenant du Ministère Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC). En effet sans compter les 300, 000 florins (136, 134 €- de 1989) avant cités, Blotkamp négocie alors 8, 000 000 florins (3, 630 241 €) pour la période 1990-1992. Puis jusqu'à 1994 le budget final appliqué fera d'un total de 2, 700 000 florins (1. 225 206 €) par année entre 1990 et 1994. Voir, *Idem.* Blom, 2000, pp. 322-323 (note 75).

⁴⁰³ Meyer, Mark-Paul 'Restorations in Progress: A Report from the Netherlands Filmmuseum', *Griffithiana*, année XIV no. 40 42, octobre 1991. On peut affirmer alors que le Filmmuseum préservait alors environ 240, 000 mètres par année. Pour se faire une idée de ce qui se passe chez ses voisins européens, par exemple, gardées les distances socioculturelles et politiques, en France le plan nitrate s'apprête à préserver un million de mètres par année à 15 ans. Voir *Idem.*, Aubert, M., 2002, pp.132-135.

⁴⁰⁴ Voir 'Session 6 On Colour Preservation', Hertogs, Daan Nico de Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, p.80.

améliorer.⁴⁰⁵ Ces restaurations du NFM attirent comme jamais auparavant l'attention sur les qualités de cette collection.

Néanmoins, la revue *Skrien* est le champ de bataille des querelles entre les historiens et la Direction du NFM surtout entre avril et mai, et jusqu'à l'été de 1990.⁴⁰⁶ Delpeut n'est plus le rédacteur en chef de *Skrien* depuis 1988. Cette controverse résonne aussi dans la presse étrangère spécialisée.⁴⁰⁷ Il y a derrière un débat pour sauvegarder la collection Desmet comme un corpus indissociable de chacune de ses pièces quelles que soient leurs qualités. Ces archives multinationales sont alors considérées comme appartenant au patrimoine cinématographique national comme n'importe quelle autre production néerlandaise.

La nouvelle politique de préservation du NFM boucle l'Affaire Desmet de façon indirecte. L'historien Blom signale que sa résolution arrive avec les bons résultats rendus possibles par le 'navire d'or' en 1990 et l'expertise de Haguefilm. Comme les restaurations à l'étranger sont d'une qualité inférieure, la Direction fait marche arrière et essaie de récupérer les films échangés pour les restaurer en couleur, parfois les refaire. La politique de préservation donne la priorité au cinéma de production nationale, comme à ces copies aux origines multinationales, tel que De Kuyper le proclame.

c. Documentaire à base des copies de distribution Desmet

Delpeut attaque enfin en 1990, la production de son projet documentaire conçu avant son arrivée au NFM. Son projet est mis en attente d'être produit depuis 1987, déclare-t-il : "Before coming to the museum the idea of LYRICAL NITRATE was there, and was postponed only because of the mess in the archive".

La condition d'archiviste de Delpeut modifie son projet documentaire. Il est transformé par ses activités d'identification, de visionnage, de sélection, de restauration au laboratoire et de

⁴⁰⁵ Aux années 1990 au fur et mesure le NFM demande aux danois et aux allemands de rendre le nitrate, pour faire aux Pays-Bas une conservation à couleur. Voir 'Tabel 3.' *Idem.*, Blom, 2000, pp. 318-319.

⁴⁰⁶ Blom offre une liste d'articles qui suivent l'Affaire. *Ibid.*, pp.321-322 (note 72). Parmi ces articles on trouve que Delpeut offre un entretien. Voir entretien de Michel Hommel et Peter Delpeut (toen assistent-conservator in het filmarchief): 'eestand in beweging (8). Tot slot: twee visies op conservering', pp.64-67.

⁴⁰⁷ Voir Cherchi Usai, P., "I Desmet che vissero due volte.", *Segnocinema* Vol X nr 44, juillet 1990, pp.3-7.

programmation des films muets. Il cherche à cont ribuer à la mise en accès des qualités des copies de la collection Desmet à travers sa réalisation. Quelles sont t-elles les particularités qu'il met en relief à partir de ce stock de films?

D'abord l'ensemble de la collection Desmet permet de parcourir tout le cycle d'un film, depuis l'achat de la copie en passant par son exploitation en salle jusqu'à son état physique au dépôt à Overveen. Daan Hertogs, alors archiviste et chercheur du NFM, il remarque : « (...) *podríamos hacer el seguimiento de todo el 'ciclo vital' de una película alemana : la película se termina y la productora la pone en venta con o sin intermediación de su filial holandesa (folletos de programación y catálogos pertenecientes al Archivo Desmet, además de revistas de cine alemanas almacenadas en la biblioteca) ; Jean Desmet compra la película (correspondencia comercial), manda hacer intertítulos en holandés y los encarga al laboratorio (correspondencia comercial) ; realiza la publicidad de la película (carteles y folletos) ; alquila la película al propietario de la sala (correspondencia comercial), quien a su vez hace publicidad para la proyección de la película (programas de mano guardados en el Archivo, anuncios en periódicos locales, etc.) ; y, finalmente, los espectadores ven la película (análisis de la copia).*»⁴⁰⁸

Le stock film des 886 titres est constitué des copies de location de la période comprise entre 1905 et 1920. Ces films ne sont pas forcément uniques et/ou parfois introuvables dans leurs pays d'origine. Mais en général, il s'agit de copies souvent dans un bon état physique et en couleur. Blom remarque que : "*Unlike the original negative of a film, a distribution copy represents the final assembly of the print : the way it looks after it has been provided with intertitles or passed through tinting or colour-stencilling processes. National or local censorship may also account for variations between copies, along with other editorial interventions. The film-historical community is coming to realise that variant additions of a film have a right to exist, and that these rights should be reflected in the preservation policies of film archives. It is the individual character of the Desmet Collection that makes it a genuine treasure trove. When reviewing Desmet's distribution copies, we get a composite idea of the films people were seeing in Dutch cinemas in the years surrounding the First World War.*"⁴⁰⁹

La politique de préservation du NFM prend en compte les variations et les versions des films. C'est-à-dire que l'équipe du Musée cherche à garder les interventions éditoriales, les intertitres, la coloration dans ces copies de distribution. La diversité de cette collection est bien plus grande que celle soupçonnée quand Delpeut conçoit son projet documentaire en 1987. Il sélectionne certaines copies parmi ces 886 films en processus de préservation en

⁴⁰⁸ Hertogs, Daan, "Jean Desmet", Hertogs, Daan, (et.al.), "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26, février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.55-114. Traduction à l'espagnol de Manuel HAMERLINCK GR AU, pp.59-60; Cet article est publié dans *Studiecentrum Bulletin*, 2 NFM, Amsterdam, 1994.

⁴⁰⁹ *Idem.*, 'Introduction' Blom, 2003, p.22.

travaillant son scénario 'Lyrisch Nitraat 1905-1915' entre 1988 et début 1990.⁴¹⁰ Il est passionné par la collection Desmet, et comme sa productrice Van Voorst témoigne elle est forte: « *his fascination for this treasure but it was impossible to show it all.* »

2. Compiler à but documentaire la collection Desmet : LYRISCH NITRAAT 1905-1915 (1990)

Delpeut traite l'histoire de la collection à travers les copies elles-mêmes dans son documentaire. Il offre un aperçu de ce que les spectateurs regardaient dans les années 1910 aux Pays-Bas. De façon assez particulière, il nous traduit l'expérience 'd'aller au cinéma' à l'époque. D'abord, il s'appuie sur le réemploi de certaines copies films sans prendre en compte ni l'ensemble des nationalités, ni des sociétés, ni de certains auteurs reconnus dans la collection ; comme par exemple les copies Gaumont de Léonce Perret et de Louis Feuillade.⁴¹¹ Il recycle plutôt des films méconnus, et même en train d'être identifiés à l'époque.

LYRICAL NITRATE est un film *manifesto* dans le processus de valorisation intensifiée de la collection Desmet entre 1990 et 1991. Ce documentaire exprime ses réflexions autour de problématiques rencontrées avec des fragments, la sonorisation mais selon les particularités des copies Desmet.

a. Sonorisation lyrique pour de films nitrate selon six fils conducteurs

LYRISCH NITRAAT 1910-1915 (*LYRICAL NITRATE* / 'Nitrate Lyrique', 1990) est le deuxième film documentaire réalisé par Delpeut. Ce film de cinquante minutes est aussi produit par Suzanne van Voorst pour Yuca Film en coproduction avec le NFM. Le film est soutenu par une série

⁴¹⁰ Voir *Infra* Chap. 6.

⁴¹¹ *Idem.*, Blom, 2003, pp.156-158.

de subventions publiques et de la télévision (Fonds du Nederlandse Film et Binnenlandse Omroepen, NOS Televisie). Delpout emprunte plusieurs extraits comme des fragments provenant de trente-sept titres de films produits entre 1906 au 1917 sur la totalité des 886 titres de la collection (qui va de 1905 à 1920). Les films recyclés ne sont identifiables qu'au moment du générique de fin. La compilation est organisée selon six parties thématiques. Le cinéaste introduit la collection aux spectateurs avec une préface pédagogique pour recycler ensuite une partie de celle-ci accompagnée d'une sonorisation bien particulière.

Delpout fait appel directement dans le titre du film *LYRISCH NITRAAT 1905-1915* au support nitrate de la collection comme à la période traitée en question. Le film muet si lyrique est destiné à être chanté, avec un accompagnement musical associé à l'exaltation, à la poésie romantique du 19^{ème} siècle.⁴¹² Il fait une association directe entre cette culture visuelle et sa bande-son composée de bruitages et d'extraits d'enregistrements musicaux d'opéra et de symphonies édités entre 1903 et 1936. Avec ces gestes, l'archiviste exprime sa position: les films muets sont conçus pour être sonorisés. Par contre, il n'utilise pas de voix-off dans son documentaire. Il se sert d'un texte explicatif comme pour sa reconstitution *THE GOOD HOPE* (1989). Il explique dès la préface du film: *'Les images suivantes sont à l'origine de films achetés entre 1905 et 1920 par Jean Desmet. Il a distribué ces films et les a exploités dans son propre cinéma. Jusqu'à sa mort, en 1956, ils étaient stockés dans le grenier du Cinéma Parisien à Amsterdam. Il est peu connu que les films de cette période étaient montrés en couleur. Dans ce film, vous verrez de fragments dans leurs couleurs originales tels qu'ils ont été préservés par le Musée du Cinéma Néerlandais, jusqu'au environ 1955. La base du support film était une composition chimique du nitrate. Parce que ce matériel est périssable, tous les films nitrate dans leur état original seront perdus de façon irrévocable. Tout ce qui reste ce sont de tâches brouillées, en décomposition devant nos propres yeux. (...) Yuca film présente un film de Peter DELPEUT LYRISCH NITRAAT 1905-1915 fragments de la collection de distribution Jean DESMET'*⁴¹³

LYRICAL NITRATE met en valeur la collection avec ses propres copies, souvent de belles restaurations en couleur. Cependant Delpout recycle des extraits et des fragments y compris en état de disparition, compris en ruines. Notamment à la fin, il emprunte le fragment de

⁴¹² Lyrique : étymologie, 1495 lat. lyricus, grec lyrikos, de lyra. Lyre. Rey, Alain (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Electronique, Paris, CD-Rom 1994-2003.

⁴¹³ « De hiernavolgende beelden zijn afkomstig uit films die Jean Desmet tussen 1905 en 1920 heeft aangeschaft. Deze films werden door hem verhuurd of in zijn eigen bioscopen vertoond. Daarna heeft hij ze bewaard. Tot zijn dood, in 1956, lagen ze opgeslagen op de zolder van de Amsterdamse bioscoop Cinema Parisien enkend dat de films uit deze periode gekleurd werden vertoond. In deze film ziet u de fragmenten in hun authentieke kleuren zoals ze werden geconserveerd door Het Nederlands Filmmuseum. Tot ongeveer 1955 was de drager van het filmbeeld een chemische nitraatverbinding. Als gevolg van de bederfelijkheid van dit materiaal gaan alle nitraatfilms in hun oorspronkelijke staat onherroepelijk verloren. Wat rest zijn vage vlekken, die voor onze ogen verteren. Yuca Film presenteert een film van Peter Delpout LYRISCH NITRAAT 1905-1915 fragmenten uit de distributiescollectie van Jean DESMET »

WARFARE OF THE FLESH (Edward Warren, E.U., 1917). Ce morceau film, aussi abîmé, rend difficile la compréhension de ce que l'on regarde : un film dans le film (représentation du mythe d'Adam et Eve) regardé par les protagonistes du mélodrame.

LYRICAL NITRATE est un film documentaire émouvant, par son accompagnement lyrique et sa forme discontinue d'associer les fragments et les extraits choisis sur ces trente-sept titres. Il n'est pas viable de tout emprunter dans leurs durées mais aussi par leurs qualités. Cependant, comme Delpout explique: « *LYRICAL NITRATE is a film, with a beginning, middle and an end...* ».

Le réalisateur combine ces archives empruntées à l'intérieur des six parties thématiques : *kijken* ('regarder'), *mise en scène* ; *het lichaam* ('corps') ; *de passie* ('de la passion') ; *het sterven* ('de la mort') et *en het vergeten* ('de l'oubli'). Guidé par ces six fils conducteurs, Delpout explore comment ce cinéma se regardait, mettait en scène certains sujets : la nature (le corps), l'amour (la passion). Puis, il traite comment le film est objet de mémoire (oubli) et de destruction (disparition du support). *LYRICAL NITRATE* est un documentaire qui examine à sa manière une autre qualité de la collection Desmet, synthétisée par Don Bierman: « *El Archivo Desmet es como una gigantesca capsula del tiempo que encierra un sin fin de aspectos de la vida de principios de siglo.* »⁴¹⁴

Plus précisément *LYRICAL NITRATE* compile extraits et/ou fragments à partir de douze titres de non-fiction et de vingt-six films de fiction, sans les distinguer les uns des autres, remontés sous plusieurs formes. Son choix gagne en compréhension ce qu'il perd en extension. On apprendra l'identité des films au générique de la fin mais de façon partielle. La liste de titres des films recyclés est en plusieurs langues et pas forcément en accord avec leur origine nationale. Les titres sont suivis de l'année de production parfois incertaine. Le générique indique implicitement qu'il s'agit de copies néerlandaises mais d'origines multinationales. Il n'indique pas leur genre non plus. Cette liste n'obéit pas non plus à l'ordre d'apparition ni à l'ordre chronologique de production des archives recyclées dans la mise en scène de *LYRICAL NITRATE*. Voyons nous quoi Delpout recycle pour la plupart à partir des films qui font partie de la programmation en parallèle de la collection au Pavillon Vondelpark à Amsterdam comme ailleurs.

⁴¹⁴ Bierman, Don, « Cien mil papeles. Las revelaciones del Archivo Desmet », *Idem.* Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, p.63. Article publié dans *Studiecentrum Bulletin 2*, NFM, Amsterdam, 1994.

b. Copies emblématiques de la collection Desmet

Pour *LYRICAL NITRATE*, Delpout emprunte des copies de sociétés européennes comme américaines assez méconnues en 1990. Les films recyclés sont en étroit rapport avec la programmation et les études en plein essor de la collection Desmet.

Le documentariste réutilise des copies emblématiques dans l'histoire de la collection. Car tout au long de *LYRICAL NITRATE*, il y a de nombreux extraits du film de diva *FIOR DI MALE* (1914). Ce mélodrame est un succès moyen du catalogue Desmet des années 1910.⁴¹⁵ Programmé exceptionnellement par de Vaal dans les années 1950, des années plus tard ce film se démarque parmi les premières restaurations en couleur qui surprennent à Pordenone en 1986. *FIOR DI MALE* est à l'affiche en septembre 1990 au *NFM programma*, soulignant la collaboration historique entre le metteur en scène Carmine Gallone (1886-1973) et la diva italienne à succès Lyda Borelli.⁴¹⁶

Le cinéaste compile également des extraits du film russe avec des comédiens également très populaires à l'époque *ZENSCINA ZAVIRASNEGO DNJO (FEMME DE DEMAIN 1^{ÈRE} PARTIE, A. Khanahonkov&Co., 1914)*.⁴¹⁷ C'est une copie en couleur, drame d'une femme médecin, jouée par la comédienne Vera Yureneva, épouse (comme dans la vie réelle) du personnage interprété par Ivan Mozzhukhin, le grand comédien de l'époque. Ce film est à l'affiche au *NFM programma* depuis novembre 1989 puis en septembre 1990 au Pavillon Vondelpark. Delpout recycle des extraits où les images des salles de cinéma sont l'espace, prétexte pour le déroulement de scènes comiques. Il en choisit parmi les copies préservées du *cinema muto italiano* programmées depuis 1988 et reprises en septembre 1990, avec d'autres comédies anglaises d'entre 1911-1919. Il s'agit des deux films italiens *AL CINEMATOGRAFO GUARDATE... MA NON TOCCATE* (1912), *UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO* (1913), et du film anglais *PICTURE PALACE PIECANS* (Vaudefilms, 1914). Puis, il recycle également un extrait lors d'une projection en salle catastrophique, du film comique français *ARTHEME OPERATEUR* (1913). Ernest Servaès écrit, réalise et interprète la série *ARTHEME* de 1911 à 1916. L'extrait choisi est caractéristique de son jeu exagéré et ses clin d'œil adressés à la caméra.⁴¹⁸ Delpout opte aussi pour un autre extrait se jouant dans une salle de cinéma, mais cette fois il s'agit du mélodrame anglais *DE ONSCHULD*

⁴¹⁵ Voir *Idem.*, Blom, 2003, pp.258, 267, 282, 287, 295-297, 355.

⁴¹⁶ Puis reprogrammé, voir *NFM programma* avril 1992. Martinelli, Vittorio, 'Lyda Borelli, *Le dive del silenzio*, Le Mani/Cineteca Bologna, 2001, pp.40-43. *Infra.* Chap. 8

⁴¹⁷ Pour information sur l'acquisition du film, voir *Idem.*, Blom, 2003, p.251.

⁴¹⁸ Voir Bernard, Youen, *L'Eclipse L'histoire d'une maison de production et de distribution cinématographique en France, de 1906 à 1923*, Maîtrise : Paris VIII, 1992-1993, s.d. Christian Delage, pp.62, 83, 149.

BEWEZEN DOOR DE BIOSCOOP (*AT THE HOUR OF THREE* Clarendon Film, 1912). Le personnage interprété par la comédienne Dorothy Bellew sauve son fiancé inculpé d'un meurtre parce qu'il apparaît filmé dans la rue à l'heure du crime; donc la preuve de son innocence est projetée sur l'écran dans une salle.

Puis Delpeut utilise aussi des extraits pris à partir de copies plus ou moins complètes d'autres drames italiens dans la collection. Il emprunte des images où on voit de comédiennes aujourd'hui méconnues. Lydia de Roberti interprète *Nidia l'aveugle* au péplum *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* (1908); d'ailleurs la copie est à l'affiche du *NFM programma* depuis juin 1988. C'est une fiction de Luigi Maggi, première adaptation du roman d'Edward Bulwer Lytton (1835), tête d'affiche du catalogue de distribution Desmet.⁴¹⁹ Delpeut garde un très joli intertitre imprimé sur l'image qui introduit à la comédienne Amelia Cataneo dans le drame *PIÙ CHE LA MORTE* (Cines, 1912). Il recycle aussi un film non programmé au NFM : *SUI GRADINI DEL TRONO* (Pasquali, 1913).⁴²⁰

Le catalogue Desmet est riche en films italiens de non-fiction. Ils sont en plein processus d'identification au NFM. Delpeut emprunte des extraits de la belle copie Pasquali *STOCCOLMA PITTORESCA* (1909). Il réutilise des prises de vue en couleur cadrées en cercles et en carrés provenant de *DE RIVIER VELINO* (*SALTI E LAGHI DEL FIUME VELINO* Cines-Roma, 1912) et de *SANTA LUCIA* (Ambrosio, 1915 ?) (tournées aux cascades de Marmore, le lac Piediluco, puis à Burano et à Venise respectivement) ; ce dernier est programmé au Pavillon en mars 1991 selon affiche le *NFM programma*. Sont également sélectionnés de nombreux extraits du film en couleur *KINDER TONTONSTELLING* (*CONCORSO DI BELLEZZA FRA BAMBINI A TORINO*, Aquila Films, 1909), qui enregistre un concours de beauté d'enfants à Turin ; cette copie sera programmée en mars 1992 affiche le *NFM programma*.

Bien avant qu'à Amsterdam, plusieurs de ces films sont programmés au festival *Il Cinema Ritrovato* à Bologne pendant l'hiver 1990, dans la section "Documentari italiani dal Nederlands Filmmuseum", accompagnés au piano-forte par Ram. Y compris *HET GROOTE PLATEAU VAN DEN CARNISCHE ALPEN* (Eclair, 1912), film en plein air dans les montagnes des Alpes, dont Delpeut emprunte aussi des extraits.

⁴¹⁹ Il y a une autre version de 1926 réalisée par Carmine Gallone et Amleto Palermi (Grandi Film) *LES DERNIERS JOURS DE POMPEI*. Voir critiques de l'époque (V. Jasset) dans Bernardini, A., *Il Cinema Muto Italiano* 19 Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp.205-209. En ce qui concerne la situation du péplum aux Pays-Bas, voir *Idem.*, Blom, I., *Jean Desmet*, 2003, pp.230-232.

⁴²⁰ On trouve information sur la société Pasquali appartenant à la collection Desmet dans *Ibid.*, p.213. Voir également *Ibid.*, Bernardini, A., *Archivio*, p.420.

Il sélectionne également parmi les films de plein air de sociétés françaises. On retrouve ainsi des extraits, y compris des intertitres de *IN DE PYRENEEËN (DANS LES PYRENEES, 1913)* en couleur, de la société Gaumont, avec les éléments caractéristiques du genre. Ces prises de vue sont réalisées depuis un train en mouvement qui traverse le paysage à travers de tunnels, nous promenant devant des montagnes, des villages. Comme par exemple dans les extraits, utilisés par Delpeut, du film de plein air de la société Eclipse *LOETSCHBERG (LE CHEMIN DE FER DU LÖTSCHBERG, 1913)*. D'ailleurs d'autres préservations Eclipse sont programmées en août 1990 au Pavillon Vondelpark.

Delpeut recycle également des extraits des films de voyage de la société de production française Eclair. Il garde notamment des prises de vues en couleur des enfants qui posent devant la caméra dans *OASE VAN EL - CANTORA (L'OASIS D'EL-KANTARA, 1913)* et *INDISCHE EN CEYLON TYPEN (TYPES DES INDES ET DE CEYLAN, 1913)*. Puis il y a un extrait *DE DYTIQUE (LE DYTIQUE, 1912)*, film scientifique qui contient des prises de vue de la conduite des larves du dytique noir d'eau, provenant de la Série Eclair Scientia.⁴²¹ Et ensuite encore, il y a des extraits de *VAN PAU NAAR CAUTERETS (1910)*, film de la société française Lux disparue un peu plus tard.⁴²²

c. Des films en processus de re-découverte : la période pré Caligari, Vitagraph en couleur et la prédominance du cinéma français

Delpeut sélectionne aussi des extraits de films méconnus de sociétés allemandes, américaines identifiées depuis 1988. Copies qui sont alors en plein processus de re-découverte en 1990 compris à l'étranger, en particulier à Pordenone. Puis le reste de son choix confirme la prédominance comme la diversité des films français dans la collection Desmet.

⁴²¹ Insecte qui semble populaire au cinéma français de l'époque, par exemple *LE DYTIQUE ET SA LARVE*, Fr.1910 de Pathé Frères. Voir Lefebvre, Thierry « Le regard de l'amblystome » La production scientia : la vulgarisation scientifique par l'image », Le Roy, Eric et Laurent Billia (dir., et. al.) *Eclair: un siècle de cinéma à Epinay-sur-Seine*, Paris : Calmann-Lévy, 1995, pp.54-59. Lefebvre prend en compte de copies du NFM pour son essai : "Popularization and anthropomorphism : on some prewar 'animal films' » (the Scientia series), Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.) *Uncharted Territory : Essays on Early Nonfiction Film*, Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1997, pp.91-103.

⁴²² Voir Loné, Eric, "La production Lux (1906-1913), 1895, AFRHC, n° 16, juin 1994, pp.59-62.

Delpeut choisit la prise de vue d'une statue (Hermann) cadrée comme vu à travers des jumelles, extrait curieux du film de non-fiction *TEUTOBURGERWOUDE* (Allemagne, 1912). Il compile à partir des dram es en voie de préservation comme *DIE CZERNOWSKA* (1913) et *DER STERN DES SÜDENS* (Vitascope, 1911). Il garde quelques extraits de la diva allemande Henny Porter, *sweet heart* du public de l'époque qui joue dans le mélodrame *ALEXANDRA* (de Curt A. Stark, Messter-Film GmbH, 1914).⁴²³ Ces films étaient évoqués par S. Kracauer comme : « Les films policiers d'Harry Piel, les films de détectives avec Ernst Reicher (...) les comédies d'Ossi Oswalda et les drames d'Henny Porter étaient des institutions. »⁴²⁴

Delpeut trie des extraits parmi les poursuites, les intertitres et les portraits des comédiens (notamment Ludwig Trautmann) provenant de deux films d'aventures de 1914 réalisés par H. Piel. Il s'agit de *DAS TEUFELSAUGE* (Vay u. Hubert-Berlin), film de détectives où le vol d'un diamant provoque toute sorte de poursuites à l'aide des dernières technologies.

Ce dernier avec *DAS ABENTEUER EINES JOURNALISTEN* est à l'affiche aussi, avec d'autres copies Desmet, au *NFM programma* en septembre 1990. La collection Desmet joue un rôle important dans la re-découverte du cinéma allemand qui fait alors l'objet d'une première grande rétrospective dans 'Prima di Caligari, Cinema Tedesco, 1895-1920' au Giornate del Cinema Muto à Pordenone en 1990.⁴²⁵ Des études pionnières comme des programmations sur cette période du cinéma allemand sont nourries grâce à l'accès à la collection Desmet.⁴²⁶

LYRICAL NITRATE recycle des extraits de films de sociétés américaines disparues comme *IN GROOT GEVAAR* (*A FATE OF THE SEA*, Selig Polyscope, 1910). Puis il ré-utilise des films de la Vitagraph Company of America en processus d'identification également, comme *DE WATERLELIE* (*WATER-LILLIES*, 1911). Et plus particulièrement des extraits de la comédie *HET IDEEAL VAN DE BIOSCOOP*, (*THE PICTURE IDOL* sortie en France comme *L'IDOLE DES CINEMAS*, 1912) où les comédiennes Clara Kimball Young et Mary Maurice jouent deux jeunes spectatrices admiratrices d'Elvis Costello (joué par lui-même) qui vont au cinéma.

⁴²³ Blom analyse l'achat de cette copie exploitée avec succès et dans une longue durée jusqu'à la fin de 1921. Voir *Idem.*, Blom, 2003, pp.253-254, 260-262, 273, 278, 283-284, 307, 318, 321.

⁴²⁴ Kracauer, S., *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand, 1919-1933*, Champs Flammarion, Paris, 1987, pp.26-27 et 141.

⁴²⁵ Cherchi Usai informe de l'identification en cours des films d'une période 'trou noir' sur l'histoire du cinéma allemand à partir des copies du NFM et du NFTVA à Londres. Voir Cherchi Usai, Paolo, "German fiction films, 1895-1920: A checklist of surviving material in FIAF archives", Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (ed.), et. al. *Prima di Caligari, Cinema Tedesco, 1895-1920*, Pordenone, pp. 480-511. Seulement *ALEXANDRA* est projeté alors.

⁴²⁶ Blom établit une liste des travaux de recherche qui ont comme référence la collection Desmet. Notamment pour le cinéma allemand des années 1910 le travail de Schlüpmann, Heide *Unheimlichkeit des Blicks : das Drama des frühen deutschen Kinos* (Basel/Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1990. Voir *Idem.*, Blom, 2000, p.320 (note 70) et p.330 (note 98).

Delpeut emprunte pratiquement la totalité d'un autre court-métrage Vitagraph en couleur : *THE SIGNAL OFFICER* (1912). Mélodrame du naufrage d'un homme et d'une femme qui tombent amoureux dans une plage, mais qui se voient séparés quand ils sont sauvés par le mari de celle-ci. Les copies Desmet en couleur de la Vitagraph retiennent de plus en plus l'attention depuis les programmes de 1987 au Giornate del Cinema Muto à Pordenone.⁴²⁷ Il y a une programmation de westerns Vitagraph en novembre 1989 selon affiche le *NFM programma* au Pavillon Vondelpark.

LYRICAL NITRATE compile encore des extraits très divers qui confirment que les films de sociétés françaises prédominent dans la collection Desmet.⁴²⁸ Delpeut recycle la scène de la crucifixion du film biblique *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (Pathé Frères, 1906-1907).⁴²⁹ Delpeut sélectionne aussi parmi les drames de la société Gaumont. Il choisit dans *VOOR HAAR ZON* (*LE RACHAT DE L'HONNEUR*, 1913) en couleur, une scène de guerre, dont le cadrage est comme vu à travers des jumelles. Puis, il garde un deuxième extrait de cette copie aussi abîmée où l'on voit la rencontre en cachette entre une femme âgée et un jeune au portail d'un jardin, lorsqu'un vieil homme sort armé prévenu par le chien attaché.

Ensuite, Delpeut extrait la scène climax d'un drame, en cinq actes : *DE VERLOREN EN GEWONNEN* (*LA VOIX D'OR*, Georges André Lacroix, 1913). Notamment on identifie la scène où un petit avion s'écrase provoquant un incendie au fond du cadre, tandis que des femmes s'approchent en voiture en premier plan. Le compilateur emprunte la scène d'une poursuite énigmatique à un western Gaumont tourné en Camargue *DE WEG DES DOODS* (*LE RAILWAY DE LA MORT SERIE SCENES DE LA VIE DE L'OUEST AMERICAIN* de Jean Durand, 1912), où l'on voit peut-être les cowboys interprétés par Joe Hamman (*Joe Barker*) et Max Dhartigny (*Tom Burke*) au fond du cadre suivant une locomotive.⁴³⁰

⁴²⁷ Voir échange avec Eileen Bowser dans *Idem.*, Blom, 2000, pp.324-325 (note 80). Voir Toscano, Mark et Julie Buck, *Le Giornate del Cinema Muto 1982-2001 A checklist of films screened at the Giornate del Cinema Muto, Pordenone/Sacile, 1982-2001*, Le Giornate del Cinema Muto, (2002 Cydia). Plus tard le *NFM programma* d'avril 1992 affiche une rétrospective Vitagraph s'organisant autour de copies néerlandaises, anglaises et italiennes.

⁴²⁸ Pathé occupe la deuxième place dans la collection Desmet après Gaumont. Voir Blom, I., "What's in a name? Pathé and the Netherlands as envisioned in the Pathé-Desmet relationship", dans *Idem.* Marie, M., Le Forestier, *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, AFRHC, 2004, pp.95-106.

⁴²⁹ Cette copie est utilisée lors de leurs premiers programmes en 1989. Cette préservation sera programmée entre 1992 à 1994, au Pavillon Vondelpark en particulier pendant la semaine de la Pentecôte. Voir *NFM programma* avril 1992 ; avril 1993 et mars 1994 ; puis en mars 1997 associée avec d'autres copies des années 1910 à thématique biblique.

⁴³⁰ Jean Durand (1882-1946) dirigea westerns de la série « Arizona Bill » chez Lux avec Joe Hamman caricaturiste et cow-boy aux E.U. Durand chez Gaumont travaille pour la série *SCENES DE LA VIE DE L'OUEST AMERICAIN*, tournées en Camargue. Voir Mitry, Jean, 'Durand et les Pouites : absurde, subversion et poésie...', dans D'Hugues, Philippe et Dominique Muller (sous la dir.), *Gaumont : 90 ans de cinéma* Paris : Ramsay : La

LYRICAL NITRATE réemploie aussi des extraits de l'adaptation littéraire à l'écran signée par Victorin Jasset pour la société Eclair. Il s'agit d'une copie incomplète *AU PAYS DE TENEBRES* (1911) où on retrouve les présentations des comédiens en train d'interpréter leurs personnages. Puis l'extrait où les protagonistes nommés dans la copie néerlandaise *Hans* et *Karel* se retrouvent enfermés dans la mine par une explosion. *Hans* essaie de sauver *Karel*, lorsqu'en montage alterné, on voit une mission de sauvetage creuser un trou pour les atteindre. Il est malheureusement trop tard, car ils sont retrouvés morts et puis sortis de la mine. Ce plan fut tourné en extérieur.⁴³¹ Delpout choisit aussi des fragments de l'adaptation littéraire *LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT*, à l'affiche du *NFM programma* en août 1990. C'est justement le moment où *LYRICAL NITRATE* est prêt dans une atmosphère de remodelage du Pavillon Vondelpark comme du développement des publications du NFM.

3. La rénovation du Pavillon Vondelpark (NFM themareeks, 1991)

En octobre 1990, le *NFM programma* informe les spectateurs que les films projetés sont pour la plupart le résultat d'un budget extraordinaire alors employé : « (...) *extra subsidie f 8,1 miljoen gulden ten behoeve van de conservering van nitraatfilms.* »

La variété de films muets programmés de façon quotidienne en salle de projection est considérable. La grille du *NFM programme* d'octobre 1990 affiche d'une part, parmi d'autres, des films de Clarence Brown, de Jacques Feyder, de Greta Garbo 'sous les yeux de Pabst'. D'un autre part, elle affiche les goûts de l'équipe pour l'avant-garde allemande (notamment Walter Ruttmann) et le film favori de la critique dans *Skrien : DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986).

Plus tard en novembre 1990, des réalisations de De Kuyper, comme *CASTA DIVA* et *PIERROT LUNAIRE* sont aussi à l'affiche côtoyant de nombreux films muets. Delpout et Wolf écrivent un court article dans le *NFM programma* sur la préservation Hollandia la plus récente parmi

Cinémathèque française, 1986, pp.69-72 ; et Lacassin, F., *A la recherche de Jean Durand* Paris : AFRHC, 2004, 255p.

⁴³¹ Voir *Idem.*, Salomon, B., *La société française*, 1987, p.68.

d'autres, *L'ECHELLE VIVANTE* (Binger, 1913).⁴³² L'information dérivée des préservations, de leurs choix de programmation s'avère de plus en plus riche et importante à communiquer. Le directeur-adjoint De Kuyper et son assistant Delpout créent en 1991, les *NFM themareeks* (cahiers thématiques) spécialement conçus pour la diffusion de leurs collections et leurs activités de programmation.

Bien avant De Kuyper et Delpout se démarquent dans le milieu des publications spécialisées comme de rédacteurs en chef et de collaborateurs actifs respectivement dans *Versus* et *Skrien*. Delpout collabore toujours dans *Versus* où De Kuyper reste rédacteur en chef jusqu'en 1992 ; quand la revue boucle son cycle de vie. Ils collaborent comme l'ensemble de l'équipe, dans le *NFM programma*. En dehors du Musée, Delpout donne des nouvelles sur les archives du NFM dans la section 'W eergevonden' de *GBG-Nieuws*. Et à l'étranger tous les deux collaborent dans *Cinegrafie*, dans le cadre des conférences octroyées au festival Il Cinema Ritrovato à Bologne.

NFM themareeks est un outil systématique pour documenter, justifier leurs choix de programmation au NFM.⁴³³ Généralement, Delpout s'occupe de l'introduction de chaque numéro. Il fait partie du comité de rédaction ainsi que Blotkamp, De Kuyper, R. Wolf, Linssen, Meyer, parmi d'autres. Le premier numéro est dédié au cinéaste Frank Borzage découvert grâce à leur restauration de *LUCKY STAR* (1929) à l'affiche dans *NFM programma* en octobre 1991. Ces cahiers spécialisés sont en correspondance avec leur programmation quotidienne. L'équipe apprend beaucoup de ces pans oubliés de l'histoire du cinéma mais surtout se soucie d'informer sur ces collections et les thématiques inédites associées en conséquence.⁴³⁴

Il est donc indispensable que la Direction entreprenne aussi un remodelage des installations du site Pavillon Vondelpark. La réforme obéit ainsi au besoin d'améliorer leurs services de documentation, de projection, de recherche et de programmation. La Direction en profite pour recycler aussi une partie des archives non-film Desmet. Le NFM gagne alors une certaine

⁴³² Entre 1988 et 1991 Delpout, Roumen, René Wolf écrivent de courtes collaborations et notamment De Kuyper (sa section est nommée *Electrische Schaduwen*) dans *NFM programma* où souvent leurs écrits sont complétés par références bibliographiques signalées comme disponibles dans la bibliothèque du NFM.

⁴³³ Ces cahiers suscitent l'attention des cinémathèques collègues. Voir Cherchi Usai, P. 'Nfm themareeks', *Griffithiana* no. 44-45, 1992, p.247; et les recommandations bibliographiques dans Mazzanti, N. et Gian Luca Farinelli, *Il Cinema Ritrovato. Teoria e metodologica del restauro cinematografico*. Grafis Edizioni, Bologne 1994, s/p.

⁴³⁴ La plupart des archives membres de la FIAF offrent alors information au public et le 90% des membres s'annonce dans la presse. Cependant les cinémathèques de Lisbonne comme d'Amsterdam se démarquent par une politique de publications qui expose leurs choix et information sur les collections. Voir statistique 'Survey and other activities of the Commission for Programming and Access', *Journal of Film Preservation*, no. 49 Vol. XXIII, octobre, 1994, p.12.

reconnaissance internationale grâce à ses restaurations de cette collection et ses compilations, principalement *LYRICAL NITRATE*. La scène européenne des cinémathèques fait l'objet de changements radicaux en 1991. Ces derniers se reflètent dans la systématisation de la collaboration collective comme dans le développement des festivals de cinéma spécialisés pour les archives.

a. Le remodelage du Pavillon Vondelpark et l'avant-première de *LYRICAL NITRATE* (1990-1991)

La Direction entreprend une réfection du bâtiment au Pavillon Vondelpark afin d'assurer la programmation des nombreuses projections quotidiennes. Blotkamp trouve encore des fonds publics et privés nécessaires à cette entreprise. Quant à *LYRICAL NITRATE*, il commence à être distribué par le NFM dans plusieurs circuits.

LYRICAL NITRATE est montré en avant-première au Giornate del cinema muto en octobre 1990.⁴³⁵ Il est tout de suite programmé à la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya à partir de novembre 1990 (et pendant un semestre), puis aussi en octobre 1991 au Filmmuseum München.⁴³⁶ La première de *LYRICAL NITRATE* aux Pays-Bas a lieu pendant l'édition de 1991 d'IFFR, tel que ce fût le cas pour *PINK ULYSSES* (1990).⁴³⁷ *LYRICAL NITRATE* est distribué par le NFM/IAF dans le circuit des salles d'art et essai aux Pays-Bas et à l'étranger. De Kuyper caractérise le profil de ce réseau de distribution: «*Quand au cinéma contemporain, autre extrême de nous soucis permanents, le NFM se trouve dans une situation assez exceptionnelle en ce sens que, adjoint à la conservation et à la programmation, un département distribue des films de valeur artistique dans un circuit non commercial et occasionnellement aussi commercial (en 35mm et en 16mm). Entre 15 à 20 titres par an de la*

⁴³⁵ Voir la réponse écrite par Elena Dagrada du 24/10/1990. Voir dossier no. 104. Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁴³⁶ Entre le 5-11/11/1990 et le 10-16/06/1991. Voir dossiers no. 105. et no. 109. respectivement Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁴³⁷ Dossier no. 106. Archives NFM 19 P. Delpeut (articles, entretien en néerlandais). La sortie du film est le 28/01/1991 selon *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). Selon les archives de Van Voorst le 08/02/1991. Van Voorst, Suzanne, *Peter's films* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 02 février 2006. Communication personnelle.

production actuelle (de Muratova à Manoel de Oliveira) sont ainsi diffusés aux Pays-Bas, et ce à côté du répertoire classique.⁴³⁸

En 1991, *LYRICAL NITRATE* est programmé au ‘Young Forum’ du Berlin International Film Festival (février), à l’Edinburgh Film Festival et au Telluride Film Festival (août-septembre).

⁴³⁹ *LYRICAL NITRATE* est également à l’affiche en février 1991 au Pavillon Vondelpark, un site muséographique en pleine transformation.

Blotkamp décrit en entretien la transformation des services du site Pavillon Vondelpark du NFM : «*Peu de temps après mon arrivée, la Cinémathèque est passée de 30 à 100 employés et l’engorgement s’est vite fait sentir. Nous avons donc acquis un nouvel édifice adjacent au pavillon principal, un magnifique immeuble centenaire sis dans le plus grand parc d’Amsterdam, pour y déménager plusieurs services. Depuis cette réorganisation, les activités du Pavillon gravitent autour des projections publiques, et c’est ce lieu qui a fait l’objet d’une réfection en profondeur. Il fallait rehausser la symétrie de l’ensemble, lui donner plus de lumière, plus d’ouvertures. La récupération des greniers, d’une considérable superficie, nous a permis d’installer plusieurs bureaux et de consacrer un étage entier aux salles de projection et aux activités publiques connexes. Il n’y avait auparavant qu’une salle de projection de 94 places. Nous en avons créé une seconde de même dimension dans ce qui était une salle de réunion. En dépouillant celle-ci de ses revêtements, nous avons découvert de superbes plafonds et moulages qui avaient été masqués. La salle retrouva ainsi son cachet d’origine (...) Pour embellir notre première salle, nous avons recouru à des panneaux qui ornaient dans les années 20 un ancien cinéma de la ville, panneaux qui nous furent données et qui s’ajustaient presque parfaitement à ses dimensions. La qualité et les conditions de projections ont aussi été améliorées grâce à l’installation du son dolby dans une salle et d’un excellent piano dans l’autre, surtout réservée aux films muets et aux anciennes copies. Nos deux salles sont désormais équipées d’un piano, ce qui est indispensable car nous ne projetons jamais un film muet sans accompagnement. Nous nous contentons cependant d’une seule cabine de projection. Elle nous suffit car nous ne programmons que très rarement deux films aux mêmes heures. Le projectionniste en service ne doit donc pas, comme à Bruxelles, à voir à deux films à la fois, mais nous n’excluons pas cette possibilité.* »⁴⁴⁰

Les bureaux sont aménagés pour l’équipe qui accroît sa taille ainsi que ses fonctions. En avril 1991, le *NFM programma* annonce l’obtention d’une subvention de 50, 000 florins (22, 689 €) du Prins Bernhard Fonds, pour la récupération de l’intérieur du Cinéma Parisien. Le Musée transfère le décor de l’ancienne salle d’Amsterdam qui appartenait à Desmet, laquelle Blom décrit ainsi : «*En 1924, il fit décorer son Cinéma parisien dans un style Art Déco français et hollandais, s’inspirant de la luxueuse et féerique décoration d’intérieur de la grande salle du cinéma Tuschinski ouverte en 1921 à Amsterdam. Cet intérieur sauvegardé par sa petite-fille Ilse Hugan, peu de temps avant la démolition en*

⁴³⁸ De Kuyper ‘Des Cinémathèques à l’œuvre’, Emmanuelle Toulet et Christian Belaygue, *Cinémémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, p.230.

⁴³⁹ Dossiers no. 108 et no. 110. Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁴⁴⁰ Véronneau, Pierre, « Vondelpark, ciné-parc. » *Revue de la Cinémathèque* no. 18, Sept-Oct 1992, p.30.

1987 a maintenant retrouvé sa juste place dans l'une des deux salles de cinéma du Nederlands Filmmuseum.»

441

Ilse Hughan, dans la tradition de sauvegarde qui caractérise sa famille, octroie au NFM les panneaux de la salle conservés avec soin. Delpout en témoigne: “There was only one screening room, and then this Cinema Parisien was built. That was officially the library at that time. It is the interior of an original cinema that was built in the teens in the center. Jean Desmet owned it. It finished as a porno cinema. And his granddaughter donated the interiors.”

D’ailleurs, Delpout dédie *LYRICAL NITRATE* à la petite-fille de Jean Desmet Ilse Hughan. En effet le Cinéma Parisien (Amsterdam) est la salle où se trouvait en dépôt le stock film de la collection, comme la préface de *LYRICAL NITRATE* l’explique. C’est de plus les décors de cet endroit même où les copies sauvegardées de la collection étaient projetées au début du 20^{ème} siècle. Les mêmes films, une fois préservés, sont projetés à la fin du 20^{ème} siècle dans les mêmes décors.

b. Des programmes de compilation avec et sans signature

Le Pavillon Vondelpark abrite de nombreuses projections de copies préservées, parmi d’autres, de la collection Desmet. L’équipe teste plusieurs alternatives de programmation, avec ou sans signatures des compilateurs derrière ces choix.

De belles restaurations de productions de 1913 de la collection Desmet, sont présentées au Pavillon en juin 1991 au programme ‘Recent geoconserveerde komische films’. Plus spécialement la copie noir et blanc américaine *OVER THE BACK FENCE*.⁴⁴²

Le Musée montre aussi *LEONCE A LA CAMPAGNE* qui est à l’affiche du *NFM programma* en mars puis en juin 1991. Cette comédie de Perret est combinée avec des films de Jean Renoir et des films en plein air. De Kuyper remarque une dizaine des années plus tard les raisons de

⁴⁴¹ Voir Blom, I., « La collection Desmet Nederlands Filmmuseum. », *Cinémathèque* nr 3, printemps-été 1993, p.96. A la fin de la grande guerre Desmet a vendu toutes ses salles, à exception de trois, dont le Cinéma Parisien Amsterdam à pas confondre avec le Cinema Parisien à Rotterdam (le premier) Voir *Idem.*, Blom, « III. Gold rush. In the throes of cinema mania (1909-1914) », 2003, pp. 89-131. Le NFM programme à cette époque dans la salle historique à Amsterdam le Tuschinski-Pathé, dont la section est nommée : ‘Nostalgie in Tuschinski’.

⁴⁴² Voir information sur l’achat de ce titre et d’autres productions d’Edison à Berlin et à Bruxelles. Voir *Ibid.*, pp.180-181.

ces associations: « Les images 'coloriées' des Léonce sont proches des procédés photographiques de l'autochrome. L'utilisation du pochoir, combinée au talent plastique de la construction de l'image (...), fait de certains films de la série de petites merveilles. Il en accentue, pour nous, leur fragilité, l'aspect 'temps qui passe...', l'ineffable beauté du moment. Ici, ce n'est pas le feuillage qui tremble mais la touche de couleur verte appliquée sur le feuillage qui frémit. Du réalisme nous sommes, sans insistance aucune, passés dans un univers pictural. (...) Et qui sur un autre versant, dialogue avec la peinture impressionniste de 'plein air' (...) »⁴⁴³

Copies de Perret sont utilisées encore en 1991 dans un des trois programmes de compilation produits à partir de la collection Desmet et qui sont offertes en location par le réseau NFM/IAF. Ce sont trois recueils en 16mm des sociétés nationales prédominantes dans la collection qui regroupent respectivement des films américains, italiens et français: *A CHANGING SOCIETY*, *AMORE ET LOTTA* et *ALA CAMPAGNE*.⁴⁴⁴ Cette dernière porte le titre homonyme de l'épisode de la série *LEONCE*. Selon affiche le *NFM programma* en septembre 1991, il s'agit d'une compilation de Delpeut, à base de films français d'entre 1907 et 1913, présentée sous la direction musicale de Ramau au piano accompagné par la chanteuse lyrique Zeervaarder.⁴⁴⁵ *LA CAMPAGNE* est placé dans le 2^{ème} sur quatre programmes alors affichés. *LYRICAL NITRATE* est reprogrammé également dans le 3^{ème} ('Programma III Documenten').⁴⁴⁶

Un mois plus tard, dans les nouvelles installations du Pavillon Vondelpark en octobre 1991, le Musée inaugure l'exposition 'Tentoonstelling Cinéma Parisien 1910 -1987' consacrée à l'histoire de la salle du pionnier Desmet. La politique de la Direction valorise aussi la documentation non-film de la collection. En 1988, avec la réouverture de la collection des affiches, une partie est récupérée qui pendait dans un bâtiment depuis 1973. Les affiches sont utilisées pour l'identification du stock film mais aussi pour leur exposition au Pavillon.⁴⁴⁷ En novembre 1991, en collaboration avec le Goethe Institut – Amsterdam, le NFM expose une partie dans 'Duitse affiches van de zwiigende film'.⁴⁴⁸ Le matériel publicitaire de *ALEXANDRA* (1914) va accompagner la copie du film programmée au Pavillon Vondelpark, aussi recyclé dans *LYRICAL NITRATE*. Cependant l'exposition du non-film n'est pas prioritaire,

⁴⁴³ 'Quelques notes sur la série Léonce', Bastide, Bernard et Jean A. Gili (dir.), *Léonce Perret*, AFRHC/Cineteca del Comune di Bologna/Il Cinema Ritrovato, Paris, 2003, pp.49-54.

⁴⁴⁴ *Idem.* Blom, 2000, p.331. *DIVA* ne spécifie pas les noms des compilateurs ni les titres compilés. *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais).

⁴⁴⁵ Le même programme est montré le 27/01/1991 à l'IFFR selon affiche le *NFM programma* de septembre 1991.

⁴⁴⁶ Dans ces quatre programmes se trouvent d'autres compilations *FILMFABRIEK HOLLANDIA* (1989) et *FEËRIEKEN PROGRAMMA* (1989)

⁴⁴⁷ *Idem.*, Blom, 2000, pp.310-314.

⁴⁴⁸ Le *NFM programma* de novembre 1991 signale également la collaboration dans cette exposition des cinémathèques allemandes Bundesarchiv Berlin et Staatliches Filmarchiv DDR.

mais complémentaire aux projections en salle. Blotkamp explique : (...) *Le Pavillon abritait déjà un bistrot, le Vertigo. Nous avons doublé sa superficie (...) Il faut aussi souligner qu'au fond du restaurant d'imposantes arches transformées en vitrines permettent d'admirer des appareils anciens et d'avoir un coup d'œil sur notre salle d'exposition. Les deux activités sont ainsi reliées, d'autant plus que nous avons prévu les travaux de réfection d'accroître la souplesse des conditions d'exposition. Nous avons aussi aménagé dans le lieu qui sert de foyer à nos deux salles de projection, un autre local d'exposition uniquement voué aux affiches de notre collection. Mais précisons compte tenu du manque d'espace, nous avons opté avant tout pour de meilleures conditions de projection avant privilégier les autres aspects de nos collections. Nous ne voulions pas rivaliser avec le MOMI (Museum of the Moving Image à Londres) ni à lui ressembler ! La coordination des expositions est confiée selon les besoins –(...). Bien entendu, le financement de l'entreprise a nécessité la participation de l'Etat. Nous avons aussi obtenu deux grosses participations privées, de la brasserie Grolsch d'abord, qui a exigé que le café Vertigo vende que sa bière, qu'une salle de projection porte son nom et qu'elle puisse utiliser trois fois l'an le Pavillon pour une réception, et d'une banque qui a donné son nom à notre seconde salle de projection. Tout projet d'agrandissement doit reposer sur un partenariat privé, de manière à profiter aux deux parties. (...)* »⁴⁴⁹

Dans ses propos, Blotkamp indique comment sa gestion obtient les moyens financiers afin de donner la priorité à la projection en salle, privilégiée par leur philosophie des archives. À l'automne 1991, le Pavillon est prêt pour offrir dans ses installations transformées une série de services : un café (Vertigo) avec une terrasse à tradition joyeuse, deux salles de projection avec conditions d'accompagnement musical permanent, des expositions, des espaces de discussions et de conférences. La Cinémathèque équilibre la programmation des préservations devenues si nombreuses avec des films du répertoire classique trouvables par exemple dans la section 'Filmgeschiedenis van A tot Z'. Les programmeurs combinent des rétrospectives sur le cinéma contemporain, comme par exemple du cinéaste néerlandais Johan van der Keuken avec celle dédiée à la comédienne 'Romy Schneider, keizerin van de romantiek'. Dont le numéro 2 du *NFM themareek* est dédié à la saga filmique de *SISSI*.⁴⁵⁰ Aussi l'équipe s'intéresse comme depuis 1988 à programmer de rencontres entre spécialistes accompagnés de projections. Par exemple la conférence 'De mythologie Van Edison en Lumière' octroyée par Tjitte de Vries et Ati Mul, qui va accompagnée d'un programme de films-fragments. Le *NFM programma* en novembre 1991, affiche la création d'un espace de dialogue sur et pour les professionnels dénommé le NBF-forum, organisé par la Nederlandse Beroepsvereniging

⁴⁴⁹ Blotkamp offre au concessionnaire le Café Vertigo pour une location annuelle de 70, 000 florins (31, 764 €) et obtient le droit à un pourcentage pour chaque service de traiteur dans un événement qui ait lieu aux installations du Musée. *Idem.*, Véronneau, 'Visages...', 1992, p.30.

⁴⁵⁰ Voir Holtrust, Tonny [comp.] ; Delpeut, P. (ed.) et.al., 'Sissi : een plakboek', *NFM themareeks*, no. 2, Amsterdam : NFM, 1991. Pendant nos entretiens Roumen et Delpeut évoquent anecdotes d'un performance (valse) célébré au Pavillon pendant la rétrospective.

van Film – en televisiemakers. Celui-ci s'occupe de sujets très divers, surtout des métiers qui vont de la production à l'exploitation dans l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel.

Grâce aux subventions l'Information Centre et surtout la bibliothèque du NFM transforment les services de recherche.⁴⁵¹ Les *NFM themareeks* offre dans la section 'Keuze uit de bibliotheek' des références disponibles sur les sujets traités.

c. Récolte des prix (1991) au NFM, la fondation de la ACCCE (projet LUMIERE) et Paris devenue lieu de mémoire (1991)

En 1991, le NFM entre dans un apogée de reconnaissance internationale grâce à son programme de préservations du cinéma muet en couleur. Le Musée et le laboratoire Haguefilm sont primés au Giornate del Cinema Muto à Pordenone avec le Prix Jean Mitry en 1991.⁴⁵² De son côté, *LYRICAL NITRATE* a du succès dans certains circuits à l'étranger grâce à son initiative de recyclage. Le NFM participe à une nouvelle dynamique de coopération européenne où certaines cinémathèques créent de projets communs.

Il y a un virage dans la position qui occupe le cinéma muet dans les collections du NFM par deux questions. D'abord parce que, comme Blom remarque, l'équipe assume le statut particulier de la non fiction, qui lui octroie une position internationale irremplaçable.⁴⁵³ Ensuite parce que l'inventaire a permis de retrouver des films méconnus mais fascinants des années 1910. De Kuyper établit un premier bilan : « *Ce n'est que ces dernières années que des subsides supplémentaires ont permis de faire un inventaire très complet de la collection. Ce qui a permis de découvrir au redécouvrir des œuvres jugées perdues de cinéastes célèbres. Lang, Lubitsch ; E.A. Dupont (deux titres). M. Tourneur, A. Antoine (Les Travailleurs de la Mer), M. L'Herbier, et de F. Borzage (Lucky Star, un sommet du cinéma intimiste muet américain) Ceci, pour ne citer que les 'auteurs'. Car à côté de titres célèbres ou ayant leur gloire dans l'histoire du cinéma (en tant que case vide), le NFM est fier de posséder une très riche collection du cinéma des années 10-20 comptant de très nombreux titres français (Gaumont, Eclair-Eclipse,*

⁴⁵¹ Les cinémathèques offrent peu à peu services de projections et de vidéo de leurs collections ; notamment à Rio de Janeiro et à Amsterdam (60 archives utilisent déjà de moniteurs sur place pour l'accès aux films). Voir *Idem.*, 'Survey and other activities', *Journal of Film Preservation*, 1994, p.12.

⁴⁵² Le prix Mitry existe depuis 1986 et porte ce nom en honneur à son fondateur depuis 1989. Il est octroyé en 1991 à Richard Koszarski et au Nederlands Filmmuseum. Voir http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/jean_mitry/jean_mitry_frameset.html

⁴⁵³ *Idem.*, Blom, 2000, pp.320-321.

Pathé), allemands, italiens, américains. Vu la situation dans laquelle se trouve le cinéma de cette période, chaque copie retrouvée est dans la plupart des cas une pièce unique qui prendra sa place dans l'histoire du cinéma. (...).⁴⁵⁴

De Kuyper expose au numéro 4 du *NFM themareeks* une série de remarques théoriques à partir des expériences d'étudier et de programmer ce cinéma des années dix avec Delpout et Ram. Ce que De Kuyper nomme depuis 'le cinéma de la seconde époque', c'est le noyau quantitatif comme qualitatif de la Cinémathèque hollandaise: «Notre connaissance du muet s'est tout d'abord et surtout fixée sur la grande période des années vingt. Depuis le Congrès de Brighton en 1978, le cinéma du début du siècle a été remis en valeur. De primitif on l'a d'ailleurs et très justement rebaptisé 'cinéma des premiers temps'. Le cinéma des années dix, que j'aimerais appeler 'cinéma de la seconde époque' est, il me semble, encore trop souvent vu à travers l'optique et le filtre de ce qui le suit : les glorieuses années vingt. C'est une approche rétrospective, avec un arrière-goût téléologique du type : 'Les années dix préparent les années vingt', tous les chemins menant évidemment à Hollywood et quelques voies de traverse à Moscou. Le cinéma de la seconde époque a selon moi beaucoup plus l'allure d'un véritable carrefour, où beaucoup de voies et issues seront bloquées et définitivement abolies au profit de certaines normes. Considérer ce cinéma de la seconde époque comme un passage, une transition (...) a comme conséquence directe que beaucoup d'aspects et de plus intéressants –voire de genres entiers– sont mis à l'écart au profit de cette norme du cinéma muet. Et en partie traité ainsi, ce cinéma reste –doit rester, je le crains – incompréhensible.»⁴⁵⁵

LYRICAL NITRATE pour sa part contribue à diffuser ces films des années 1910 sur la scène internationale en 1991. Ce documentaire est acheté aussitôt à l'étranger et programmé dans le circuit d'*art houses* aux E.U. (à New York et à Boston) à partir d'octobre et novembre 1991. Là, *LYRICAL NITRATE* obtient une mention spéciale pour sa démarche de préservation filmique, preuve de la reconnaissance par la communauté américaine des critiques de cinéma, la National Society of Film Critic Awards (NSFC) à New York.⁴⁵⁶ En France, le film reçoit aussi des archivistes un Prix et Mention de Qualité, du Centre National de la Cinématographie (CNC).⁴⁵⁷ *LYRICAL NITRATE* devient un film-phare qui positionne depuis Delpout comme le cinéaste indissociable de cette Cinémathèque très active sur la scène archivistique européenne.

⁴⁵⁴ *Idem.*, De Kuyper 'Des Cinémathèques à l'œuvre', *Cinémoire*, 1991, p.230.

⁴⁵⁵ Kuyper, Eric de, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » no.1 mai 1992, p30. Version retravaillée et publiée en français à partir de : Kuyper, Eric de, Delpout, P. (ed.) et al., *De vreemde taal van de stomme film : film in de periode 1910-1915*, *NFM themareeks* no. 4, Amsterdam : NFM, 1991. Ce texte est traduit en deux parties, dont la seconde c'est : « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (2), *Cinémathèque* no. 2 novembre 1992, pp.58-68.

⁴⁵⁶ Canby, Vincent, 'The Beauty of the Silents', *New York Times*, October 11, 1991, Vendredi. Voir dossier no. 113. Archives NFM 19 P. Delpout.

⁴⁵⁷ Voir Dossier no. 111. Archives NFM 19 P. Delpout. Date de remise le 17 septembre 1991. Van Voorst, Suzanne, *Peter's films* [courrier électronique]. Destinataire : Itzi a Fernández. 02 février 2006. Communication personnelle.

La Direction du NFM fortifie depuis 1988, sa politique de coopération avec d'autres cinémathèques. A partir de 1991, la participation de Blotkamp devient très visible dans cette dynamique de collaboration européenne. Sous l'initiative de Fred Junck (Cinémathèque Municipale de Luxembourg) depuis une réunion en 1987, l'Union des Cinémathèques de la Communauté Européenne (UCE) est créée. Elle est devenue ensuite en 1991 l'Association des Cinémathèques de la Communauté Européenne basée à Lisbonne (ACCCE). En décembre 1990, le programme Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle (MEDIA) propose des subventions au travail collectif de préservation sous la responsabilité de chaque pays. Entre juillet et novembre 1991, l'association du projet LUMIERE est entreprise comme un réseau non étatique dirigé par des professionnels du secteur des archives pour coordonner les subventions collectives du programme MEDIA.⁴⁵⁸ Une nouvelle collaboration entre cinémathèques européennes s'affirme avec LUMIERE composée par des archives leaders dans la région des pays suivants : Autriche, Belgique, Danemark, France, Allemagne, Grèce, Irlande, Italie, Luxembourg, Pays-Bas, Norvège, Portugal, Espagne et Grande Bretagne.⁴⁵⁹ Blotkamp qui figure comme membre du comité exécutif, elle résume leur but : *«The archivists came to realize fully that in many cases collaboration was the only solution to the problem of proper film restoration. But lack of money mainly stood in the way of actually undertaking projects together. This meant, on top of the costs of preservation, for which most archives didn't have sufficient means anyway, expenses of travelling, research, transport, comparing material from various sources, re-editing, translating or remaking titles, etc. This is why the European archives eventually decided to try and get means from the European Community, which resulted in the creation of the LUMIERE Project within the MEDIA Programme of the EC.»*⁴⁶⁰

Les objectifs de LUMIERE sont le développement de projets de préservation et de restaurations collectives de l'héritage filmique européen, accompagnés de trois activités complémentaires. D'abord, la création de la base de données 'The Joint European Filmography' (JEF) contenant les fonds des archives Européennes. En deuxième, l'identification et la recherche de films perdus ('Search of Lost Films'). Et enfin, la diffusion, la présentation des films restaurés et le réinvestissement des profits potentiels dans les programmes de préservation à nouveau. Et justement le NFM montre plusieurs exemples de

⁴⁵⁸ Voir, Costa, José Manuel, 'Introduction Working Together', Surowiec, Catherine A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisbonne, 1996, pp.8-9.

⁴⁵⁹ Il y a deux comités formés entre 1991 et 1993 avec José Manuel Costa de Cine mateca Portuguesa figurant comme Président. Voir *Ibid.*, 'The LUMIERE Project Association Original Description and Guidelines'. *Ibid.*, pp. 246-247.

⁴⁶⁰ Blotkamp, Hoos, 'The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', *Ibid.*, p.25.

leurs préservations obtenues grâce à la coopération entre cinémathèques européennes dans un troisième festival, créé à Paris en 1991, qui rejoint les villes européennes Pordenone et Bologne avec leurs festivals de cinéma.

L'historienne Michelle Lagny place l'apparition du festival CinéMémoire dans la tendance de villes devenues « *Lieux de mémoire* » qui font d'un film muet un objet central: « (...), le festival parisien doit 'créer l'événement' afin de remplir son rôle de vitrine pour le travail souterrain (et coûteux) qui s'accomplit dans les casemates des archives: sa programmation éclate et scintille dans les salles les plus variées et parfois les plus prestigieuses (...) Christian Belaygue y voit l'épanouissement d'une expérience qui en est pour lui la 'matrice': celle des rencontres cinématographiques d'Avignon, où les projections de films s'inséraient dans le festival du théâtre, et devaient séduire un public cultivé mais pas forcément cinéphile. L'équipe de CinéMémoire ne se limite donc pas au cinéma muet ni au cinéma 'retrouvé': elle associe toutes sortes de productions, et couvre plusieurs périodes, tout en favorisant le cinéma français. (...) ce qui caractérise ce festival c'est l'importance accordée au cinéma comme fait socioculturel (...) Un parti pris capital (repris dans une autre manifestation, *Cinéma muet en concert*) consiste en effet à proposer les grands films muets avec un accompagnement orchestral, de manière à donner aux projections l'allure d'un « spectacle total' ». ⁴⁶¹

En octobre 1991 à Paris, le NFM présente alors parmi ses plus récentes restaurations sonorisées par Jean-Marie Senia, notamment *LUCKY STAR* (1929). ⁴⁶² Puis, le Musée présente préservations en couleur de la société Hollandsche-Pathé réalisées par A. Machin. Meyer présente *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (1912) et leur copie incomplète *L'ÂME DES MOULINS* (1912), dont la restauration est basée sur les matériaux provenant du NFM et du Bundersarchiv de Coblenze. ⁴⁶³

À Amsterdam, l'œuvre européenne du metteur en scène Machin est remarquée par les programmeurs pour ses qualités plastiques. En décembre 1991, le *NFM programma* présente Machin comme un auteur exhumé: le 'Visconti des années 1910'. ⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Lagny, Michèle, 'L'Archive à la fête' *Cinémathèque*, no. 7, 1995, pp.99-100. Lagny fait un bilan en 1995 sur les différences et les confluences entre ces trois festivals.

⁴⁶² De Kuyper informe sur le travail de restauration et Meyer sur les intertitres, parmi d'autres films. De Kuyper associe ce film à: « (...) *NIGHT OF THE HUNTER* (*La Nuit du chasseur*), de Charles Laughton. Curieux d'ailleurs comme les personnages de *LUCKY STAR* pourraient être les enfants devenus adultes du film de Laughton... ». De Kuyper, E., et M. - P. Meyer, '1929 Lucky Star', *CinéMémoire*, 1991, pp.82-83. Delpeut écrit sur le festival parisien dans 'CinéMémoire', *Skrien* no. 181, 1991 - 1992, pp.54-55.

⁴⁶³ Voir textes *Ibid.*, '1912 MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN', *CinéMémoire*, 1991, p.76. Dans la copie qui détient le NFM (126 m) le personnage de la fille du moulinier (Germaine Lecuyer) n'apparaît pas. Voir *Idem.*, Donaldson, *Of Joy and sorrow*, 1997, pp.35, 40, 83; et Meyer, M. - P., 'Análisis de materiales del Nederlands Filmmuseum *Maudite Soit la Guerre! Vervloekt Zij de oorlog* (*Maldita sea la Guerra*) Breve historia de una restauración', *Idem*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, pp.92, 93 Cet article est apparu dans *Skrien* 181, décembre-janvier, 1991-1992.

⁴⁶⁴ *L'ÂME DES MOULINS* (1912) est combiné plus tard en décembre 1992 (*NFM programma*) dans un programme associé aux films d'enfants du réalisateur comme *BETE COMME LES HOMMES* (1923) et *UNE NUIT AGITEE* (1920).

II. QUAND L'EXPERIMENTATION AVEC DES FRAGMENTS CONDUIT A METTRE EN VALEUR LA NON FICTION (1991-1992)

L'équipe du NFM fait de la salle de projection une scène d'expérimentation en utilisant les collections préservées. De Kuyper conçoit la création d'un corpus à base des films-fragments. Il s'agit de la collection *BITS & PIECES*, résultat de leurs postulats esthétiques que l'équipe met en œuvre fin 1991. Tout au long de 1991, ces archivistes s'occupent de programmer de plus en plus de films muets de non-fiction, notamment des films de voyage. D'autres expériences sont explorées tout au long de 1992 dans des programmes de fiction également, sonorisés en particulier par des commentateurs. Dans le Pavillon Vondelpark l'équipe programme aussi de collections inédites des cinémathèques collègues et des films contemporains à partir d'archives.

1. Réflexions sur la problématique des fragments

Ces archivistes remettent en question la fonction de la Cinémathèque hollandaise face aux fragments. Delpeut est partant de s'occuper des chutes par leur quantité (25%), leur beauté. Leur philosophie contemple ainsi la préservation des fragments-films, bien que problématique, écrit-il à l'époque : « *En este caso no podemos responder sobre la base de criterios a los que estamos acostumbrados, es decir sobre las categorías propias de la historia de cine ; por lo tanto, otra vez la elección debe basarse sólo en el placer que encontramos en el visionado de esas imágenes ; la elección es solo estética : nos gustan o no nos gustan, pensamos utilizarlas o no. En consecuencia el problema que quiero*

*planter en este punto es muy simple: ¿Estamos dispuestos en las filmotecas a volver al simple placer de mirar las imágenes en movimiento ? En el Nederlands Filmmuseum hemos comprendido que se debe responder (...) con la práctica (...) trabajar con los fragmentos significa intentar compartir con el público el placer que experimentamos ; significa, pues, que debemos sustituir los criterios personales y estéticos por aquellos historiográficos al decidir si reimprimimos o no un fragmento. El problema, elegida esta línea de conducta, es individualizar el mejor modo para mostrar este tipo de film. ».*⁴⁶⁵

Cette perspective esthétique aboutit en 1991 à la création d'une collection si rare et hors du commun : *BITS & PIECES*, dont les premiers résultats sont à l'affiche dans le *NFM programma* entre septembre et novembre 1991. Le processus de conception de cette collection inédite se reflète dans une série de remarques de De Kuyper sur les fragments, exposés pendant sa conférence lors du festival *Il Cinema Ritrovato*, en octobre 1990 à Bologne.⁴⁶⁶ Son point de départ est une remise en question de l'historiographie du cinéma contemporaine face aux si nombreux fragments: « I. (...) Est-ce que ces films, parce que n'accédant pas au stade de l'identification (de l'identité), doivent pour autant rester dans les limbes, dans les strates du film 'virtuel' ; (...) II. L'histoire du cinéma, l'historiographie du cinéma est un phénomène plus étrange, plus complexe et plus paradoxal qu'on ne le croit. D'un côté il y a l'illusion, par la projection des films anciens, que se passé-là peut revivre plus ou moins de la même façon dans notre actualité. D'un autre côté des pans entiers de ce passé ont disparu. Il n'y a parfois qu'à peine cinquante ans, soixante-dix ans et nous nous trouvons devant des lambeaux, des fragments, des traces, et surtout des manques. (...) Ne falsifions donc pas encore cette histoire du cinéma en prétendant qu'elle est complète, fermée, linéaire... (...)° Car à côté des œuvres préservées et de films identifiés (...) il existe tout autant les œuvres incomplètes, disparues, et surtout à côté de cela, combien de films non datés, non identifiés (...) Et à côté de cela s'amoncellent tous ces fragments de films, bouts véritablement anonymes. Mises bout à bout, souvent des kilomètres de platitudes, mais souvent aussi des éclats, de promesses, des éclairs, des beautés (...) vite éteintes, car elles n'ont longueur que de quelques mètres, quelques minutes. »⁴⁶⁷

Malgré ce paradoxe, De Kuyper assume que les fragments sont non seulement nombreux, mais aussi des objets particulièrement difficiles à valoriser en raison de certaines caractéristiques qui intéressent l'équipe. Il définit les caractéristiques du film-fragment : « (...) Un fragment est : 1) un morceau d'une chose qui a été cassée. 2) partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou n'a pas été composé ! Dans les deux cas, cela présuppose un TOUT, une œuvre comme dit le Dictionnaire. On le veut bien, mais le fragment ne permet que de se l'imaginer, que de le supposer. Ce qui reste... est un reste. Ces bouts de films d'on ne sait où, ces apatrides, ces anonymes maudits, il faut les prendre en pitié, car pour les historiens classiques il n'ont aucune valeur car : inclassables, inidentifiables, inutilisables pour

⁴⁶⁵ Delpeut, P. (1989) "Qué hacer con un film cuando solo tenemos fragmentos..." en *Recuperar Films, Conservar el cine, Archivos de Filmoteca* no. 8 décembre 1990-février 1991, p.36.

⁴⁶⁶ Voir De Kuyper, E., (1990) « Fragments de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », *Hors cadre* 10, 1992, pp.45-52.

⁴⁶⁷ *Ibid*, pp.45-48.

reconstituer le plein de l'histoire (...) La mémoire, l'histoire en tant que mémoire ne retient que le repérable, que le 'référentielle'. (...) Roland Barthes parle du fragment –dans un tout autre contexte, mais sa pensée est pertinente pour la problématique du fragment au cinéma –comme d'un trouble-fête. Car, dit Barthes, il est discontinu. Et l'historien du cinéma classique abhorre le discontinu ; il ignore le 'sans lieu, ni date', l'inclassable inqualifiable. Cette 'force corrosive' (Barthes). »⁴⁶⁸

Le philosophe considère im portant de préserver le film -fragment justement par cette caractéristique propre à être hors du contexte, sans identité fixe selon les critères dominants alors de l'historiographie du cinéma. De Kuyper est partant de pratiquer le montage des archives comme une alternative pour programmer ces fragments, comme il est le cas dans *LYRICAL NITRATE* et *PINK ULYSSES*. *BITS & PIECES* est une collection où cette posture esthétique trouve toute son expression.

a. La collection *BITS & PIECES* (1991) ou de l'art d'accommoder les restes

Eric de Kuyper propose la création d'une collection à partir de restes des archives. Delpeut et Meyer mettent en œuvre la fabrication de ce corpus de fragments en suivant leur perspective esthétique dans la quelle se joue comme nulle part ailleurs cette dynamique de valorisation : préserver pour montrer.

De Kuyper propose sauvegarder des fragments avec une certaine perspective esthétique qui assume sa charge de subjectivité: « IV. (...) Quand est-ce qu'un fragment s'impose, quand est-ce qu'il reste fatalement dans les limbes du cinématographe ? Quand est-ce que l'image nous parle ? Quand est-ce qu'elle reste muette ? Oui, sans doute possible, le tri du fragment, sa sélection se fait non au moyen d'un savoir (ou si peu), mais pleinement et uniquement grâce à une sensibilité esthétique. Se fier à notre sens esthétique ? Eh, oui : il n'y a que cela à faire ; il n'y a pas d'autre moyen pour y voir. Sans soutien aucun. Eh, non : sans filet, uniquement par (pour) notre plaisir ce bout-là sera sauvé ! Quelle arrogance, quelle force corrosive en effet ! Se fier de notre sens esthétique... Et si nous ne l'avions pas ? Et si nous n'en étions pas sûrs ? Et si nous l'avions perdu ? V. Que faire du fragment anonyme ? Cette beauté du diable ? Souvent il m'a pris envie de lui donner un nom arbitraire, un auteur imaginaire ou non, une date de production, un pays d'origine... De fabriquer à son intention une identité fictive. Pour qu'il puisse être sauvé de l'oubli : pour obliger l'historien conventionnel à l'accepter. Ce qui permettrait aussi en le programmant de le rendre 'montrable' et 'projetable' ; de le confronter à

⁴⁶⁸ Ibid, p.48.

nouveau, et de droit, à des spectateurs. On n'y verrait que du feu. Mais l'essentiel serait sauf : sortir ces images de l'oubli, et les confronter à nouveau avec l'écran qui est leur destiné, leur vocation profonde. Les sauver, quoi !

469

De Kuyper prend une position non orthodoxe car il ne défend que le statut de films méconnus. Car il propose de préserver de bouts de films anonymes selon des critères subjectifs avec le propos d'être projetés en salle. Il porte la politique de la non discrimination des archives à cet extrême. Delpout témoigne que De Kuyper propose alors de donner effectivement une identité fictive à leurs sélections de fragments: « *In many film archives (...) fragments are disappearing in the trash. They are difficult to catalogue, and who will ever want to look at them if there is so little knowledge about them? 'But they are often so beautiful...'*, we regretfully sighed again and again in our weekly meetings. Eventually, the solution turned out to be to make a small collection of the most beautiful fragments. Eric de Kuyper came up with the name of bits & pieces. (...) Now these snippets are preserved, each with its own number, and more importantly, they are used, that is: shown. Because all those scraps appear to be invented to play with, to mix and match them and to transform them into new film experiences. »⁴⁷⁰

Le catalogue du NFM octroie ainsi un statut au fragment inconnu. L'équipe les regroupe alors comme une collection, *BITS & PIECES*: « *Film fragments of unknown origin, collected and preserved because of their intriguing beauty or content.* »⁴⁷¹

Les critères de sélection des fragments réside dans la fascination esthétique qu'ils provoquent comme leur méconnaissance. Ce choix de fragments acquit une identité 'fictive' attribuée par un numéro. De Kuyper défend le droit de choisir de fragments depuis cette perspective aussi subjective mais pour les montrer en salle: « *VI. Comment donc accommoder ces 'restes' ? Comme en dit en cuisine. (...) C'est l'art d'accommoder les restes. Il y faut un autre genre du talent, d'inventivité, de créativité que dans la cuisine reconnue. Il faut surtout aimer jouer avec l'imprévu, l'aléatoire, le non-conventionnel, et se laisser aller à son (bon) goût. (...) Tout d'abord, comme il n'est pas bon de tout jeter, il n'est certes pas bon de tout vouloir conserver. Il faut oser sélectionner, et ce choix ne peut se faire que selon les principes de la séduction du ravissement... (...) VII. Le fragment inconnu, non identifié, anonyme, morceau de l'histoire du cinéma, lambeau du film, oblige celui qui le découvre à une prise de conscience (prise en charge ?) forte et univoque. Pas de pré-savoir, ici –ou si peu. (...) Et il précise : est-ce que je vaudrais la peine d'être sauvé ?... (...) Confronté à ce problème tout prétexte historique devient flou, mes références vagues, mon cadre irrelevant. 'Ah ! me dis-je, l'image est belle, fantastiquement belle. La scène est curieuse, bizarre, étonnante ; les couleurs en sont fort aimables ; les comédiens fascinants ; le paysage parle de son langage de sourd-muet... ».* Bref : je

⁴⁶⁹ *Ibid*, p.49.

⁴⁷⁰ On a repris la traduction de la citation traduite par elle-même : Verhoeff, Nanna, *After the Beginning Westerns Before 1915*. Thèse: Lettres: Universiteit Utrecht, (sous la dir.) Prof.dr. William Uricchio et Prof.dr. Frank Kessler, 2002, p.13. Le texte à l'origine est: Delpout, P., 'Filmsnippers', *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, p.82.

⁴⁷¹ Brochure publicitaire *CINEMA PERDU 1895/1925* Sales Fortuna Films

*réagis naïvement, en amateur du cinéma, en amateur d'images. Bien sûr avec mon goût, et ma culture, et mon savoir. Ce n'est pas si difficile ; en fait, c'est évident. Mais je n'ai aucun argument valable pour défendre mon choix : si ce n'est le partager avec d'autres spectateurs. C'est possible maintenant : puisque le fragment, restauré, préservé, est redevenu projetable et programmable. »*⁴⁷²

La perspective esthétique de l'archiviste consiste à assumer son choix selon son goût mais forcément à valider auprès du public en salle. La notion d'une restauration complète ou idéale éclate devant l'utilisation de ces fragments. Sur la première grande sélection des fragments numérotés, Delpout nous raconte : *«I made the first reels, and then Mark-Paul (Meyer) took over. First 100 are my choice, maybe more. At least these are my choice (...). Definitely (De Kuyper) he came with the term. I think I came with the idea to give a number. To make reels was practical. It worked very often like that. We were together with Hoos every week and in one of these sessions we find pieces that we do not know what to do with. Shall we throw them away? (...) It was very weird to make the first choice. (...). We threw things away or we just put them again in the can. That is really the ideal of a film archive keeping everything! These 2 or 3 minutes are orphans of the film archive. (...) Hoos was very keen but she said : 'selection is subjective so let's try not to hide it.' »*

La collection *BITS & PIECES* est composée d'une série de fragments non identifiés pour la plupart, de durée réduite (quelques secondes, minutes) qui préservés changent leur identité indéfinie pour un numéro.⁴⁷³ Le recyclage des fragments est une grande 'leçon', la plus révolutionnaire, octroyée par De Kuyper. Delpout se rappelle qu'en général c'était ainsi : *« he came with an idea and I executed it... »*

b. Le départ du directeur-adjoint De Kuyper

De Kuyper fait une contribution cruciale à la philosophie des archives d'une cinémathèque qui est alors en train de vivre une belle période. Sa philosophie s'accorde avec une gestion qui préserve les archives néerlandaises pour favoriser l'accès à leur diversité multinationale. Il se prononce pour une approche esthétique qui s'adapte au statut du NFM

⁴⁷² *Idem.*, De Kuyper (1990), 'Fragments de', 1992, pp.49-51.

⁴⁷³ Voir l'excellente analyse de cette collection dans *Idem.* Verhoeff, N., 'Bits & Pieces' *After the Beginning*, 2002, pp.13-27.

dont la mission consiste à valoriser le cinéma comme un objet culturel autant qu'artistique. Il participe dans une politique de programmation assez plurielle et innovante.⁴⁷⁴

A l'occasion du festival CinéMémoire 1991, De Kuyper semble résumer ces années de programmation: «*Finalement, le NFM a décidé aussi de sauver de films anonymes non-identifiés mais d'un intérêt certain. Cette politique de conservation a poussé la Cinémathèque Hollandaise à réserver beaucoup de place à la programmation du cinéma muet. Jusqu'à un tiers des programmes mensuels (environ 100 films), est consacré aux films muets, toujours donnés avec un accompagnement musical au piano. Régulièrement –à l'occasion de festivals ou de rétrospectives –des programmations plus aventureuses sont proposées : expériences avec accompagnement musical (chœurs, soprano, bruitages, etc.) ou sous forme de montage ou collage. Ces programmes ont d'ailleurs été montrés avec succès à Pordenone, Bologne, Montpellier, Munich, etc. Car dans la programmation nous croyons devoir servir et illustrer le répertoire aussi bien que d'expérimenter de nouvelles manières d'aborder le cinéma et son histoire. Et comme la grande richesse du NFM est concentrée sur les deux premières décennies de l'histoire du cinéma, il est important que la programmation reflète cet acquis tout en essayant de trouver des formes nouvelles pour présenter ce cinéma au public, de le faire découvrir et aimer.*⁴⁷⁵

Alors De Kuyper quitte la direction-adjointe du NFM fin 1991. Cependant il continue à y collaborer après son départ. Il reste un programmeur, mais aussi un philosophe des archives ayant une connaissance approfondie des collections de la Cinémathèque néerlandaise. Le *NFM programma* met à l'affiche en janvier 1992 une carte blanche donnée à De Kuyper qui programme alors des comédies du muet de Frank Capra et de Jacques Feyder.

En rétrospective, Roumen témoigne du changement sans retour qui s'opère au NFM en 1991: “*I started in the Filmmuseum in 1988 when Blotkamp was the director and De Kuyper was deputy and had an artistic function (...). The museum looked like an exciting place, alive with 3 different films, like in France in the 1950's. He was very involved giving lectures and then after a while Peter took over as programmer. There is a turning point in 1991 that starts with a new philosophy in film programming that usually does not work in Holland as the French way works, in a cinéophile environment (...) Plus here there is concurrence with television, video rental. Our conclusion was that we are a strange archive. We still miss a lot of big classical films and we have huge gaps programming the official ones. The best of our expertise, our heavy point, are these totally unknown films of the century, that sometimes we do not know who made them. We are internationally best known preserving since we won awards in 1991. We got this insight that we should move to what we have in the archive, what we own, and search ways and forms of presenting films beyond, showing short, silent unknown films. And then we started to experiment with theatrical live music orchestra and compilations, and that's Delpout!*

⁴⁷⁴ Hommel, Michel, “Het filmmuseum (3). Amsterdam.” *Skrien* nr 180, Oct-Nov 1991, pp.42-45.

⁴⁷⁵ *Idem.*, De Kuyper ‘Des Cinémathèques à l'œuvre Nederlands Filmmuseum’, *CinéMémoire*, 1991, pp.230-231.

c. Le métier du programmeur

Delpeut a 35 ans, il commence une nouvelle étape au NFM fin 1991. Il prend le relais de De Kuyper, en étant nommé à son tour directeur-adjoint de Blotkamp. Ce cinéaste et archiviste travaille en toute continuité mais bien à sa façon pour rendre service aux collections film. Il se souvient que : « *suddenly I was able to do so many things I did not dare...* ».

Le NFM devient alors un laboratoire expérimental pour ces programmeurs où ils poussent la présentation des collections restaurées comme d'un répertoire du cinéma sonore et contemporain, national et international, du classique au expérimental.

Blotkamp explique la dynamique de son équipe des programmeurs : « *Auparavant, nous empruntons de 60 à 70% des films à nos collègues, contre moins de la moitié à l'heure actuelle. Pour le cinéma muet, par exemple, qui est une de nos forces, nous sommes quasiment autosuffisants. Nous cherchons à faire en sorte que nos projections soient la vitrine de notre collection. C'est comme dans tous les musées : il faut assurer l'équilibre entre la collection permanente et les manifestations temporaires. Il ne faut pas oublier la fonction de répertoire d'une cinémathèque, qui complète son caractère de musée et qui l'oblige à mettre au programme certains films, certains pays, certains personnages, peu importe leur statut dans la collection. En tout, une vingtaine de personnes gravitent autour des projections publiques, dont quatre sont strictement affectées à la programmation, chacune étant responsable d'un projet.* »⁴⁷⁶

Le NFM est moins dépendant des copies de projection extérieures pour sa programmation très attachée à ses collections, en particulier du cinéma muet avec un retour au performance théâtrale. La Direction donne plus que la priorité en salle à leurs films muets en couleur. Le centre d'attention des programmeurs est surtout l'expérience de la projection en salle comme l'exprime De Kuyper : « *Car nous ne conservons pas de momies pour satisfaire les archéologues du futur ; nous conservons un art, un patrimoine... dont la raison d'être est de faire partie des 'arts du spectacle' ! Un véritable art du spectacle, qui exige le rapport contractuel entre des spectateurs avec un événement, dans un lieu de rencontre qui rend ce rapport possible. Je crois donc qu'il faut conserver les films entiers ou les films-fragments, non seulement dans une optique archiviste, mais en priorité dans une optique de spectacle. En homme de théâtre, je suis convaincu que les œuvres du passé ne revivent que dans les représentations au présent : c'est leur force historique. Le lieu d'ailleurs où se projette le film -le cinéma- est en passe de devenir, lui aussi, un lieu 'historique', qu'il s'agit en tant que cinémathèque aussi de conserver, de faire fonctionner pour le*

⁴⁷⁶ Véronneau, P., 'Visages d'une cinémathèque Vondelpark, Ciné-Parc' La Revue de la Cinémathèque, no. 18, septembre-octobre, 1992, p.30.

*futur ! Même si à l'époque de la 'haute définition' et autres acquis technologiques, cette façon de projeter les films, et les films eux-mêmes, sera devenue archaïque. (...)*⁴⁷⁷

Le NFM cherche plus qu'à conserver pour montrer des films complets et en fragments, à recréer la projection comme un art du spectacle. L'enjeu central consiste à mettre en scène l'expérience d'aller en salle de cinéma. Ces archivistes programment leurs collections avec trois éléments à interpréter : film, musique et culture orale. Déjà entre 1989 et 1990, l'équipe produit des événements spectaculaires avec des films muets à Amsterdam et à Rotterdam. Le NFM compte avec une équipe fixe de pianistes et un réseau de collaborateurs pour sonoriser en salle avec des chanteurs, acteurs et d'autres musiciens. Tous sont coordonnés par le musicien attitré Ram. On les retrouve crédités dans le *NFM programma* : Frank Mol, Jos Thijssen, Wynanda Zeevaarder, parmi d'autres habitués des projections. Cependant à partir de la co-direction artistique de Delpout, la programmation se soucie de montrer plus que jamais sous formes très diverses en salle les particularités de leurs collections. L'équipe cherche une cohabitation plus étroite entre les collections préservées et les films de répertoire. Cette équipe assume en toute évidence l'état de leurs goûts mais surtout une cinéphilie inspirée de leurs collections dans les années 1990. En définitive, Delpout se voit comme un intermédiaire entre le public et le NFM : « *I'm not writing film history but doing mediation between early cinema and a broader audience. Trying to learn differently to view, from another perspective, that can bring things to the surface. This was my mission, my project!* »

Il prolonge la politique menée jusque là mais comme un médiateur très inquiet de diversifier la structure d'accès et de diffusion, en quête d'une programmation qui valorise avant tout les collections sans perdre de vue les films du répertoire. Pour chaque rétrospective, il y a une quête d'exhaustivité. Les films classiques croisent ceux de cinéastes méconnus. En janvier 1992, à l'affiche dans le *NFM programma*, on trouve des rétrospectives exhaustives de cinéastes du répertoire : Carl Dreyer, Sam Peckinpah. On découvre en février une rétrospective dédiée aux actrices allemandes des années 1933 à 1945, accompagnée du numéro 5 *NFM themareek* sur la question. Le cinéma hollywoodien classique est à l'affiche avec l'œuvre d'Howard Hawks qui est objet de rétrospective en mai 1992 accompagnée du numéro 8 *NFM themareeks*.⁴⁷⁸ La préférence cinéophile de Delpout pour le cinéma japonais se reflète dans un programme de juin 1992 conçu avec Marianne Lewinsky (Seminar für

⁴⁷⁷ *Idem.*, De Kuyper (1990), 'Fragments de', 1992, p.51.

⁴⁷⁸ Voir Delpout, P., Bernadette Klasen, Wilfred Oranje (ed. et al.) Grensgevallen : de buitenlandse filmsterren van het Derde Rijk, *NFM themareeks* no. 5, Amsterdam : NFM, 1992. et Delpout, P., C. Linssen, René Wolf (ed. et al.), Howard Hawks *NFM themareeks* no. 8 Amsterdam : NFM, 1992.

Filmwissenschaft, Universität Zürich) aussi documenté par le numéro 9 *NFM themareeks*.⁴⁷⁹ Le Musée organise un programme du cinéaste néerlandais John Korpelaar présenté en parallèle à la programmation rétrospective inédite du cinéma mexicain classique qui fait le tour du monde ‘Viva México !’⁴⁸⁰ L’équipe affirme un certain classement des sections de programmation plus ou moins stables depuis 1990 comme les matinées pour les enfants et la famille, ‘Klasiekenreeks’, ‘Dead Zone’ (films d’horreur de culte)⁴⁸¹, ‘Filmgeschiedenis Van A Tot Z’, ‘Film Salon’. Apparue depuis 1991, la section ‘Kort et prachtig’ est dédiée à la présentation de films récemment conservés.⁴⁸²

2. L’émergence de la non-fiction (1992)

La problématique de comment présenter les films muets de non-fiction s’impose peu à peu au NFM. Les programmeurs font une révision en salle pendant décembre 1991 de la production française documentaire, des frères Lumière aux contemporains. Le numéro 3 *NFM themareeks* y est consacré remarquant l’influence sur l’équipe des écrits d’André Bazin, traduits par Nico de Klerk.⁴⁸³ Ce dernier se voit à jamais touché par sa découverte des films muets de non-fiction en salle: « (...) *Working for Skrien, I was interested in documentaries topics. I saw screenings from the NFM of their archival, recently restored films of the teens. It completely changed over me their new way of showing restorations. I’m still surprised to start with Lumière and then the skip of 25 year, still with no film history work. (...) Because there was no research going on, as a result my job is not in a traditional academical approach. My starting point are the collections. I try then to formulate an agenda of early documentary, a white spot on film history.*»

⁴⁷⁹ Voir Delpeut, P., Marianne Lewinsky, Kawabata Yasunari (ed. et. al.), Een glimp van waanzin : Japane avant-garde in de jaren twintig, *NFM themareeks* ; no. 9 Amsterdam : NFM, 1992.

⁴⁸⁰ Voir Paranagua, Paulo Antonio (Dir. de collab.) *Le cinéma mexicain* [et al.] ; Paris : Centre Georges Pompidou, 1992, Collection Cinéma/Pluriel, 333p.

⁴⁸¹ Voir Delpeut, P., Sonja Snoek (ed. et. al.), Night of the living dead : anatomie van een klassieker *NFM themareeks* no. 14 Amsterdam : NFM, 1993.

⁴⁸² On n’affiche pas le contenu en détail de copies programmées dans le *NFM programma*.

⁴⁸³ Voir Delpeut, P., Nico de Klerk (ed. et. al.), André Bazin en de documentaire *NFM themareeks* no. 3 Amsterdam : NFM, 1991.

En 1992, De Klerk est engagé comme chercheur du NFM, face à la problématique de la non-fiction des années 1910.⁴⁸⁴ Les programmes annoncent depuis 1989 la richesse de la non-fiction dans leurs collections, surtout des films de voyage. Les programmes de compilation annoncés à Bologne se concrétisent. *REISBEELDEN 1910-1915* est affiché au *NFM programma* en août 1992, dont un des films compilés c'est la copie Desmet déjà recyclée dans *LYRICAL NITRATE: TYPES DES INDES ET DE CEYLAN* (1913).

Quelques particularités des films de voyage sont analysées par Delpeut depuis l'inventaire dès 1990 : « *Ahora que en el Museo (...) se van abriendo todas las latas de una en una y se van clasificando todos los datos por ordenador, se van perfilando, cada vez más, pequeñas colecciones. (...) Gracias a estas labores de sistematización van apareciendo al cabo de cierto tiempo, relaciones entre ellas que nos permiten clasificarlas por grupos temáticos. Estas películas son mucho más que un simple conjunto de cintas. La suma de todas ellas nos lleva a reflexionar sobre un fenómeno específicamente cinematográfico : es como si las películas realizaran un ejercicio dialéctico entre sí y retaran a los investigadores del Museo a dedicarles toda la atención con el propósito de ser vistas y reconstruidas. Una colección de estas características la forman, por ejemplo, las llamadas películas de expediciones : documentales que relataban expediciones legendarias a regiones inhóspitas. En cierto sentido eran la continuación lógica de un género al que ya nos hemos referido (...), el llamado travelogue : breves impresiones de viaje que se limitaban a reflejar la mirada del operador como turista. Montada sobre un tren, una barca, un tranvía o un coche, la cámara se balanceaba y se movía por un mundo exótico. Hay que tener en cuenta que para el espectador urbano de principios de siglo ya era exótico cualquier paisaje distante a unos cientos de kilómetros de su casa. Todo resultaba interesante : una cascada, un rápido, el traje típico de una húngara, y como no, la mirada extraña de cualquier terrícola de piel negra, oscura o amarilla.* »⁴⁸⁵

Delpeut décrit ici une figure récurrente des films de voyage, le *phantom ride*. C'est une représentation visuelle du mouvement, sous la forme des promenades non seulement à bord d'un train, mais dans un moyen de transport quelconque comme un avion, un tram, une voiture, un bateau. L'opérateur reste en général invisible devant l'omniprésence des paysages, des rues, etc. enregistrés par la caméra qui évoque une forme de mouvement qui transporte le spectateur restant assis dans la salle de projection.⁴⁸⁶ Toutefois Delpeut pousse son analyse remarquant comment ces films véhiculent également des clichés exotiques des identités régionales et nationales, souvent associées aux coutumes sous le regard des autres. Il classe

⁴⁸⁴ Comme Roumen, De Klerk témoigne des subventions gouvernementales pour ces nouveaux contrats : « (...) at the time this measure is called labor pool. If you were employed for 3 years or more, they would find a position for you or for ever who wants you. That was the case, the NFM wants me. (...) »

⁴⁸⁵ Delpeut, P., « Películas de expediciones », *Idem*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, p.96. Cet article traduit est apparu dans Delpeut, P., 'Weergevonden 6', *GBG-nieuws* 14, automne 1990, pp.19-21.

⁴⁸⁶ Voir 'Figure' dans : Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, pp.81, 82.

par thématiques certaines copies qui deviennent des collections potentielles par leurs liens comme par leurs différences.

a. Des pionniers de la non-fiction : la société Alberts frères et la collection Lamster

Les films préservés de non-fiction des années 1910 occupent une place dans la programmation en 1992 de plus en plus dominante. Le Musée montre une diversité des films des pionniers néerlandais comme des films de voyage, passant par les films en plein air jusqu'aux films d'expédition de plusieurs origines nationales.

La non-fiction de la société Alberts Frères était assez méconnue. Par exemple, en novembre 1991, le *NFM programma* affiche une préservation du film de Willy Mullens *HOLLAND IN IJS* (*HOLLAND IN WINTER*, 1917). Ces registres documentaires de régions pittoresques pendant la saison hivernale sont identifiées par des intertitres : La Haye, Volendam, Harligen, parmi d'autres villes. Le film est composé d'impressions des loisirs et de sports pratiqués par une population, tous âges confondus. Le NFM préservera aussi des films des Indes néerlandaises des frères Mullens mais qui seront programmés plus tard vers février 1994 selon affiche le *NFM programma*. Cependant les archives sur les régions coloniales sont plus larges.

En mars 1992, une partie d'un autre corpus de films coloniaux est au programme 'Indie Tropisch Nederlands'. Là une partie de la collection du capitaine J. C. Lamster apparaît en septembre 1992 dans un des volets de 'Koloniale Kinematografie'. C'est le résultat des commandes cinématographiques de la part du Koninklijk Instituut voor de Tropen (KIT), réalisées par Lamster aux Indes néerlandaises. La collection est composée d'environ cinquante cinq courts-métrages tournés entre 1912 et 1913 puis remontés entre 1918 et 1923 par W. J. Giel. Ces films enregistrent l'urbanisme régional aussi comme les coutumes de la population sur place. Ces films sont destinés à devenir des illustrations lors des élocutions aux circuits de conférences et d'universités.⁴⁸⁷ Cependant la pluralité de la non-fiction à caractère colonial dans les collections du NFM est aussi riche en ce qui concerne aux films européens et américains distribués aux Pays-Bas.

⁴⁸⁷ Ces montages sont postérieurs et ils ont changé plusieurs fois, rajoutant parfois d'autres parties. Voir *DIVA* et *Idem.*, Delpout, P., "Marge", *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.37-38.

Delpeut considère les films d'expédition des années 1910 comme une prolongation ou variation des films de voyage. Il établit une première typologie des films d'expédition à propos : scientifique, du spectacle et/ou colonial.⁴⁸⁸ Parmi des films identifiés en 1990 de l'Afrique colonisée se démarquent deux types d'expédition. D'une part *GEHEIMEN VAN HET ZWARTE WERELDDDEEL* datée d'abord comme une production de 1928. Il s'agit du long métrage noir et blanc et en couleur produit en 1926, *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (Pathé Cinéma). Tourné au Congo belge et en Afrique Equatoriale française, ce reportage traite de l'expédition de Gradis-Delingette. Il enregistre des usages et coutumes locaux (nourriture, santé, danse et musique) ainsi que des influences occidentales. En particulier les scènes du peuple Djingée sont frappantes par leurs bijoux sous forme d'assiettes portés aux lèvres et cous au point de déformer leurs corps.

D'autre part, le NFM compte aussi avec des copies de documentaires emblématiques de l'âge d'or du cinéma de voyage. Delpeut précise: « (...) expediciones que se montaban exclusivamente para ser filmadas, son las dos películas de la colección del matrimonio Martin y Osa Johnson : Cannibals of the South Seas (*Canibales de los Mares del Sur, primera versión hacia 1918*) y Simba, the King of the Beasts : a Saga of the Africa Veldt (*Simba, Rey de la Bestias : una saga de la sabana africana, 1928*). Dos reportajes sobre unas regiones que todavía encerraban muchos peligros, con canibales, leones, rinocerontes y elefantes. »⁴⁸⁹

L'histoire du film de voyage est marquée par le style cinématographique de *SIMBA, THE KING OF BEASTS* (E.U., Martin Johnson African Expedition Corporation, 1928) réalisé, écrit par Martin E. Johnson (1884-1937) et Osa Leighty de Johnson (1894-1953). Cette copie noir et blanc et en couleur du NFM offre un reportage spectaculaire de leur expédition cinématographique tout au long de quatre années au Kenya (alors territoire colonial britannique).⁴⁹⁰ Le film contient des prises de vue d'animaux sauvages ainsi que des scènes spectaculaires de leurs chasses, dont celle du lion *Simba* qui donne le titre du film. Le film pose aussi un regard du point de vue occidental sur le peuple de Lumbwa et ses rituels. Le couple Johnson produit avec leur entreprise cinématographique à succès planétaire, accompagnant la présentation 'live' de leurs films et publiant des livres également très populaires.⁴⁹¹

André Bazin témoigne de la forme d'exploitation de ces films qui se prolonge dans les années 1950 : « Il s'ensuit aussi que le film n'est plus seul ni même sans doute le principal document témoignant pour

⁴⁸⁸ *Idem.*, Delpeut, P. (1990), « Películas de expediciones », 1997, pp.96-99.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.97.

⁴⁹⁰ Voir Convents, Guido, 'colonialism' et 'African British colonies' Abel, Richard (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, 2005, pp.136-138 et pp.12-13, respectivement.

⁴⁹¹ Voir Giacomo Manzoli, 'Simba' *Cinegrafie Un Mondo d'Immagini*, année V, numéro 8, juin 1995, pp.52, 60-61.

le public des réalités de l'expédition. Il s'accompagne presque toujours aujourd'hui d'un livre ou d'une série de conférences avec projections, à la salle Pleyel, puis un peu partout en France, (...) D'ailleurs ce film est bien plutôt conçu comme une conférence illustrée où la présence et la parole du conférencier-témoin complète et authentifie perpétuellement l'image.»⁴⁹²

Certains de ces films d'expédition, accompagnés d'un commentateur, sont programmés en 1992 au Pavillon. Delpeut signale depuis 1990: « En primer lugar hemos de tener en cuenta que estas películas no se exhibían en una situación normal, es decir en salas de cine. Ya en el siglo diecinueve existía una tradición de circuitos de conferencias. Películas como ésta (y antes de éstas, las láminas de las linternas mágicas) tenían como finalidad ilustrar la actuación en vivo del 'descubridor' o del 'trotamundos'. Este circuito era de una amplitud inmensa. Eric de Kuiper recuerda que estas presentaciones llenaban hasta los topes las salas del Palacio de Bellas Artes de Bruselas hasta finales de los años cincuenta. Y no ocurría un par de veces al año sino cada semana. Tanto Ponting como el matrimonio Johnson se ganaban la vida en este circuito y recogían de paso los fondos necesarios para nuevos proyectos. En mi opinión este modo de presentación podría ser la causa de la estructura deshilvanada de estos primeros documentales. Eran como travelogues ensanchados. Los posibles huecos los podía llenar el narrador en el escenario, cuya presencia física en cualquier caso aseguraba la identificación de las imágenes con una persona real. »⁴⁹³

L'équipe tente à sa manière de présenter ainsi ses films d'expédition.

b. Une toute petite collection de films d'expédition aux pôles terrestres

Le *NFM programma* affiche une manifestation de films muets accompagnés des commentateurs, 'Explicatiefestival 'Een Stem Voor Het Doek', réalisée entre le 28 février et le 7 mars 1992 au Pavillon Vondelpark.

D'abord on trouve le programme 'Sprakeloos en Ongehoord Explicatie voor Kinderen' spécialement conçu pour initier au jeune public. Ce lui-ci est ciblé également dans la section de *Kids & Pieces*, la matinée du dimanche. La séance 'Kindertentoonstelling' contient des films des années 1910 et 1920 où jouent Ramon Raaijmakers au piano-forte et Bart Oomen comme commentateur. Le Musée programme des films classiques sur l'imaginaire cinématographique

⁴⁹² Bazin, André, 'Le Cinéma et l'Exploration', dans *Qu'est-ce que le cinéma*, (1958), Paris, Éditions du Cerf-corlet, 2002, pp.27-28.

⁴⁹³ *Idem.*, Delpeut, P. (1990), « Películas de expediciones », 1997, p.98.

des pôles comme *A LA CONQUETE DU POLE* (Georges Méliès, 1912). Toutefois le programme 'Poolreizen : De Grote Witte Stille' contient des copies récemment découvertes de films d'expédition aux pôles et terres lointaines. Delpout met en avant les particularités communes à ces films d'expédition: « [...] Même les images d'une ville connue et proche pouvaient créer l'illusion d'un voyage dans un lieu exotique. Il paraissait même que le monde était redécouvert grâce au cinématographe. Toutefois le public souhaita rapidement plus ; il voulait voir les images des lieux les plus lointains et inaccessibles : le Pôle Nord et le Pôle Sud, l'Himalaya (le 'toit du monde'), les abîmes océaniques, les forêts impénétrables de Nouvelle Guinée, la savane africaine [...]. Mais la caméra, outre à reproduire des faits réels, pouvait manipuler ces images par le biais de nombreux artifices techniques (du choix du cadrage au montage), en exaltant l'aspect dramatique de ces expéditions [...]. Cependant, quand on lit les nombreux rapports de voyage des opérateurs, on constate immédiatement l'objectivité de leur message : chaque prise de vue demande des capacités importantes du point de vue organisationnel ainsi que l'application minutieuse des rituels techniques. Et ce sont ces rituels typiques de la profession, qui occupent la plupart des descriptions dans les rapports de voyage des opérateurs. Ce sont des rituels qui, dans des conditions extrêmes, deviennent des actes héroïques »⁴⁹⁴

En mars 1992, le *NFM programma* affiche deux classiques du genre de film d'expédition.⁴⁹⁵ D'abord *SOUTH* (Grande Bretagne-Imperial Trans-Antarctic Film Syndicate -ITA Film Syndicate-, -1914-1917- 1919) copie noir et blanc comme teintée. L'opérateur Frank Hurley enregistre ce reportage de l'expédition de Sir Ernest Shackleton au Pôle Sud à bord du navire l'*Endurance* entre 1914 et 1916 ; et y compris le sauvetage héroïque à l'île des Eléphants. *SOUTH* est programmé avec le registre de l'enterrement du capitaine dans : *SHACKLETON'S BURIAL* (Universal, 1922) récemment retrouvé.

L'autre film d'expédition classique programmé au printemps 1992, c'est la copie *DE EEUWIGE STILTE* (*THE GREAT WHITE SILENCE*, Grande Bretagne, 1910-1913). Cependant il s'agit de la version de 1924 du documentaire d'Herbert G. Ponting (1870-1935) photographe reconnu par

⁴⁹⁴ « (...) Anche le immagini di una città conosciuta e vicina potevano creare l'illusione di un viaggio in un luogo esotico. Sembrava, anzi, che il mondo venisse riscoperto grazie al cinematografo. Ma ben presto il pubblico desiderò di più ; voleva vedere le immagini dei luoghi più remoti e inaccessibili : il Polo Nord e il Polo Sud, l'Himalaya (il 'tetto del mondo'), gli abissi oceanici, le foreste impenetrabili della Nuova Guinea, la savana africana. (...) Ma la cinepresa, oltre a produrre prove obiettive, poteva manipolare le immagini attraverso numerosi artifici tecnici (dalla scelta dell'inquadratura fino al montaggio), esaltando la drammaticità delle imprese. (...) Quando invece leggiamo le numerose relazioni di viaggio degli operatori, subito constatiamo l'obiettività del loro messaggio : ogni ripresa richiede grandi capacità dal punto di vista organizzativo, insieme alla minuziosa applicazione di alcuni rituali tecnici. E sono proprio questi rituali, tipici della professione, a occupare la maggior parte delle descrizioni nei rapporti di viaggio degli operatori. Sono rituali che, in circostanze estreme, divengono atti eroici. (...) » Delpout, P., 'Eroiche esplorazioni con la cinepresa', *Cinegrafie Un Mondo d'Immagini*, année V, numéro 8, juin 1995. pp47-48. Traduction de l'anglais à l'italien de Camilla Buijs. Traduction italien au français de Francesca Leonardi et Jérôme Panconi.

⁴⁹⁵ Voir Passek, Jean-Loup (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma Larousse*, 1996, p.635.

ses compositions plastiques et reportages des événements historiques.⁴⁹⁶ Ponting devient le photographe officiel du deuxième et dernier voyage en 1910 du capitaine Robert Falcon Scott, parti de Lyttelton (Nouvelle Zelande), en passant par la zone de baleines de Terra Nova, puis l'île Ross, la banquise polaire et le volcan Erebus vers le Pôle Sud. Partis en novembre de 1911 Scott et ses coéquipiers Evans, Oats, Wilson et Bowers, ils sont retrouvés morts en janvier 1912. Le matériel sur cette expédition britannique entre 1910-1913 à l'Antarctique est réuni par Ponting. Delpout informe de l'histoire de la version que conserve le NFM, laquelle était destinée au circuit commercial en 1924, puis sonorisée en 1933: « *Ponting hizo una nueva versión de The Great White Silence después de una primera gira de conferencias en que había utilizado otra versión. Fue en esta segunda versión la que se distribuyó a nivel mundial. En esta película es sobrecogedora la reconstrucción del viaje que hizo Scott, con sus cuatro compañeros, al centro magnético del Polo Sur. Evidentemente, Pointing no acompañó a los expedicionarios polares, (puesto que jamás habría regresado), pero antes de su partida les hizo representar unas escenas cerca del campamento base. Vemos a Scott y a sus hombres vivaqueando, una escena claramente 'representada' en una tienda abierta por la mitad. Resulta conmovedor ver como representan con todo entusiasmo su papel en unas condiciones infrahumanas. El desenlace trágico del viaje se narra mediante fragmentos del diario de Scott (de ahí la gran cantidad de rótulos), intercalados con amplios planos generales en que se distinguen a los expedicionarios avanzando a duras penas por la inmensidad.* »⁴⁹⁷

Le film est construit effectivement en deux parties, comme remarque l'analyse d'Alberto Boschi. Une première qui réunit les canons du documentaire d'expédition classique : la préparation, le voyage, l'arrivée, l'installation, la résistance contre le climat, les animaux de l'Antarctique, avec l'opérateur omniprésent. Les intertitres sont massifs comme si on avait une sorte de voix off envahissante, avec ses touches d'humour, la mise en évidence des risques, comme de l'authenticité des faits. La seconde partie est épique et dramatique par la charge d'aventure et de tragédie de Scott et de ses hommes. Elle est racontée par des cartes géographiques et par le journal de Scott. Néanmoins la fin bascule vers un ton de célébration.⁴⁹⁸

Delpout analyse dès 1990, les qualités spéciales de ces copies du NFM : « *Los viajes eran cada vez más espectaculares. En un primer tipo de documentales, la cámara se convertía en uno más del grupo, un compañero de viaje de unas expediciones que antes no se filmaban. Buen ejemplo de ellos es la expedición del Capitan Scott al Polo Sur (1910-1912), filmado por Herbert Ponting y conservado por el Museo del Cine. La copia del Museo es una impresionante versión coloreada en azul (el color que más hace resaltar la blancura de la*

⁴⁹⁶ *Idem.*, Delpout, P., 'Eroichi', 1995, pp:48-49.

⁴⁹⁷ *Idem.*, Delpout, P. (1990), « Películas de expediciones », 1997, p.98.

⁴⁹⁸ *Idem.* Boschi, Alberto Eroichi, 'The Great White Silence', *Cinegrafíe* numéro 8, juin 1995, pp.55-56.

nieve), conocida como *The Great White Silence* (*El gran silencio blanco*, 1917). Una expedición inglesa al Continente Puro, bajo la dirección de Ernest Shackleton (1914-1916), fue filmada por Frank Hurley y exhibida con el título *South* (*Sur*, 1916). Esta versión es una pequeña maravilla en el uso del color, con un amarillo impresionante. (...) Para nosotros, como espectadores actuales (hartos de las imágenes de la televisión y de todos los avances técnicos que hasta nos enseñan la superficie de Marte), quizá estas empresas no nos resulten espectaculares ni llamativas. Sin embargo, precisamente por ello, estamos en mayor disposición de concentrarnos sobre los esforzados intentos con que los directores intentaban dotar a sus películas de entidad narrativa. »⁴⁹⁹

Ce phénomène indissociable entre opérateur et expédition pointé par Delpout était analysé par Bazin pour définir tout un genre cinématographique: « (...) Cette expédition du capitaine Scott marque peut-être la première tentative –malheureuse –d’aventure scientifique moderne. (...) Elle illustre aussi pour la première fois une pratique aujourd’hui courante : le reportage cinématographique organiquement prévu dans l’expédition puisque l’opérateur H. G. Ponting en rapporta le premier film d’exploration polaire (il eut du reste les mains gelées en rechargeant son appareil par –30° et sans gants). Certes, Ponting ne suivit pas Scott dans sa longue marche vers le Pôle, mais du voyage en bateau, des préparatifs et de la vie du camp de base, de la fin tragique de l’expédition, il rapporta avec *L’Eternel silence* un témoignage bouleversant et qui reste l’archétype du genre. (...) »⁵⁰⁰

Ce programme printanier de 1992 au Musée m et aussi en accès d’autres titres m éconnus des collections comme la copie noir et blanc et teinte ROALD AMUNDSEN’S NOORDPOOL-EXPEDITIE (MED MAUD OVER POLHAVET, Bio Film-Compagni, 1925-1926?). Enfin, Delpout considère que programmer ces copies avec le classique du film d’expédition, est une mise à l’épreuve: « En este aspecto, estas obras evidencian la gran contribución de *Nanook of the North* (*Nanuk, el esquimal*, 1922) de Flaherty. Si viéramos esta película fuera de su contexto, es decir sin conocer los documentales de la misma época, la consideraríamos como una reconstrucción bastante artificial de la vida de los esquimales. Sin embargo si la comparamos con sus contemporáneas, se entiende perfectamente que *Nanook* supuso una auténtica revolución en el mundo del documental. No sabría decir si esta revolución me gusta o no, por que a fin de cuentas, la estructura narrativa utilizada por Flaherty no dejaba de ser un consertamiento, Flaherty conocía como nadie las reglas de Hollywood, aunque muchos tildarán esta afirmación de sacrílega. Pero a pesar de todo, frente a la narratividad de Flaherty, la acumulación ‘sin forma’ de simples imágenes que ofrecen estas películas tiene su propio encanto. Fue ante todo una mirada fresca que, en el afán de conseguir sensaciones y narratividad, se fue perdiendo en el camino. »⁵⁰¹

A l’évidence, ces films d’expédition ont besoin de commentateurs, autant que les films de fiction d’ailleurs.

⁴⁹⁹ *Idem.*, Delpout, P. (1990), « Películas de expediciones », 1997, p.97.

⁵⁰⁰ *Idem.*, Bazin, A. (1958), *Qu’est-ce que le cinéma*, 2002, pp.28-29.

⁵⁰¹ *Idem.*, Delpout, P. (1990), « Películas de expediciones », 1997, p.99.

c. *LEONCE* revisité et le commentateur Max Nabarro redécouvert

Le Musée programme aussi des films muets de fiction de la collection Desmet, au festival de commentateurs du printemps 1992. L'équipe sonorise en salle de manière bien particulière des copies préservées en couleur de Léonce Perret. Pendant que de son côté, Delpeut prépare un scénario pour la réalisation d'une fiction à base de ces films d'expédition aux pôles.

L'équipe cherche à faire connaître autrement les films en couleur de Perret déjà programmés depuis 1991. Le metteur en scène et comédien est l'objet du programme 'Herontdekt : Léonce Perret' en mars 1992. Leurs préservations sont compilées avec certains films d'auteurs (Alfred Hitchcock, Jean Renoir, Ernest Lubitsch, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer). La programmation établit des rapports entre l'œuvre de Perret et le cinéma contemporain. Par exemple, *LEONCE A LA CAMPAGNE* (1913) est encore associé comme en 1991 à l'œuvre de Jean Renoir, en particulier à *PARTIE DE CAMPAGNE* (1936). Puis *DE KREEFT (L'HOMARD)*, Gaumont, 1913) est projeté accompagné d'un commentateur, et combiné dans la même séance avec *VERTIGO* (A. Hitchcock, 1958). *L'HOMARD* est le premier volet de la série *LEONCE*, une farce d'un mariage dans le style du théâtre de boulevard français tourné en Bretagne.⁵⁰² *Léonce* refuse d'acheter des homards aux pêcheurs pour sa femme *Suzanne* (Suzanne Grandais) qui insiste tellement que *Léonce* lui promet de les attraper lui-même. Il paye un pêcheur pour faire semblant qu'il va pêcher, mais est découvert par sa femme avec qui il faut se réconcilier. *L'HOMARD* est une copie incomplète en couleur de la collection Desmet, qui manque notamment les scènes de *Suzanne* en attendant la tempête en montage alterné avec *Léonce* qui passe la soirée au cinéma.

Une fois sonorisés, ces films muets font l'objet d'une spéculation créative en salle, comme le programmeur Ruud Visschedijk signale : « (...) *vamos aprendiendo poco a poco más cosas acerca del lenguaje y la estética del cine mudo* (...) *Sin embargo, sabemos mucho menos acerca del propio fenómeno*

⁵⁰² Voir l'analyse filmique de Laurent Le Forestier dans 'Les comédies de Léonce Perret fleurons de la production Gaumont', Bastide, Bernard et Jean A. Gili, *Léonce Perret* (sous la dir.) AFRHC/Cineteca di Bologna/Il Cinema Ritrovato, Paris, 2003, pp.28-48.

de la representación de las películas en las salas en estos primeros años ; por ejemplo en los años 10. Ignoramos si siempre había músicos o si la representación contaba siempre con la asistencia de algún explicador. (...) De estos tres elementos –película, música y explicador- es este último aspecto el que sigue encerrando el mayor número de incógnitas. (...) A falta de datos objetivos sobre la materia, nos hemos conformado con conjeturas. Es lógico, puesto que no existe prácticamente ninguna referencia sobre la labor que desempeñaban estos explicadores. »⁵⁰³

A une exception près, car le NFM dispose d'un drôle de manuscrit acquis en 1987. Le numéro 6 *NFM themareeks* est dédié au commentateur pionnier Max Nabarro (1889- ?). Le NFM publie à l'occasion des extraits de son autobiographie inédite. Il a travaillé dans la salle d'art et d'essai Uitijk.⁵⁰⁴ La tendance à sonoriser les projections de films muets au Pavillon Vondelpark dépasse l'accompagnement au piano-forte. Ces programmeurs rajoutent de commentateurs, et ils vont jusqu'à commander de nouvelles partitions et/ou les restaurer si possible. Le NFM se lance dans des expériences de sonorisation de plus en plus inventives. Nous notons que certains films muets préservés du NFM se font sonoriser avec leurs partitions de musique d'origine, restaurées puis exécutées. Par exemple, d'une part la restauration *RASKOLNIKOV* (Robert Wiene, Allemagne, 1923) est présentée avec une partition originale reprise par Max Tak, jouée au piano par Ramet et Ton van Erp à la contrebasse et au pandémonium.⁵⁰⁵ D'autre part, le NFM commande de la musique contemporaine, de nouvelles créations qui sont souvent à caractère expérimental. Par exemple, la reconstruction de *PARSIFAL*, film basé sur l'opéra de Richard Wagner (1903, Edison) qui est présentée en février 1993, selon affiche le *NFM programma*, avec Mol au piano et Zeevaarder au chant lyrique.

Au milieu de cette atmosphère, Delpeut écrit depuis 1991, un scénario de fiction inspiré de ses connaissances des films d'expéditions aux pôles avec le but de les recycler. Son scénario original évolue vers juin 1992 avec par titre provisoire 'The Forbidden Quest-De verboden Zoektocht-Een Winterreis//A Winter Voyage/Ein Winter Reise'.⁵⁰⁶ Son scénario est rempli d'influences littéraires : des contes, des romans d'aventures et des journaux de voyage de

⁵⁰³ Visschedijk, Ruud, 'Max Nabarro, explicador. Una voz delante de la pantalla' *Idem*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, p.143.

⁵⁰⁴ Voir Delpeut, P., (ed. et. al.), C. Linssen, René Wolf (ed. et. al.), Max Nabarro, explicateur : een ste m voor het doek *NFM themareeks* no. 6 Amsterdam : NFM, 1992. Un passage du texte (1960) est traduit dans Nabarro, M., 'Esta es mi vida' *Idem*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, pp.145-154.

⁵⁰⁵ Voir Meyer, M.-P., 'La restauracion de *Raskolnikov*' *Ibid*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, pp.75-80.

⁵⁰⁶ II.6 « THE FORBIDDEN QUEST – DIE WINTERREISE » (1993) Dossiers numéros 116-120 et 128. Archives NFM 19 P. Delpeut.

l'époque en question. Delpeut va recycler en partie ces références dans son scénario, où son protagoniste *J.C. Sullivan* semble jouer le rôle d'un commentateur des images.

III. QUAND LA PROGRAMMATION FAIT DECOUVRIR LA RICHESSE DES COLLECTIONS (1992-1993)

Nous observons quatre tendances dans la programmation du NFM à partir de 1992. D'abord, la politique de programmation est dérivée de la priorité donnée aux collections préservées riches en films muets. En deuxième lieu le Musée est aussi une cinémathèque de répertoire. C'est à dire que la programmation a une tendance à alterner archives programmées avec des films du cinéma classique comme de production récente. En troisième lieu les programmeurs portent une attention particulière aux films qui proviennent d'autres cinémathèques collègues (restaurations), des réalisations de l'histoire du cinéma, et notamment du cinéma expérimental. En quatrième lieu, les programmeurs produisent des films très divers de compilation à partir d'archives méconnues, parmi lesquelles l'œuvre de Delpeut finit de se démarquer comme la plus emblématique.

1. Pavillon Vondelpark : scène de dialogue

La programmation sous la co-direction artistique de Delpeut est très attentive à la présentation d'autres cinémathèques avec des problématiques proches des siennes. Il se soucie de programmer en particulier l'actualité de la production *found footage* alors en vogue. Les

salles du cinéma du Pavillon Vondelpark sont un espace d'échange, d'expérimentation, de création où les collections sont recyclées.

a. Mode et femmes en mouvement

Le style de compilation testé par Delpeut a peu à peu une forte influence sur l'équipe. Se poursuivent alors d'autres expériences du réemploi des archives. Un programme de compilation à base de la collection de cinéma et mode est prêt en 1992.

MODE IN BEWEGING (FASHION IN MOUVEMENT) est réalisé par José Teunissen et sonorisé en salle par Ram, affiche le *NFM programma* en octobre 1992.⁵⁰⁷ Dès 1988, Teunissen étudie cette collection de films de mode. *FASHION IN MOUVEMENT* est attribué à Delpeut également comme son compilateur.⁵⁰⁸ Il précise en entretien, qu'il n'a joué que le rôle de conseiller auprès de sa collègue qu'il décrit comme experte en la matière. En tout cas, cette production est un programme de compilation des archives d'entre 1905 et 1930, destiné à être sonorisé en salle. *FASHION IN MOUVEMENT* est accompagné également d'une publication *Mode in Beweging* (NFM, Amsterdam, 1992), écrite par Teunissen, une spécialiste du sujet: «*La influencia de la fotografía y del cine contribuyó a que, a principios de siglo, surgiera una nueva mirada sobre la moda. Nació una manera distinta de entender el cuerpo y la ropa. Se origino una estética del cuerpo en acción que pretendía captar la imagen fugaz de un cuerpo en movimiento. (...) La nueva formación de imagen introducida por el cine y la fotografía ha hecho que el centro de atención respecto a la ropa y el cuerpo haya cambiado radicalmente en los veinticinco primeros años de este siglo. El cuerpo ha acabado ocupando una posición primordial. Ha sido escudriñado en busca de esos pequeños detalles fugaces que delatan la personalidad oculta bajo la máscara estudiada. En el mundo de la moda, la ropa, por muy rica u ornamentada que sea, ha pasado a un segundo plano para dar paso al verdadero valor decorativo: el cuerpo en movimiento. (...)*»⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Repris dans une projection en plein air en juillet 1993 selon affiche le *NFM programma*.

⁵⁰⁸ Delpeut apparaît au générique dans deux imprimées: Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, p.90; et la brochure de programmation Filmoteca Generalitat Valenciana No. 233 *Las joyas del Nederlands Filmmuseum*, 08/03-31/05 1997. Par contre la copie VHS consultée ne porte aucun générique.

⁵⁰⁹ Teunissen, José, 'Noticiarios de moda' *Idem*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, pp.119 et 130. Chapitre traduit de: Teunissen, J., *Mode in Beweging*, NFM, Amsterdam, 1992.

Ce cahier contient une analyse esthétique comme historique des actualités de mode, en rapport à l'histoire du corps des femmes, de la couleur au cinéma des années 1910. Ces films offrent un panorama des différences entre la production filmique des E.U. et la concurrence européenne, principalement des sociétés françaises aux alentours de la grande guerre. *FASHION IN MOVEMENT* inclut surtout des actualités mais aussi des films de fiction. Teunissen analyse de façon notable comme en images le rapport indissociable qu'il y a entre cinéma et mode dans les films de divas italiennes. La compilatrice remarque par écrit son usage des extraits : *Así por ejemplo, en Sangue Bleu (Italia, 1914) la Bertini nos da una clase de como agitar con movimientos de la cabeza una preciosa cinta de pelo hecha de plumas o de como mover espectacularmente una cola de organza de un fino vestido oriental mediante movimientos giratorios. Las estrellas italianas utilizaban también su ropa para expresar emociones. (...) »*⁵¹⁰

Au Pavillon Vondelpark, le *NFM programma* affiche en avril 1992 *SANGUE BLEU* (fiction de Nino Oxilia, Celio Film-Rome, 1914). C'est une copie Desmet avec Francesca Bertini qui joue la *Principessa Elena* qui, trahie par son mari, divorce, perd la garde de leur fille, traîne dans une vie décadente pour terminer repentie et sauvé par l'ex-mari. Ce film a eu beaucoup de succès et a contribué à affirmer définitivement la comédienne Bertini comme la diva de toute une époque.⁵¹¹

Le programme 'Ladies First' entre novembre 1992 et mars 1993 est affiché dans le *NFM programma*, traitant de la production des femmes au cinéma à travers une sélection des réalisatrices pionnières d'entre 1916-1991, qui comprend des films muets de Marie Epstein, Lois Weber, entre autres.

b. Les Archives de la planète du Musée Albert Kahn

Le NFM continue cette tradition chère aux archivistes pionniers qui consiste à inviter des cinémathèques collègues à montrer leurs films. De sa part, Delpeut s'intéresse particulièrement à montrer les collections des collègues dont les archives ont des caractéristiques parallèles aux siennes. En décembre 1992, le Musée montre à Amsterdam une

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.120.

⁵¹¹ Pour information sur la distribution continue de la copie *SANGUE BLEU* accompagné de tango et d'explicateur, voir Blom, *Jean Desmet*, 2003, p.259 (note 55).

série de programmes de non-fiction provenant des Archives de la Planète du Musée départemental Albert Kahn. De Klerk se rappelle : "(...) *the first screenings of Kahn outside (France) were in Amsterdam (...) It was created in 1986 and he (Delpeut) rediscovered them by these screenings in 1992. (...) Like Tom Gunning, we were very few to know them (...)*".⁵¹²

Albert Kahn (1860-1940), banquier prospère, humaniste et pacifiste internationaliste crée et finance de nombreuses institutions, dont il reste une œuvre particulière. Entre 1909 et 1931, Kahn finance des campagnes photographiques et cinématographiques dans une cinquantaine de pays qui composent les Archives de la Planète et constituent l'essentiel des collections du Musée Albert Kahn. Il emploie des photographes et des opérateurs, parmi qui Alfred Dutertre, Frédéric Gadner, Stéphane Passet, Lucien Le Saint, Camille Sauvageot, Georges Thibaud, entre autres, sont chargés de saisir tous les aspects des usages et coutumes lors de leurs missions. Il confie alors la direction scientifique du projet au géographe Jean Brunhes (1869-1930). Le Musée Kahn a la mission de permettre d'accéder à ces archives constituées de 4,000 plaques stéréoscopiques (procédé de photographie restituant le relief), de 72,000 plaques autochromes (premier procédé industriel de photographie en couleur) et de ses films muets (35mm, noir et blanc) qui représentent environ 100 heures de projection. Ces archives sont essentiellement composées de rushes (images brutes issues du tournage) et également de montages réalisés à l'époque et auxquels s'ajoutent des films provenant de maisons d'actualités cinématographiques.

Après la faillite d'Albert Kahn, la préfecture de la Seine acquiert en 1936 la propriété de Kahn à Boulogne ainsi que les Archives de la Planète. En 1964, le département des Hauts-de-Seine devient propriétaire du site et des collections et il devient ainsi garant de sa conservation. En 1986, l'établissement devient juridiquement un musée de France.⁵¹³ Un drôle de coïncidence car ces archives sont réactivées au moment de l'arrivée de la Direction de Blotkamp au NFM. Elle considère les opérateurs envoyés par Kahn des *travelogues* parmi d'autres : "*One result was that even people who hadn't the opportunity, means, or wish to travel thus got acquainted with the looks, cultures, and mores of other regions and countries. The subjects of topographical films and travelogues ranged from the next village to the other end of the globe. The existence of the new medium even inspired groups and individuals to explore unknown areas of the world with the movie camera, like Albert Kahn, who sent a flock of cameramen all over the world to record faraway cultures, or Robert Falcon Scott, whose cameraman Herbert Ponting for the first time shot moving images of the South Pole. Implicitly, fiction films also conveyed a wealth of information*

⁵¹² Voir Gunning, T., 'Before documentary : early nonfiction films and the 'view' aesthetic', Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.) *Uncharted Territory : Essays on Early Nonfiction Film*, Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1997, pp.9-24.

⁵¹³ Baud-Berthier, Gilles, *Kahn 1860-1940 Photographies, films, jardins : un monde aux portes de Paris*, Musée Albert Kahn-Département des Hauts-de-Seine, février 2006, 44p.

about the looks, culture, and character of foreign countries. Thus, far more than the railway, and later, the airplane, it was film that for the masses really shrunk the world."⁵¹⁴

La salle d'expositions et la cinémathèque du Musée Kahn se localisent à Boulogne-Bilancourt sur le site où Kahn est installé depuis 1893. Les installations sont à l'image multinationale de leurs collections film, surtout leur jardin dit 'de scènes' (française, anglaise, japonaise, marais et forêts bleue, dorée et vosgienne). La restauration du site entre 1989 et 1990 est fidèle au modèle original qui accueille depuis des visiteurs, qui comme Delpeut arrivent curieux : « *Kuyper pointed them. We made a public program for our cinemas from their compilations. They used to be very old fashion. It was difficult to get in. We had to convince this autistic inside, but they were fascinated with the idea that others were interested in their work. We contacted them during IDFA. It came since then, the idea for this program and a booklet with Céline. We were fascinated with this whole idea of collecting the world in an archive apart of the official specialised in daily life. They are not newsreel items. It was a chance to bring this program.* »

Delpeut et Linssen dédient aux Archives de la Planète le numéro 12 *NFM themareeks* dans lequel les conservateurs du Musée Kahn collaborent : Jeanne Beausoeil, Flore Hervé et Jocelyne Leclercq.⁵¹⁵ Le *NFM programma* affiche en décembre 1992, une sélection des compilations : « *Albert Kahn en zijn 'Archives de la Planète'* ». Les parallèles des collections du NFM avec ces archives se retrouvent dans leurs films de non-fiction atypiques datant environ de la même période des années 1910 aux années 1930. Delpeut souligne le caractère non spectaculaire de ces archives en citant un opérateur engagé par Kahn : « *La vie, il n'y a que ça. Il faut aller la saisir là où elle est, à l'étranger, dans la rue, partout.* »⁵¹⁶

En effet les parallèles entre les archives de ces deux institutions sont frappantes pas seulement parce qu'il s'agit du métrage enregistré en Europe, en Asie, au monde entier. Mais aussi parce qu'on retrouve des films de non-fiction avec un contenu inédit sur la vie privée et publique de cette époque. Ailleurs ce genre d'archives de non-fiction sont source d'inspiration des cinéastes du réemploi contemporains. Les programmeurs du NFM s'y intéressent.

⁵¹⁴ Blotkamp, Hoos, 'The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.24.

⁵¹⁵ Voir Delpeut, P., (ed. et. al.), C. Linssen, René Wolf (ed. et. al.), Albert Kahn : een beeldarchief van de planeet *NFM themareeks* no. 12 Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1992.

⁵¹⁶ *Ibid.*, 'Albert Kahn', *NFM themareeks* no. 12, p.9 (note 2).

c. Liaisons entre le cinéma de la seconde époque et l'essor des pratiques *found footage*

Les archivistes du NFM se lancent dans une tendance d'association inventive entre leurs films muets préservés et ce qui se passe en termes de création documentaire autour du cinéma muet, y compris sur la scène expérimentale. La programmation porte un intérêt fort évident à les comparer avec des classiques de l'avant-garde jusqu'au cinéma du réemploi contemporain.

Delpeut raconte en entretien qu'il est chargé parfois de l'acquisition des films pour les collections du NFM, comme par exemple, le film favori 'coup de cœur' de la génération *Skrien DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986), qui est encore à l'affiche au Pavillon Vondelpark en août 1992. On retrouve dans ce film un usage de ralentis et de coloration par manipulation qui ont un drôle de parallèle avec des films sportifs français des années 1910 du NFM alors récemment préservés en couleur. Delpeut déclare avoir un autre coup de cœur pour *DE ATHLETEN VAN DE MILITARIE SCHOOL VAN JOINVILLE-LE-PONT BIJ PARIJS (LES ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE*, Pathé Frères, 1917/1919) qui utilise des ralentis dès l'origine, à l'affiche dans le *NFM programma* en novembre 1992.⁵¹⁷ Les intertitres en néerlandais de la copie expliquent les atouts de la caméra lente Pathé : « *Les athlètes de l'école militaire de Joinville-Le-Pont à Paris / Pratiques de tir enregistrées avec l'appareil Pathé Frères de caméra lente (...) Par la caméra lente on peut donner compte de la quantité de muscles qui se développent grâce aux exercices aussi simples.* »⁵¹⁸

On montre une série d'athlètes pratiquant tous au ralenti le lancer de balle, du disque, puis des exercices de gymnastique qui se terminent avec l'athlète accroché à une corde. La caméra au ralenti devient un outil d'étude du mouvement des pratiques athlétiques dans ce film sportif au contexte de la grande guerre.

Ce geste du ralenti se retrouve tout au long de la filmographie de Gianikian et Ricci Luchi, cinéastes du réemploi spécialisés dans le cinéma des années 1910 et de la grande guerre en particulier. Mais leurs ralentis sont le résultat d'une manipulation en ouverte et franche sur le matériel filmique emprunté.

On remarque la longévité de la pratique du recyclage des archives du muet, mais sans doute il y a une transformation radicale de leur réemploi aux années 1980. A Paris, l'association Light

⁵¹⁷ Il témoigne de sa préférence aussi pour *WHAT DO YOU THINK* (1937 Jacques Tourneur) et ces films sportifs dans Delpeut, P., 'Weergevonden 10', *GBG - Nieuws* 18, automne 1991, pp.32-33.

⁵¹⁸ « *DE ATHLETEN VAN DE MILITARIE SCHOOL VAN JOINVILLE-LE-PONT By Parijs WERPOEFENINGEN Opgenomen Met het langzaam-werkend Apparaat PATHE FRERES (...) Door het langzaam-werkend Apparaat kan men Zich rekenschap geven van Het groote getal Spieren, welke door deze Toch zoo eenvoudige Oefening ontwikkeld worden.* »

Cone maintient depuis 1983 un espace historique de programmation dénommé Scratch pour la scène expérimentale où le réemploi du cinéma muet éclate.⁵¹⁹ Aux débuts des années 1990 aux E.U. et en Europe, il y a un boom de rétrospectives de plus en plus spécialisées du cinéma du réemploi. Parmi cette série de programmations il y a de catalogues devenus des publications pionnières consacrées aux pratiques à base du *found footage*. En juin 1991 à Vienne, se démarque le programme organisé par Brigitta Burger-Utzer et Peter Tscherkassky pour Sixpack Film (réseau de distribution alternative) et Stadtkino.⁵²⁰ Il suit le programme du *found footage* à Lucerne en 1992.⁵²¹ Puis en mai 1993, le commissaire William Wees établit un état des lieux historique des pratiques du réemploi dans son programme 'Recycled Images A Retrospective of *found footage* Films & Videos' à New York. Il cherche à prouver la diversité comme l'ancienneté de la pratique devenu pour lui un genre : « *While many of the programs could have been organized differently, and many other works might have been included, the Recycled Images retrospective is sufficiently comprehensive to demonstrate the longevity, variety and vitality of this genre of experimental/avant-garde films and video. And while it privileges film, the retrospective takes into account some of the principle uses of appropriated images in video (including music videos) and, when possible, it juxtaposes filmic and video graphic texts in the same program, just as it frequently juxtaposes works made by different makers at different times in the long history of found footage filmmaking. In its overall presentation, the retrospective reflects the heterogeneous, non-hierarchical, readily accessible image world from which all recycled images come.* »⁵²²

Les programmeurs du NFM s'intéressent à cette tendance dans la section *Mind the Gap*. Ils commencent en décembre 1992 par l'œuvre pionnière, de forte influence, de Bruce Conner (1933). Puis ils enrichissent leurs programmes avec la diversité du cinéma du réemploi contemporain qui touche souvent au cinéma classique hollywoodien. En janvier 1993, *Mind the Gap* programme de films alors récents de Matthias Müller notamment *HOME STORIES* (1990) qui compile des extraits de comédiennes du cinéma hollywoodien classique.

Puis en mars 1993, le *NFM programma* affiche *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* (1992), documentaire de Harun Farocki et Andre Ujica. L'artiste et le sociologue questionnent l'usage des archives de la télévision (couverture du CNN et locale) et des vidéos amateurs dans le phénomène de communication de la révolution roumaine en 1989, qui fait tomber la dictature

⁵¹⁹ Beauvais, Yann, Jean-Damien Collin (dir.), *Scratch Book. 1983/1998*, Paris : Light Cone : Scratch, 1999, 411 p.

⁵²⁰ Information de cette association dans <http://www.sixpackfilm.com/?p=info&lang=en>; et la brochure *Stadtkino-Programm 198: Found footage Filme aus gefundenem Material 1. bis 9.* Viena: Stadtkino Wien, Juin 1991.

⁵²¹ Hausheer, Cecilian et Christoph Settele (Hg.): *Found footage Film*. Luzern 1992.

⁵²² Programme de main : Wees, W., 'Recycled Images: a Retrospective of Found footage Films & Videos Curated by William C. Wees, 7 mai 1993, s/p.

du régime des Ceaușescu. Le réemploi des archives occupe une partie importante dans le parcours de Harun Farocki, alors un jeune théoricien, artiste multimédia et cinéaste.⁵²³ La diversité dans cette programmation montre que les films qui recyclent des archives audiovisuelles au début des années 1990 ne sont pas un genre, mais comme Christa Blümlinger affirme: « une pratique aussi diverse que leurs acteurs, où existent multiples histoires du réemploi de matériaux trouvés, des affinités, des influences ». ⁵²⁴

Le Pavillon Vondelpark devient un espace de diffusion pour une partie de la production contemporaine de réemploi. Pendant que les programmeurs restent toujours attentifs aux films muets préservés continuant à les recycler. Au début 1993, Delpout a sa nouvelle réalisation prête à base de leurs films d'expédition, en quête de leur valorisation, mais bien particulière.

2. THE FORBIDDEN QUEST (1993) un faux documentaire

LYRICAL NITRATE se démarque parmi la production de ses compilations au service de la collection Desmet. Delpout recommence l'expérience afin de valoriser une autre collection plus petite: films d'expédition tournés aux pôles terrestres. Mais cette fois, son point de départ est tout d'abord un scénario original. Il cherche à recycler une partie des films classiques et d'autres raretés d'expéditions des pôles terrestres. Mais il opte pour une autre alternative de création artistique pour rapprocher les spectateurs des originaux. *THE FORBIDDEN QUEST* devient un film porte-parole de la philosophie de la Cinémathèque hollandaise. C'est une fiction tournée en studio qui emprunte des archives de non-fiction et de fiction pour raconter une expédition imaginaire sous forme documentaire avec une forte influence littéraire de l'époque.

⁵²³ Voir 'Working at the margins - two or three things not known about Harun Farocki.' *Monthly Film Bulletin* Vol L nr 597, Oct. 1983, pp.269-270; 'Qui est Harun Farocki?' dans *Revue de la Cinémathèque* nr 15, Fév.-Avr. 1992, Canada, pp.14-15.

⁵²⁴ Blümlinger, Christa, 'Cultures de réemploi –questions de cinéma, *Trafic* Qu'est est –ce que le cinéma ? no. 50 été 2004, Revue du Cinéma. P.O.L., p.338.

a. Le vrai tournage d'un récit classique d' aventures avec musique originale de Loek Dikker

THE FORBIDDEN QUEST (1993) est une fiction de 75 minutes réalisée par Delpout, coproduite par le NFM, avec Ariel Film Producties. Van Voorst compte également avec le soutien encore de la télévision et des fonds publics (KRO Television, Binnenlandse Omroep et du Fonds voor de Nederlandse Film). C'est un film épique, d'aventures, un faux documentaire basé sur des archives préservées et dont le tournage implique une production plus complexe.

Delpout met en scène une narration de type classique, divisée en introduction, climax et conclusion. Le récit du film est placé en 1941 dans un village irlandais de pêcheurs, où un cinéaste (voix off de Roy Ward) fait un entretien avec un vieux matelot *J.C. Sullivan*, qui est surnommé *Job* (Joseph O'Connor). *Job* lui raconte l'histoire du navire *Hollandia* (clin d'œil, en nom de la société du pionnier Binger) étant lui le seul survivant. Il s'agit d'une expédition secrète au Pôle Sud, en Antarctique, à bord du navire parti en juin 1905 depuis Bergen (Norvège). *Job* était menuisier de bord et il a comme preuve de son récit des bobines qu'il garde. Il raconte le destin de l'équipage, une histoire teintée d'obsession, de meurtre, de cannibalisme et de rédemption mystique illustrée par un long retour en arrière avec les archives filmiques en couleur. Quand le cinéaste après avoir regardé les films retourne reparler à *Job*, ce dernier est décédé. L'interview en noir et blanc est le seul métrage tourné.

THE FORBIDDEN QUEST est mis en scène à deux niveaux. D'une part, Delpout recycle des archives qui illustrent l'expédition racontée par *Job* en entretien. On entend, le 'cinéaste' en voix-off qui fait la narration à la première personne au début puis à la fin du film. Le cinéaste fait aussi l'entretien avec *Job*, noir et blanc, hors-champ pendant tout le film. *Job* devient une sorte de commentateur des images du métrage retrouvé. D'autre part, Delpout choisit pour son remontage des archives, parmi de films de fiction, de non-fiction et de documentaires des expéditions polaires en Antarctique et en Arctique de 1905 aux années 1930. Il s'agit des images authentiques prises par d'autres opérateurs par : Frank Hurley, Herbert Ponting, Odd Dahl, pendant les expéditions polaires à l'Antarctique et à l'Arctique dirigées par Roald Amundsen, Robert F. Scott, Ernest Shackleton et bien d'autres. Les films de ces derniers sont

exploités dans différentes versions jusque dans les années 1930 ; dont le NFM préserve certaines copies.

THE FORBIDDEN QUEST (1993) est une compilation des archives du muet combinées avec des images récemment tournées par le chef opérateur Tjldink. Paul Veld preneur du son, c'est aussi un ancien collaborateur depuis ses films d'école et y compris pour *LYRICAL NITRATE*. La bande-son est composée de la voix off, des dialogues entre les personnages, de la musique originale de Loek Dikker, interprétée par la Metropole Orkest et conduite par Huub Kerstens. Delpout collabore pour la première fois avec Dikker devenu compositeur spécialisé dans la musique de films. *THE FORBIDDEN QUEST* a aussi un travail de bruitage pour souligner des actions, atmosphères, aussi comme une chanson d'opéra interprétée par Enrico Caruso, extraits d'un enregistrement ancien.

b. Des films d'expéditions en Antarctique

THE FORBIDDEN QUEST est composé exclusivement de fragments et d'extraits provenant des dix-huit titres de films du NFM. Au générique, Delpout identifie les copies recyclées, accompagnées de noms de leurs opérateurs (sinon il remarque leur anonymat -AN), mais par contre elles ne sont pas datées. Dans *THE FORBIDDEN QUEST*, tous ces films cohabitent sans distinguer la fiction de la non-fiction. Delpout réemploie même des *BITS & PIECES*. *THE FORBIDDEN QUEST* est un film 'bipolaire' en principe parce que le réalisateur emprunte autant aux films tournés au Pôle Sud qu'au Pôle Nord, que d'un volcan en Italie... Il en train d'illustrer son récit qui traite de la découverte d'un passage entre les deux pôles.

Delpout emprunte de nombreux extraits à partir des deux longs-métrages en couleur déjà programmés au Vondelpark au printemps de 1992. Ces films font partie d'un projet de préservation avec le NFTA-Londres qui possède aussi des copies en couleur avec des différences alors en train d'être comparées.⁵²⁵

⁵²⁵ Au NFM Blokkamp met en route les débuts d'un programme de préservation qui traite plus tard en bloc des films d'expédition avec le NFTA-Londres et le Danske Filmmuseum. Voir Blokkamp, Hoos, 'The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.26-27.

Delpeut compile de nombreux extraits représentatifs des canons du classique du genre: *THE GREAT WHITE SILENCE* (1924). Ce classique parmi les films d'expédition au Pôle Sud a fait le tour du monde objet de différents montages et versions dans leurs circuits de présentation. En général les films d'expédition sont résultat des versions (de compilations) pour raisons de distribution et de la dynamique des circuits de conférences de leurs propres réalisateurs.

Delpeut prolonge le recyclage mais autrement quand il associe les travaux filmiques des opérateurs, de Hurley de Ponting parmi d'autres. Car il procède comme si d'un seul opérateur et d'une seule expédition à partir de travaux dont le dénominateur commun pour le cinéaste-archiviste reste : « (...) la cámara se convertía en uno más del grupo, un compañero de viaje de unas expediciones que antes no se filmaban. »⁵²⁶

En effet, la caméra est un personnage central de plus dans *THE FORBIDDEN QUEST* notamment visible vers la fin du film. Car *the picture man* (l'opérateur qui accompagne à l'expédition) est le dernier qui reste avec *Job*, après la mort de derniers survivants de l'équipage. Delpeut cherche à lisser les différences entre toutes ces images empruntées au service d'un seul récit, mettant en valeur les styles de prises de vue et les canons du film d'expédition de l'époque. Il se montre très admiratif depuis 1990 en particulier du travail de l'opérateur Hurley dans *SOUTH*. Il trouve dans son style des scènes-clés pour dramatiser son faux documentaire : « *En su reportaje sobre el heroico fracaso de la expedición Shackleton, Frank Hurley consigue crear emoción con procedimientos diferentes. Después de un plano que muestra a unos hombres abriéndose camino cuesta arriba con ayuda de perros, siguen cuatro o cinco primeros planos en que vemos los hocicos escarchados de estos perros mirando directamente a la cámara. Después de sus penosos esfuerzos en la toma precedente, estos primeros planos son como un homenaje a estos animales que jugaron un papel crucial en el transcurso del viaje. No es más que un brevisimo instante en una película que relata cronológicamente unos hechos que el público ya conocía, pero son precisamente estos pequeños detalles 'humanos' los que confieren una fuerza especial a la película* »⁵²⁷

Delpeut extrait aussi la scène de l'enterrement du vrai chef d'expédition dans *SOUTH*, enregistré dans: *SHACKLETON'S BURIAL* (1922). Il s'en sert pour re présenter les funérailles de son capitaine fictif *Van Dyke*. Cette petite collection des films d'expédition contient d'autres films méconnus.⁵²⁸ Le cinéaste garde des extraits emblématiques de ces copies, notamment des enregistrements des activités quotidiennes des équipages comme les loisirs à bord du

⁵²⁶ *Idem.*, Delpeut, P. (1990), « Películas de expediciones » p.97

⁵²⁷ *Idem.*, Delpeut, P. (1990), « Identificaciones », *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 febrero-junio 1997, p.98.

⁵²⁸ Delpeut fait une liste de 'repérage' des images à travers les archives, comme si de locations s'agissait. Voir dossier no. 123. Archives NFM 19 P. Delpeut.

bateau, la nourriture des chiens sibériens, jusqu'aux moments les plus spectaculaires comme les paysages éblouissants d'icebergs, les chasses impitoyables des animaux sauvages.

c. Un choix bipolaire !

Delpeut sélectionne des extraits des films tournés au Pôle Nord des sociétés norvégiennes et danoises. Dans la production des films d'expédition aux pôles, les pays nordiques sont une forte concurrence. Il s'agit de *MED MAUD OVER POLHAVET* (Norvège, Bio Film-Compagni, 1925-1926?) réalisé par Odd Dahl sur l'expédition au Pôle Nord de Roald Amundsen (de 1918-1922) à bord du navire polonais 'Maud'.⁵²⁹ Plus tard, le NFM considère refaire les intertitres pour une version internationale en anglais de cette copie en couleur avec le Norske Filminstitutet à Oslo.⁵³⁰

Delpeut se trouve dans une démarche d'illustration réaliste, par exemple en recyclant du film en plein air *BERGEN* (Danemark, Nordisk Films Kompagni, 1912), le plan où apparaît le quai du départ d'un navire en effet.⁵³¹ Mais ailleurs les repères géographiques éclatent devant le réemploi accompli par le metteur en scène. Encore des images en noir et blanc (notamment des traîneaux de chiens) du Pôle Nord sont empruntées à partir de *DEN STORE GRÖNLANDSFILM* (Danemark, Fotorama, 1922). Ce film fait l'objet plus tard d'un projet de préservation collectif entre le Danske Filmmuseum avec la collaboration de l'historienne Marguerite Engberg. Ce documentaire d'Eduard Schnedler-Sorensen (1886-1947) et cameraman de Hellwig F. Rimmén (1884-?) suit en 1921 Knud Rasmussen dans sa cinquième expédition vers le Groenland. Le documentaire montre la flore et la faune, la vie des Esquimaux, la chasse des baleines, les types de population et même une visite du roi danois Christian X.⁵³²

⁵²⁹ Voir Christensen, Thomas C., 'Nordisk Films Kompagni and the First World War' et Sorensen, Jørn, 'Travel Films in Norway: The Persistence of the 'View' Aesthetic', Fullerton, John, Jan Olsson (ed.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Stockholm Studies in Cinema, John Libbey & Company, London, Paris, Rome, Sidney, volume 5 & 6 of *Aura FILM studies Journal*, pp.3- et pp.102- , respectivement.

⁵³⁰ *Idem.*, Surowiec, C. (ed.), *The Lumiere Project*, 1996, p.27.

⁵³¹ C'est une copie Desmet. Voir *Idem.*, Blom, I., 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, p.316 (note 61).

⁵³² *Idem.*, Surowiec, C. (ed.), *The Lumiere Project*, 1996, pp.27, 81, 85, 86. Les images du roi Christian X ont éventuellement été ajoutées plus tard par le distributeur néerlandais. Voir Suzan Crommelin (10/04/2003) dans *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais).

De la production allemande des années 1920, Delpeut recycle également des extraits du documentaire *DEUTSCHE GRÖNLAND EXPEDITION* (Allemagne, Degeto, 1930/1931). Pendant cette expédition (1930), son dirigeant Alfred Wegener a perdu la vie. Ces films sont souvent la trace des tragédies humaines pour les conquêtes du territoire.

Delpeut choisit à nouveau des images noir et blanc du Pôle Sud de *ANTARKTIS* (Allemagne, 1929), documentaire de Ludwig Kohl Larsen dont l'expédition est sous sa direction en compagnie de l'opérateur d'Albert Benitz.⁵³³ On retrouve quelques extraits recyclés à partir de ce documentaire sur le monde animal, en particulier à propos des diverses espèces d'oiseaux et de la capture de la baleine sur l'île South Georgia.⁵³⁴ *Job* dans *THE FORBBIDEN QUEST* raconte leur passage dans cette région évoquant la cruauté envers les baleines chassées qu'on voit effectivement à l'écran.

Puis Delpeut recycle une partie de *IJSLAND* (Allemagne, 1925) documentaire noir et blanc qui se trouve encore en dehors de la zone géographique traitée. Néanmoins ces prises documentaires sur l'Islande se font passer par le Pôle Sud, grâce au genre de climat, du paysage et de faune enregistrés. Également pour faire face au manque des images pour représenter une tempête, Delpeut témoigne en entretien, qu'il emprunte en particulier l'extrait spectaculaire du bateau au cours d'une intense tempête provenant de *STORM OP ZEE* (Wolfgang Martini, Allemagne, 1931). Mais il s'agit cette fois d'une fiction sonore à l'origine.⁵³⁵

Delpeut emprunte des extraits des films américains avec images du Pôle Nord. On retrouve *IN HET NOORDPOOLGEBIED* (E.U., 1924) registre de l'expédition du capitaine Frank E. Kleinschmidt où des extraits en couleur rouge si étrange, sont réutilisés. Ensuite le compilateur garde images en noir et blanc provenant de *IN HET LAND VAN DE YUKON*, non-fiction de Jack Robertson (Art Young, E.U.) tournée en Alaska. Il est le cas aussi de la fiction *KERSTMISHERINNERINGEN* (*SANTA CLAUS*, E.U., 1925) produit par Frank E. Kleinschmidt, de laquelle le réalisateur ne retient rien qui laisse trace de la rencontre entre deux enfants et le Père Noël à l'origine.

Delpeut sélectionne passages de la copie *FILMWONDEREN* (E.U., Universal [?], 1927) en noir et blanc et teintée. C'est un journal de compilation à l'origine, une anthologie des prises

⁵³³ Le fragment-film *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) est programmé selon affiche le *NFM programma* en avril 1992 avec *ANTARKTIS* (1929).

⁵³⁴ Voir en particulier les notes du catalogage de Gösta Werner. Il s'agit d'une copie du Centraal Bureau voor Ligafilms (Amsterdam) dans *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais).

⁵³⁵ Une copie du même titre est à l'affiche dans le *NFM programma* en avril 1997 affiché dans : 'Vroeger Direct Cinema: het leven aan boord' ; mais la copie est par contre identifiée comme *STORM OP ZEE* (GB 1950?).

d'opérateurs de l'international News de New York; dont le Bureau voor Ligafilms assure la distribution à l'époque.⁵³⁶

Delpeut recycle des extraits pour représenter son faux passage entre les pôles, inspiré de l'imaginaire littéraire de Verne. Parmi ces prises en noir et blanc il y a *MET STOOM VERWARMDE EILANDEN* (E.U., Fox Film Corporation, 1920) sur l'activité volcanique en Nouvelle Zélande.⁵³⁷ Puis il réemploie un extrait noir et blanc *DE UITBARSTING VAN DE ETNA* (Pathé Cinéma, 1923). Il s'agit de prises de vues pendant une éruption du volcan Etna en Sicilie, en juin-juillet 1923. Enfin, l'archiviste recycle le *NFM BITS & PIECES NR. 73* (Allemagne, Messers Projektion, 1915-1925) fragment qui contient des images plus anciennes encore d'une éruption de l'Etna mais en 1911 prises à 3000 mètres.

Delpeut se sert des archives pour de propos fictifs, peu importe si la situation géographique ou les intentions à l'origine sont autres. Il recycle pratiquement une bonne partie (environ cinq minutes) du court-métrage *EEN BERENJACHT IN DE POOLSTREKEN (CAPTURE D'OURS BLANCS DANS LES GLACES DE L'OCEAN ARCTIQUE*, Pathé Frères, 1910). Cette copie noir et blanc passe par la 'preuve' d'existence du passage entre les pôles, vue l'apparition d'un ours polaire du Nord au Sud! En échange, il s'agit d'une véritable chasse d'ours. Ce piège narratif détermine le ton mystique donné au personnage *Job* qui considère maudite à jamais l'expédition à faute de pas respecter ce 'miracle' de la nature, qui ne sert plus pour nourrir l'équipage, mais pour affirmer la puissance de l'*Italien*, un si méchant chasseur converti plus tard en cannibale.

d. Film credo du NFM

THE FORBIDDEN QUEST est distribué aux festivals et puis en salle commerciale où il trouve vite un accueil positif. Par contre il ne sera pas programmé qu'exceptionnellement au Pavillon Vondelpark.⁵³⁸ Curieux car de toute façon *THE FORBIDDEN QUEST* devient comme *LYRICAL NITRATE*

⁵³⁶ Voir notes du catalogage de Wouter Spiele dans *DIVA*. Il nous semble que H. Schoots parle de cette copie dans: 'Filmliga Laboratory', Retrovisioni 'Divine Apparizioni/Divine Apparitions', *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Année VIII, 1999, pp.256-265.

⁵³⁷ Voir *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). Voir sur cette restauration Schawn Belston et Rob Easterla, *Film History* Vol XVII nr 2-3 2005, pp.179-186.

⁵³⁸ Voir *Infra.*, Chap. 4.

de films indissociables de la dynamique de valorisation au NFM. Tous les deux sont programmés au festival CinéMémoire en novembre 1993.⁵³⁹ Ces compilations du NFM font figure de porte-parole de leur philosophie des archives.

Aux Pays-Bas *THE FORBIDDEN QUEST* a sa première à Rotterdam (IFFR) en février 1993.⁵⁴⁰ Le film obtient le prix spécial du jury du Dutch Film Awards cette même année. Puis le film est programmé dans plusieurs types de festivals du cinéma à l'étranger. Il participe au 17^e Hong Kong Film Festival (1993), puis il reçoit le Grand prix du 42^e Manheim Film Festival (novembre 1993). Plus tard il est primé aussi au Fantasporto International Fantasy Film avec le prix spécial du jury, étant nominé comme meilleur film en 1994. Le film circule à Sitges au Festival internacional de cinema fantastic en 1994.⁵⁴¹

THE FORBIDDEN QUEST est distribué par NFM/IAF y compris hors du circuit des salles d'art et d'essai. Ce film indépendant arrive à sortir en salle aux Pays-Bas, E.U. et au Canada.⁵⁴² La presse spécialisée de critiques comme la communauté des archivistes octroient encore de la reconnaissance à cette production à base des archives du NFM. Dès sa sortie en janvier 1994 aux E.U., le film reçoit l'attention de la presse.⁵⁴³ Dans le secteur archivistique, le film obtient le Prix Archival Achievement Award à Londres du BFI Awards en 1994.⁵⁴⁴

Avec ses deux films primés Delpout valorise deux collections aussi différentes, la Desmet, celle des films d'expédition aux pôles terrestres et la série *BITS & PIECES* (et bien d'autres). Dans le cadre du festival CinéMémoire, Blotkamp présente cette production: « *Tout est là... dans les images...* » Comme le dit Sullivan, le menuisier de bord dans *The THE FORBIDDEN QUEST*, en montrant les boîtes de films rouillées. Ainsi, le film s'œuvre sur une déclaration qui pourrait, d'une certaine façon, être entendue aussi bien comme le credo du réalisateur que du Nederlands Filmmuseum: '*Tout est là... et alors, il importe de tout sortir de là et de le faire revivre. Conserver les films et le rendre accessibles au public sont les deux faces d'un même enjeu – l'un ne va pas sans l'autre. Il est vraie cependant que, particulièrement dans le cas des films muets (qu'ils soient de fiction ou de non-fiction) ou des films en noir et blanc, la présentation des films en salle pose de problèmes aux cinémathèques. La majorité du public d'aujourd'hui étant conditionné (abrutit) (...) Créer des événements qui sont en mesure de se faire entendre, à leur façon, dans le brouhaha*

⁵³⁹ *CinéMémoire: Films retrouvés-Films restaurés*, Paris, 1993, pp.89-90.

⁵⁴⁰ Voir *Catalogue du 22ème International Film Festival Rotterdam*, 1993, p.22.

⁵⁴¹ Dossiers numéros 134. et 135., Archives NFM 19 P. Delpout. Caminal, Jordi [red.] "Seven chances : setmana internacional de la crítica" *Sitges : Festival internacional de cinema fantastic*, 1994.

⁵⁴² Dossier numéros 132.-136. Archives NFM 19 P. Delpout. Il y a une sélection de presse nationale et étrangère d'entre 1993 et 1994.

⁵⁴³ *THE FORBIDDEN QUEST* Short-Review Suspect Culture Vol. I nr 1 (Fall 1994), p.68; 'Forbidden Quest', *Hollywood reporter* Vol. 330 n. 26.12 Jan. 1994, pp.18, 54; Kemp, Philip "Forbidden quest", *Variety*, Vol. CCCL nr 5 (Mars 1 1993), p.61; Maslin, Janet, 'Mixing Fiction and Fact From Antarctica's Past', *New York Times*, 5 janvier 1994.

⁵⁴⁴ Note (fax) de Clyde Jeavons du 13 septembre 1993 dans II.6 *THE FORBIDDEN QUEST – DIE WINTERREISE* (1993), Archives NFM 19 P. Delpout.

actuel de messages audiovisuels, requiert la main d'un créateur, et non plus seulement d'un simple programmeur. (...) Pour cette même raison celui qui a la charge de la programmation fait également partie de l'équipe de préservation. Car ce qui vaut la peine d'être préservé doit aussi être digne d'être présenté au public. Et penser la meilleure manière de présenter un film en salle commence au stade le plus précoce. De même qu'il n'y a pas de recette pour faire un bon film, il n'y a pas de recette pour la meilleure façon de programmer dans une cinémathèque. Tout l'art consiste à être plus réceptif possible, en faisant, autant que ce peut, confiance au matériel même et en prenant celui-ci comme principale source d'inspiration. La tâche essentielle du programmeur consiste alors à se montrer sensible aussi bien à l'appel de ces documents anciens qu'à 'l'air du temps'. C'est une tâche intellectuelle en même temps qu'artistique. Cette approche particulière a forcément pour conséquence que les films ne seront plus montrés d'une façon uniforme et standard. Une simple projection ne suffit plus. Le matériel disponible autant que les sujets déterminent la singularité de leur présentation. »⁵⁴⁵

THE FORBIDDEN QUEST est cité par Blotkamp comme le credo qui exprime la philosophie du NFM selon De Kuyper et Delpeut dès 1989. Ces compilations sont un porte-parole de la perspective esthétique des programmeurs, annoncée d'abord dans *LYRICAL NITRATE* puis développée aux antipodes dans *THE FORBIDDEN QUEST*. La Direction critique la dissociation entre préservation et programmation, et demande plus de sensibilité envers le public contemporain de la part des programmeurs comme de confiance envers le matériel.

Pendant que *THE FORBIDDEN QUEST* est programmé dans ce circuit des festivals du cinéma, puis en salle commerciale, au NFM éclate l'intérêt pour une autre collection thématique de non-fiction. Notamment les actualités sur la grande guerre 1914-1918 sont reprogrammées et font l'objet d'étude en juillet 1993, pendant une rencontre entre des chercheurs et l'équipe d'archivistes à Amsterdam.

⁵⁴⁵ Blotkamp, H. "Tout est là... dans les images...", *Cinémoire: Films retrouvés-Films restaurés*, Paris, 1993, p.88.

CHAPITRE 4 QUAND LA DIFFUSION CONDUIST À LA COMPILATION DE FILMS DE MONTAGE ET DE PROGRAMMES À PARTIR DES COLLECTIONS DU NFM (1993-1995)

Entre 1993 et 1995, le NFM développe davantage sa politique de préservation combinée avec des programmes de projections en salle, de rencontres académiques, de publications et de productions à partir d'archives. Dans ce cadre, d'une part Delpeut réalise deux productions représentatives des archives en pleine découverte : d'un côté un film de montage et d'un autre un programme. Il se sert de ces compilations comme des outils de diffusion des collections mais aussi comme un moyen de recherche esthétique. (I) D'autre part, la production éditoriale du Musée est enrichie surtout par le contenu inédit des *NFM themareeks* et les mémoires de leurs rencontres académiques. Ces espaces, en particulier sous la forme d'ateliers mettent en accès de façon inédite, leurs archives pour plusieurs secteurs au niveau local comme international. L'équipe adapte son agenda en fonction de sujets inédits et notamment autour des problématiques de la non-fiction (II) et de la couleur au cinéma muet. (III)

Nous voudrions faire quelques précisions de vocabulaire utilisé ensuite. Car utiliser le terme de compilation exclusivement comme un genre est problématique par l'usage élargi du lexique comme par ses traductions. Par exemple le terme de tradition francophone film de montage désigne la catégorie des films qui se traduit dans plusieurs langues par exemple comme 'compilation', 'compilación', 'compilatie'.⁵⁴⁶ En tout cas, il y a un certain consensus

⁵⁴⁶ Voir 'Foreword' et '1. Necessity', dans Leyda, J., *Films beget films*, Londres, George Allen & Unwin, 1964, pp9-21. Un excellent article contemporain qui fait une mise à jour cette problématique se trouve dans : Hamdorf, Wolf Martin, *Madrid-Moscú. La Guerra Civil Española vista a través del «cine de montaje» soviético*

pour définir le film de montage (et ses tra ductions) comme la catégorie reconnue de film s composés de docum ents filmiques empruntés et hétérogènes (fiction, docum entaire, actualités, non-fiction) selon un concept propre.⁵⁴⁷ A partir de là les définitions ont quelques variations.

Pour certains chercheurs la cohérence de ces matériaux hétéroclites est généralement apportée par le comm entaire et par la bande sonore. Parfois un film de m ontage est considéré seulement comme celui qui est entièrem ent réalisé en salle de m ontage et composé par de sources préexistantes et hétéro clites.⁵⁴⁸ L'historien et documentariste Marc Ferro établit ce type de sources film iques mais il n'exclut pa s le mélange d'autres éléments non-film, des images récemment tournées, comme par exem ple les entretiens.⁵⁴⁹ La diversité des film s de montage est grande dans la pr atique car d'abord cet te catégorie de film s regroupe d'autres genres et de sources. Il y a une tendance à établir un équivalent entre film de m ontage et documentaire où la co mpilation est pratiquement transversale.⁵⁵⁰ Il e st particulièrement diffuse pour la com pilation ce 'grand partage' qui structure l'institution ciném a qui est l'opposition: documentaire/fiction.⁵⁵¹ Pourtant le cinéma de montage reste souvent classé du côté de la 'non-fiction'.⁵⁵² Nous allons traiter de la problém atique bien plus large de ce term e de non-fiction justement parce que les collectio ns des films muets du NFM sont très riches. Egalement l'action de com piler est em ployée comme un synonym e de de la pratique de programmer sans arriver au point de la réalisation à base des archives fixées.

Un programme de film s partage les procédés de la compilation qui cherche à produire des associations et de façon (in)volontaire apporte un concept à partir de la réunion des film s. La programmation dans une ciném athèque emprunte les films sous prétexte de le m ontrer. Le film de montage dépasse sans doute ce but. Mais si la compilation reste fixée sur un support film ou audiovisuel, il nous reste une trace reproductible de ces associations et de son concept

Disponible sur:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80249474090680163532279/p0000001.htm#I_1_et

⁵⁴⁷ Gartenberg, Jon, *Glossary of filmographic terms*, Brussels FIAF, 1985, pp.96-97.

⁵⁴⁸ Voir Pinel, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan Université, 1996, p.166; Marsolais, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, pp. 20-24, 27 et 59 ; Gili, Jean A., 'Actualités et films de montage : la transcription en im ages de l'histoire de notre temps', *Etudes cinématographiques*, n° 32, 1970 : Pouvoirs de l'image. pp. 87-99.

⁵⁴⁹ Ferro, Marc. *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1980, p.93.

⁵⁵⁰ Les trava ux encyclopédiques comme analytiques d'horizons et périodes différentes l'abordent ainsi. Voir Konigsberg, Ira, *The complete film dictionary*. Londres, Bloomsbury, 1987, p.60. Bordwell, David et Thompson, Kristin. *Film art: An introduction*, Reading, Mass., Addison-Wesley, 1979, p.17. Niney, F., *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire / Bruxelles : De Boeck Université, 2000, Coll. : Art et cinéma*, pp.253-271.

⁵⁵¹ Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan/Vuef, 2001, p.56.

⁵⁵² *Idem.*, Hamdorf, *Madrid-Moscú*.

distinctif. Parfois les programmes sont montés sur support fixe. Ce qui explique qu'ils soient traités comme de films à part entière. Cependant en générale la programmation ne reste pas fixée et pourtant elle fait objet d'existence dans les cinémathèques. Ces programmes contiennent une partie de la mémoire de travail, de la politique de la cinémathèque.

Le terme de programmation a multiplié ses usages aux institutions. C'est une notion utilisée pour désigner l'organisation des programmes des industries culturelles, par exemple les émissions de radio, de télévision. La programmation se réfère aussi au contenu de la politique éditoriale. Le programme peut être un écrit qui annonce les diverses parties et le déroulement d'un événement ou d'un spectacle.⁵⁵³ Cependant pour l'archivistique audiovisuelle il peut s'agir également de la distribution des copies d'un film en salles. Par exemple il y a de cinémathèques qui proposent des programmes de projection de films de répertoire et d'œuvres ayant fait l'objet de mesures de conservation. Les archives de « programmation », comme le NFM, mettent l'accent sur la nature artistique du cinéma. Dans notre étude, nous considérons un programme ce qui est annoncé et projeté ensemble en salle. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait les mêmes caractéristiques d'une production formelle ou l'évidence d'une signature d'intervention. Il suffit que le programme soit monté dans la cabine de projection, même si c'est bobine après bobine, dans la mesure où cela produit des effets et des associations chez les spectateurs.

I. LA COMPILATION A PARTIR DES COLLECTIONS DES ANNEES 1910 (1993)

Entre 1993 et 1994, les archives de non-fiction sont privilégiées pour ouvrir des débats intersectoriels prioritaires. La philosophie du NFM s'affiche et se nourrit de ces réflexions des archivistes et chercheurs autour de leurs programmes de copies des années 1910. En 1993, Delpeut produit le film de montage *THE GREAT WAR* qui offre un aperçu assez hétéroclite de

⁵⁵³ Rey, Alain (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Electronique, Paris, CD-Rom 1994-2003.

leurs archives autour de la grande guerre. Il monte la même année, son programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915*, qui contient une variété de copies en couleur des filiales étrangères de l'empire mondial du cinéma qui était alors la société Pathé-Frères. Le compilateur met en relief les particularités qui dominent cette production aux alentours de la grande guerre.

1. Réemploi des archives autour de la grande guerre du NFM

On remarque une émergence particulière du réemploi des archives de la grande guerre aux années 1970 et 1980. Certaines productions montrent un besoin d'interprétation historique comme dans les films et les émissions à la télévision de Marc Ferro.⁵⁵⁴ En même temps, une forme de réemploi apparaît centrée sur une perspective esthétique plastique comme dans *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986) de Gianikian et Ricci-Luchi ; des collectionneurs en plus spécialisés dans la période.

En 1993 l'équipe du NFM ouvre ses collections inédites sur la grande guerre au débat académique. L'équipe programme notamment des archives composées des journaux d'actualités, *newsreels*, documentaires de propagande militaire et industrielle, y compris des films de fiction autour de la grande guerre de 1914-1918. Il y a quelques différences historiques dans l'emploi de ces termes que la richesse des collections du NFM met en évidence. Les journaux d'actualités sont définis ainsi par V. Pinel: « Magazine filmé périodique (généralement hebdomadaire), consacré aux nouvelles du moment sur le plan politique, culturel, sportif (...)»⁵⁵⁵

Leyda signale l'apparition historique des actualités comme un genre, qu'il traite comme un synonyme de: « *The newsreel itself, as form, required someone's vision of the possibilities in combination. In his 1912 account of the moving pictures, Frederick Talbot describes the step from the single topical shot to the*

⁵⁵⁴ 'Bibliofilmographie de Marc Ferro', Garçon, François (dir.), « Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro », *CinémAction* n°65, Corlet / Télérama, 4e trimestre 1992, p.57.

⁵⁵⁵ *Idem*. Pinel, *Vocabulaire*, 1996, p.5. On préfère comme Frank Kessler considérer les actualités comme une forme précoce des *newsreels*. Il souligne que le mot français *actualité* est associé à *actuality, reality*. On peut considérer comme son synonyme également aux travellagues, films industriels, etc. En Europe les *actualités* compilent des événements récents, nationaux (parades, visites d'état, etc.). Ce pendant des exemples des actualités on a déjà dans les catalogues de frères Lumière, Méliès, de Pathé - Frères, puis comme Mutoscope et Biograph (sans se distinguer de la fiction). Voir 'Actualités' par Frank Kessler, Abel, Richard, (Ed.), *Encyclopedia of early cinema*, Routledge, NY, 2005, pp.5-6.

*newsreel (...) Thus the birth of the 'animated newspaper'. It was in 1910 that Pathé Frères issued the first regular newsreel. (...)*⁵⁵⁶

Par consensus on considère comme le premier journal d'actualités au *PATHE FAITS DIVERS* (1909) devenu après *PATHE JOURNAL* en Europe et *PATHE WEEKLY* aux E.U. ; suivi de *GAUMONT ACTUALITES, ECLAIR-JOURNAL, ECLIPSE-JOURNAL* en France.⁵⁵⁷ Par contre on préfère ici distinguer les *newsreels* comme un terme couramment utilisé vers la fin de la grande guerre à partir de 1917. Luke McKernan le définit: «*Newsreel was a specific means of packaging and exhibiting news on film, a collection of disparate topical stories, generally each of no more than a minute's length, on a single reel of film, exhibited regularly* ».⁵⁵⁸

Les *newsreels* sont inspirés des journaux papiers avec sorties hebdomadaires aux E.U. et environ toutes les deux semaines en Europe. La couverture cinématographique de la grande guerre se trouve aux actualités de 1914-1918 comme aux *newsreels* d'après-guerre. Alors c'est un sujet qu'on trouve dans d'autres genres de films. Laurent Véray définit ainsi le 'cinéma d'actualité de guerre'. «*(...) il s'agit d'un système communicatif permettant de diffuser des images animées (à la différence des projections de vues fixes) qui ne sont pas des images de fiction, mais qui peuvent être, comme nous le verrons, reconstituées, mises en scènes (par exemple l'opérateur pouvait demander à des véritables soldats dans une tranchée de simuler une attaque devant lui), et de commentaires (sous la forme d'intertitres) en relation avec le cours des événements. Toutes ces images, bien entendu, ont été tournées pendant la guerre. Mais le lien avec le conflit peut être lâche, ce qui nécessite d'élargir les critères d'appartenance à ce qu'on appelle aujourd'hui les 'documentaires de guerre' (il s'agit de documents plus longs, montés à partir d'images d'actualité). En effet, à l'époque, les deux genres sont très imbriqués, et la distinction n'est pas nettement définie.* »⁵⁵⁹

Le remontage des archives est un phénomène propre au cinéma d'actualité de guerre. Leyda remarque: «*In a large number of the compilation films issued during and immediately after the First World War there was a more powerful impulse than the accumulation of historical materials for the future – propaganda. Not only did the two opposing sides use this form to sell their position to neutral countries –and to their own audiences –but at least on one side, the 'Allied' side, one finds that each of the Allies presented its own*

⁵⁵⁶ *Idem.* Leyda, 1964, p.14. Bien que Talbot peut être considéré non un historien formel, il était un témoin privilégié de son époque, du vocabulaire utilisé alors.

⁵⁵⁷ Dès 1896, la société Pathé s'intéresse à l'actualité, proposant des sujets tournés sur le vif ou reconstitués, comme la Révolution russe de 1905 ou l'affaire Dreyfus. Grâce à ses filiales étrangères c'est un panorama mondial que propose rapidement le "PJ". Pour une analyse comparative de ces actualités Pathé, voir Jeannine Baj et Sabine Lenk « Le premier journal vivant de l'Univers ! » le *Pathé Journal, 1909-1913* », Marie, M., Le Forestier, L. (dir., et. al.), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, AFRHC, 2004, pp263-272.

⁵⁵⁸ Il ne serait pas précis de nommer aux actualités Lumière un *newsreel*, comme signale Luke McKernan 'Newsreels' *Idem.*, Abel (Ed.), 2005, pp.477-478.

⁵⁵⁹ Véray, L., *Les actualités cinématographique françaises de 1914 à 1918 pour une culture (visuelle) de guerre*, Thèse doct. : Etudes cinématographiques : Paris 3 : Lille : ANRT, 1994, pp.25-26.

*version of the bloody conflict –its origins, its victories – to the film-theatres. (...) But it was not until near the war's end that propaganda methods and benefits were really being tested.*⁵⁶⁰

Leyda établit au moins trois caractéristiques de la compilation pendant cette période dans son étude basée sur plusieurs exemples. On peut dire alors que ce cinéma d'actualité de guerre est le résultat de films en versions différentes, de l'appropriation du matériel préexistant, et de premiers essais de propagande idéologique. Ces caractéristiques se localisent aux archives sur la grande guerre du NFM et d'autres cinémathèques. Lesquelles sont programmées à l'occasion d'une conférence accueillie au Musée à Amsterdam en 1993, dont une partie est remployée à l'occasion dans un film de montage réalisé par Delpout.

a. Un film de montage pour la conférence de l'IA MHIST (1993) : *DE GROTE OORLOG : BEELDEN 1914-1918* (1993)

Le NFM accueille la 15^{ème} conférence 'Film and First World War' de l'International Association for Media and History (IAMHIST), entre le 5 et le 11 juillet 1993. Cette rencontre historique réunit 250 chercheurs et archivistes dans un contexte favorable au croisement des études du CPT d'avant 1914.⁵⁶¹ Le NFM accueille une rencontre qui cherche un équilibre entre l'accès aux films et les débats. Présenté pour la première fois à la conférence, *THE GREAT WAR* est un film de montage complémentaire conçu pour rapprocher les archives d'un plus large public, en dehors des spécialistes.⁵⁶²

Pendant la conférence de l'IA MHIST, les participants regardent ensemble, au Pavillon Vondelpark, de nombreux programmes à partir d'une sélection des archives du NFM et d'autres cinémathèques; en particulier de l'Imperial War Museum (Londres), présentées par le conservateur Roger Smither. Delpout participe avec son film de montage *DE GROTE OORLOG : BEELDEN 1914-1918* (*THE GREAT WAR*, 1993). Il témoigne: « *I was asked to make a program specially*

⁵⁶⁰ *Idem.* 'Necessity', Leyda, 1964, pp.17-18.

⁵⁶¹ Dans cette intersection des études sur la grande guerre on signale deux tendances pendant la conférence : approche esthétique (réception) et socio-culturelle (représentation historique). Voir Dibbets, Karel et Bert Hogenkamp [ed.], 'Introduction', *Film and the First World War*, Amsterdam University Press, 1995, Series Films culture in transition, pp.10-14.

⁵⁶² Les programmeurs du NFM préparent pour le public en général, avant la conférence, le programme 'Film en de eerste Wereldoorlog' (1-14/07/1993). Voir *NFM programma* juillet 1993.

for the conference with a nice selection for the conference attending. But also for the public to show them and make them interested beside the specialists (...).It is a compilation bringing feelings, emotions that I found in these images (...).⁵⁶³

THE GREAT WAR est un film de montage de trente-huit minutes produit par et pour la programmation du NFM qui offre un aperçu assez particulier de leurs archives. Il emprunte des extraits à partir de quatorze titres provenant des séries de journaux d'actualités, documentaires et fictions, d'origine européenne et américaine, produits entre 1914 et 1927. Ces copies sont elles-mêmes des versions, qui impliquent parfois de compilations des images produites aux alentours de la grande guerre.

Les archives de guerre de 1914 sont un puzzle où il est complexe de distinguer les versions comme les compilations d'origine.⁵⁶⁴ À l'époque, les sociétés de production préparent en collaboration avec les autorités de chaque pays leur propre version, allant jusqu'à produire des coproductions entre les pays alliés, y compris distribuées dans les pays neutres.⁵⁶⁵ L'absence d'une production nationale des actualités aux Pays-Bas (pays neutre) est relativisée par la distribution.

En toute logique les archives du NFM appartiennent à des filiales des sociétés de production étrangères. Ces actualités sont souvent des versions de journaux d'actualités des sociétés multinationales et/ou en coproduction (France, Angleterre, Allemagne, Autriche-Hongrie⁵⁶⁶, E.U.). Delpout emprunte des extraits pour son film de montage à partir de *LAATSTE BIOOSCOP WERELDBERICHTEN*. On trouve une partie de ces actualités compilées dans la collection Desmet identifiée par Blom : « *During the war years, Desmet distributed war newsreels. They were mainly war actualities from Pathé and newsreel compilations assembled in 1915/16 under the title LAATSTE BIOOSCOP WERELDBERICHTEN (Latest Cinema World News). (...) The films are compilations of new items by German and Austrian (Messter, Eiko, Sascha) and French and British film companies (Pathé, Gaumont). It is impossible to tell for sure whether Desmet compiled them himself. The newsreels were probably combined in this way because the Dutch were anxious to maintain their neutrality and wished to avoid offending any foreign power. The Amsterdam Pathé cinema, on the other hand, showed only French Pathé-Journals and was a hotbed*

⁵⁶³ Deux ans plus tard, il décrit ses premières impressions à partir de ces archives, basées sur un visionnage systématique. Voir Delpout, P., 'Achter het front' ('Derrière le Front'), *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp.21-22.

⁵⁶⁴ Le réemploi des actualités de la grande guerre offre les bases pour les expériences de compilation à venir pendant et après la deuxième guerre mondiale selon l'étude de Leyda. *Idem.*, Leyda, 36-37

⁵⁶⁵ Blom fait un portrait condensé de la situation géopolitique de la grande guerre aux Pays-Bas et ses effets dans la distribution cinématographique. Voir Blom, I., 'VII. The Impact of the Outbreak of the First World War on the Dutch Film Trade and Film Availability in the Netherlands', *Jean Desmet and the early Dutch film trade*: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition 3, 2003, pp.243-250

⁵⁶⁶ Pays monarchique qui existe entre 1867 et 1918, dont l'Autriche et l'Autriche font partie aussi comme régions des pays actuellement existants : Pologne, République Tchèque, Slovaquie, Bosnie et du nord de l'Italie.

of sympathy for the French cause. Performances there were often interrupted spontaneously by the singing of the *Marsellaise*.”⁵⁶⁷

On considère *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN* comme des actualités néerlandaises de distribution et d’exploitation, car elles étaient expressément montées pour le public de la région avec des intertitres en néerlandais, suivant les critères locaux.⁵⁶⁸ *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN* est alors la version des actualités européennes regardées aux Pays-Bas.

Delpeut choisit également des extraits à partir de la production d’actualités anglaises : *PATHE’S ANIMATED GAZETTE*⁵⁶⁹ et *GAUMONT GRAPHIC*.⁵⁷⁰

Pour son film de montage, Delpeut réutilise aussi quelques prises de ses actualités françaises comme *PATHE JOURNAL (1914-1918)*; pour qui Alfred Machin est attaché comme opérateur. En 1915 les actualités des quatre sociétés françaises les plus importantes (Pathé, Gaumont, Eclair et Eclipse) se sont réunies dans un journal où l’État prend le relais de la production et la distribution. La Section Photographique et Cinématographique de l’Armée (SPCA) est alors créée.⁵⁷¹ Delpeut recycle aussi à partir de la série officielle *OORLOGSANNALEN NO. 91 (ANNALES DE LA GUERRE NO. 91, 1914, no.8)*.⁵⁷² Dans cette production on trouve des images, également utilisées dans *PATHE’S ANIMATED GAZETTE* ainsi que dans *PATHE JOURNAL*. Les sociétés françaises qui dominent alors le marché ne se relèveront pas après la guerre de 1914-1918 de la concurrence américaine et surtout allemande, très forte dans la production d’actualités comme de films industriels.

⁵⁶⁷ *Idem.* Blom, 2003, pp.277-279.

⁵⁶⁸ Desmet commande des intertitres à insérer pendant les années de la guerre, Voir *Ibid.*, p.275.

⁵⁶⁹ La filiale anglaise de Pathé-Frères est établie en 1902, lancée en 1910 comme *PATHE’S ANIMATED GAZETTE* devenant ainsi le premier *newsreel* anglais. Après la faillite de Pathé-Frères elle est devenue une société autonome à succès. Voir Mckernan, L., ‘Pathé-Frères (Great Britain)’ et Uli Jung et Martin Loiperdinger, ‘World war I’ dans *Idem.* Abel, Richard, (Ed.), 2005, p.509; pp.702-704.

⁵⁷⁰ Dès 1897, la société Léon Gaumont et Cie édite des bandes d’actualités mais de manière irrégulière. En 1910, Gaumont lance son journal cinématographique hebdomadaire *GAUMONT ACTUALITES*. Les succursales établies dans le monde entier donnent aux actualités un caractère international et universel. A Londres Gaumont C Ltd est totalement cédée à la famille Bromhead devenue en 1924 Gaumont British; L. Gaumont en reste président d’honneur. Voir aussi Venhard, Gilles, « Témoin du monde Gaumont Actualités 1908-1974 », *Gaumont 90 ans du cinéma*, pp.138-145.

⁵⁷¹ Lorsque la guerre éclate, Gaumont envoie sur le front à Pierre Perrin en qualité d’opérateur. Il y retrouve trois confrères représentant chacun un journal d’actualités filmées : Alfred Machin pour Pathé, Georges Maurice pour Eclair et Pierre Emile pour Eclipse. Tous formeront l’embryon de la future Section photographique et cinématographique de l’armée (SPCA). Voir site <http://www.gaumontpathearchives.com/> Le même phénomène existe en Grande Bretagne. Voir Uli Jung et Martin Loiperdinger, ‘World war I’ dans *Idem.*, Abel (Ed.), 2005, pp.702-704.

⁵⁷² Voir *Idem.*, Véray, 1994, p.352.

b. Images documentaires de propagande militaire et industrielle

Ce qui rend aussi particulier le cinéma d'actualité de guerre, c'est que le même métrage est retravaillé, et parfois allant s'approprier du matériel qui date de 1912 et 1913.⁵⁷³ Ces films 'remontés' sont un laboratoire des débuts des méthodes de propagande cinématographique. Le cinéma devient un outil satisfaisant les besoins du soutien psychologique pour surmonter le conflit.⁵⁷⁴ Le compilateur explore ces questions dans son film de montage. Nous y reviendrons.

Delpeut compile parmi les séries de journaux d'actualités en couleur, des sociétés allemandes et austro-hongroises. En particulier, il sélectionne des extraits de *MESSTER WOCH*E (coproduction Meester-Woche/Sascha Film, 1915) qui domine alors dans la région la distribution des actualités. Puis il emprunte aussi de *SASCHA OORLOGSWEEKBERICHT* (Sascha Film, 1915).⁵⁷⁵

Delpeut s'approprie aussi des extraits à partir de trois films avec propos documentaires de propagande. D'abord il emprunte prises trouvées dans *KOPICZINCE* copie noir et blanc et en couleur (Sascha Film, 1916). Il s'agit notamment des images des incendies et bombardements en Ukraine pendant l'occupation allemande. Les deux autres documentaires choisis par Delpeut suivent de près le processus industriel militaire. Il réemploie des extraits de la version 1927 de *STAALFABRIEKEN KRUPP* (Allemagne) copie en couleur et noir et blanc. Ce film industriel est tourné à l'origine en 1916 à Essen, autour de la production de l'aciérie de Friedrich Krupp.⁵⁷⁶ Une partie de ces actualités allemandes recyclées sont programmées pendant la conférence de l'IAMHIST au séane : 'Duitse Propagandafilms Oorlogsjournaals'. Delpeut recycle à partir d'une troisième copie noir et blanc qu'on peut considérer à juste titre comme un documentaire moderne: *STAHLWERK DER POLDI HÜTTE* (Allemagne, Messters Projektion, 1916). Cette copie est arrivée en 1920 aux Pays-Bas, distribuée par HAP Film-Company. Ce film est annoncé comme une série de 'prises d'intérêt scientifique', qui selon

⁵⁷³ *Idem.*, Leyda, 1964, p.18

⁵⁷⁴ Voir McKernan, L., 'Newsreels' et Jung, Uli et Martin Loiperdinger, 'World war I', dans *Idem.*, Abel, (Ed.), 2005, pp.477-478 et pp.702-704 respectivement.

⁵⁷⁵ Le Comte Sascha Kolowrat Krakowsky est le fondateur pionnier de la société Sascha-Filmfabrik (1912). *Idem.* Caneppele, Paulo, 'Austro-Hungary', *Ibid.*, Abel (ed.), 2005, pp.51-54.

⁵⁷⁶ Cette copie est programmée en mars selon le *NFM programma* (13/03/1994) peu avant la conférence, avec d'autres films industriels dans la séance 'Documentaries over natuur wetenschap en industrie (II): 8 documentaires 1910-1935'.

Martin Loiperdinger (Deutsches Institut für Filmkunde-Frankfurt), mettent en évidence qu'il s'agit d'un montage tardif à but pédagogique mis à distance historique de son contenu de propagande.⁵⁷⁷ *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* est également programmé pendant la conférence de l'IAMHIST.⁵⁷⁸

Delpeut réemploie aussi des films qui mettent en rétrospective la grande guerre. Il réutilise des extraits noir et blanc d'un film produit une fois achevée la guerre : *DE OORLOG 1914-1915* (Pathé Cinéma, 1918, Série) ; notamment des images de la destruction de maisons et de villages. Puis, il recycle quelques prises d'une compilation américaine qui résume les moments emblématiques de la grande guerre *HET BEGIN VAN DEN WERELDOORLOG* (E.U., Universal, 1924). Celle-ci est projetée avant la conférence avec *POUR LA PAIX DU MONDE* copie noir et blanc (France, 1926), dont Delpeut recycle également des extraits.⁵⁷⁹ C'est un document historique officiel en six actes supervisé par le Colonel Piquard, du groupe de vétérans 'Les Gueules Cassées'. Le film est dédié aux six opérateurs français morts en service pendant leur mission. Leyda attire l'attention sur la qualité majeure de cette compilation d'antiguerrre dont la contribution était de: « *To make the spectator conscious of the real circumstances of a shot outside what can be seen on the screen, and link this to the film's theme is a skilful device that was to be tried again and again.* »⁵⁸⁰

Ce film est innovateur parce qu'il met en relief l'effet d'inclure des images de l'opérateur courageux en action. Cette approche est inédite à l'époque, car il est plus courant que les actualités utilisent des reconstitutions (*re-enactements*), que le chercheur A. Gaudreault définit ainsi : « (...) is thus a category of moving pictures that can include both past and current events. A re-enactment pertains to the realm of the event, and more generally to that of history, whether distant or in the making. Should an event already be completed and thus seemingly beyond the camera's grasp, the filmmaker was at liberty to call upon all the resources of mise en scène (set designs, actors, costumes, etc.) in order to bring the past event to life. »⁵⁸¹

⁵⁷⁷ Loiperdinger explique que le film est exploité avec trois bobines en 1916, pendant que le NFM a quatre. La copie est remontée sans doute par la quantité des intertitres pédagogiques qu'on y trouve. Utilisé ainsi en Tchécoslovaquie (aujourd'hui la République Tchèque). Voir Loiperdinger, M., 'World War I propaganda and the birth of the documentary', dans Hertogs, Daan et Nico De Klerk (e d.) *Uncharted Territory : Essays on Early Nonfiction Film*, NFM Amsterdam, 1997, p.35. Delpeut compare quelques scènes de *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* à la vision cinématographique du futur qu'il attribue à *METROPOLIS* de Fritz Lang, réalisé 10 ans plus tard. *Idem.* Delpeut, P., 'Achter het front', 1997, pp.21-22. Voir également dans les notes du catalogue de *DIVA* que Suzan Crommelin (02/09/2005) fait mention d'une autre copie en rapport au sujet (*WERKSANLAGEN IN DER POLDIHÜTTE*, AU, ca. 1918, Sascha-Film) trouvable à la Cinémathèque Suisse (Lausanne).

⁵⁷⁸ *NFM programma* juillet 1993.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Idem.* Leyda, 1964, pp.36-37.

⁵⁸¹ Gaudreault, A., 'Re enactment', *Idem.* Abel, 2005, pp.547-548. Les sociétés envoient leurs opérateurs pour enregistrer sur place les événements. Mais parfois les images échappent à la caméra. Alors ils reconstituent,

La reconstitution historique est une pratique dans le cinéma d'actualité de guerre qui peut se mettre au service de la propagande contre l'ennemi. Notamment le NFM programme pendant la conférence le film emblématique de ce phénomène : *BATTLE OF THE SOMME* (de J.B. MacDowell et Geoffrey Malins, Angleterre, 1916). C'est un documentaire pionnier de l'Official War Office, le premier grand film d'une *Major* qui fait un lien entre le fait historique et sa mise en scène fictive.⁵⁸²

c. Recréer la guerre : reconstitution et fiction

Le NFM programme aussi pendant la conférence des films qui reconstituent la grande guerre avec une perspective ouvertement fictive. Également Delpeut recycle de la fiction dans *THE GREAT WAR* qui utilise la guerre comme prétexte dramatique, allant jusqu'à recycler à la fois des actualités. Le réalisateur produit un film de montage qui offre un aperçu de manière assez particulière des archives sur la grande guerre, sans but historique, mais avec une approche esthétique, sans distinguer entre les films de fiction et de non-fiction.

Delpeut recycle des extraits de la fiction *COUPLE OF DOWN AND OUTS* (de W. Townend, Walter Summers, Angleterre, Napoleon Films, 1923). Ce drame d'un soldat de retour de la guerre, réemploie des actualités noir et blanc qui sont ainsi différenciées des séquences en couleur.⁵⁸³

La grande guerre inspire la fiction de son époque (comme toujours la notre) recyclant les images des archives et les reconstitutions en studio.⁵⁸⁴ Pendant la conférence le Musée programme de la fiction américaine comme européenne datant de la guerre. Par exemple, le programme 'Griffith at the Front' qui affiche *HEARTS OF THE WORLD* (E.U., 1918) avec la star

reproduisent. Les opérateurs deviennent metteurs en scène pour des 'besoins historiques'. On trouve déjà de fausses actualités, des événements politiques au catalogue Star Film de Georges Méliès et de Charles Urban. Mais il y en a dans toute sorte d'actualités comme les sportives (films de boxe) et bien sur la guerre. Voir Gaudreault, André Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (sous la dir.), *Le cinéma en histoire : institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, Québec : Nota Bene ; Paris : Méridiens Klinsieck, 1999, 348p.

⁵⁸² *Idem.* Loiperdinger, M., 'World War, 1997, pp.25-31. Également Delpeut se questionne sur *BATTLE OF THE SOMME*, Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Achter het front, 1997, pp.21-22.

⁵⁸³ Programmé plus tard en novembre selon affiche le *NFM programma* avec d'autres films sous le thème du *Coming home* avec d'autres films sonores.

⁵⁸⁴ Voir une riche filmographie de fiction sur la grande guerre dans : <http://www.screenonline.org.uk/film/id/446224/index.html>

américaine Lilian Gish ; tandis que le responsable technique des séquences de guerre est Alfred Machin.⁵⁸⁵ Machin jouait les deux rôles, étant opérateur Pathé et aussi metteur en scène de séquences de guerre dans son film *MAUDITE SOIT LA GUERRE*. Puis le Musée fait un programme double 'Bioscoopvoorstelling 'I Oorlog' ('II de Anno 1914-1918'), qui inclut un grand succès de l'époque *IL FUOCO* (de Giovanni Pastrone, Itala Film - Torino, 1915), mélodrame avec la diva Pina Menichelli.⁵⁸⁶

De son côté, Delpeut teste dans son film de montage cette cohabitation étrange à nos yeux contemporains entre les films de fiction comme de non-fiction autour de la grande guerre. Il monte *THE GREAT WAR* (1993) avec Barbara Hin (*GHATAK*, 1989) dans cette direction car ils associent les extraits sans porter aucune intention de discours historique. Leur remontage ne contient pas non plus de titres thématiques, comme dans *LYRICAL NITRATE*. Tous les intertitres sont enlevés des extraits choisis puis sans distinguer la fiction de la non-fiction. Plus tard Ruud Visschedijk, programmeur du NFM, met en évidence la raison de cette combinaison des genres: « (...) Looking to these images it is striking that the images only register events: soldiers living in the camps, the construction of weapons, the shooting, destroyed houses. The camera looks and doesn't interpret the facts. The war is not depicted as a story, but as a continuum of almost unrelated facts. That makes the images cruel, amoral, and at the same time fascinating. Looking to all these images one has to conclude that the First World War was an ambivalent war. At the one hand this is still a very old fashioned, even amateuristic war. The soldiers with their simple arms, walking across the battlefield, the horses, the wagons, soldiers waiting for their meal and the efforts to put the canons in the right place. At the other hand, we see the signs of a technological sophisticated war, with the images of a war-industry capable of genocide on a world-scale. This compilation illustrates this ambivalent war, but at the same time it is a proof of the fact that it is impossible to 'catch' a war by images, neither in fiction or in documentary".⁵⁸⁷

Ce remontage dévoile des images d'archives qui montrent une guerre ambivalente, entre amateur et professionnelle. Chaque séquence est montée classe les extraits selon des représentations attribuées à des étapes de la grande guerre. Une compilation musicale accompagne ces images. Delpeut alterne de longs silences avec des extraits de musique du 20ème siècle qui contrastent à certains moments avec les images. D'abord, on regarde en silence la pré production de la guerre, qui comprend l'appel et la mobilisation des réserves

⁵⁸⁵ Voir Cherchi Usai, P., 'Epilogue An Archival View', Dibbets, Karel et Bert Hogenkamp [ed.], *Film and the First World War*, Amsterdam University Press, 1995, Series Films culture in transition, pp.237-249.

⁵⁸⁶ Ce film censuré a eu un gros succès auprès du public et de la critique. Voir Martinelli, V. Et Bernardini, A., *Il cinema muto italiano: I film degli anni d'oro, 1914: seconda parte*, Torino: Nuova ERI/Ed. RAI, 1993, pp.215-220. C'était en effet un gros succès aux Pays-Bas, voir *Idem.*, Blom, 2003. p.297.

⁵⁸⁷ Visschedijk, R., 'Pathé Around the World/Maudite soit la Guerre', brochure signée s/d octroyée au Module 5 L'histoire du cinema et les Fonds d'Archives en Europe Utrecht/Amsterdam du 24-26 avril 1998, Archimédia II Formation Initiale 1997-1998.

humaines dont l'entraînement de l'armée reste amateur. Ensuite, les images montrent une production industrielle de l'armement dans une perspective de propagande, que Delpout accompagne avec une musique d'avant-garde (*Morango... Almost a Tango*, 1983 de Thomas Oboe Lee; puis de *Drie Stukken in Oude Stijl* de Henryk Mikolaj Górecki). Dans une deuxième étape, il compile des images qui sont emblématiques de la production de la guerre où l'on déplace, transporte les ressources : l'armement et les soldats, la 'chair à canon'. On assiste à la mise en place d'une économie de guerre, aux campings, aux tranchées où se déroule la vie quotidienne, puis l'action au front. Quelques scènes joyeuses de soldats sont accompagnées par *Ständchen* (Franz Joseph Schubert) interprété par une voix féminine. Dans un troisième moment, une série de scènes montrent en action le déploiement technologique de l'armement, où le canon et les moyens de communication sont privilégiés à l'écran. En quatrième partie, des extraits regroupés montrent les conséquences de la guerre représentées par des pertes humaines et des villes détruites. La suite des images donne une impression de s'occuper des blessés et des morts dans un état d'improvisation. Finalement, la fin de cette guerre est montrée avec les défilés des autorités politiques et des soldats survivants au rythme très contrastant de la chanson interprétée par Tom Waits, *Soldier's Things* (*Swordfish trombones*, 1982, Jalma Music). Les archives recyclées illustrent ces étapes mais sans donner ni repères historiques ni filmographiques (année, genre, auteur) ; sauf au générique où seul le titre de chaque copie utilisée en question est affiché.⁵⁸⁸

2. Programme de compilation pour un tour du monde exotique, d'avant-guerre : DE WERELD ROND MET PATHÉ 1910-1915 (1993)

L'équipe explore à travers la programmation les archives en couleur des années 1910 d'une diversité méconnue alors. Mais aussi il s'intéressent aux films de famille, à la production de la transition au cinéma sonore. En rapport avec ses recherches, Delpout conçoit un programme de compilation à base de la production en couleur des filiales Pathé-Frères, de la période d'avant-guerre d'entre 1910 et 1915.

⁵⁸⁸ Le Musée reprogramme *THE GREAT WAR* avec *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (1913) dans 'De Grote Oorlog' affiche le *NFM programma* novembre 1993, avec un accompagnement musical de Ram.

Delpeut est un programmateur et chercheur inquiet qui privilégie dès 1990, écrit il alors: « *En los últimos tiempos me he dedicado a investigar en profundidad el tema del exotismo en el cine para la programación del Museo. En resumidas cuentas, diré que este exotismo casi siempre reflejaba la idea occidental del Oriente (Japon, China, Egipto) : el Oriente convertido por arte de magia en una amalgama exótica de tópicos fabricados en algún estudio occidental.* »⁵⁸⁹

Delpeut trouve ces amalgames bien condensés autant dans la fiction que dans la non-fiction des années 1910 qui traite l'autre (paysage ou personnage) dans cette perspective orientaliste.⁵⁹⁰ Cette question apparaît aussi pour lui dans les films de voyage qu'il a auparavant compilé. Mais cette fois il travaille dans une autre direction la question de l'exotisme. Il s'interroge dans ce programme plutôt sur les représentations culturelles d'orient comme d'occident, selon le point de vue des films européens, autant de fiction comme de non-fiction traitant des régions proches comme lointaines (Europe, Afrique, Asie, Amérique). On trouve un échantillon des représentations exotiques au cœur de son programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD*. Delpeut associe d'éléments à propos de l'exotisme trouvable dans des copies des filiales étrangères signées par la société indissociable de la marque du coq. Pathé-Frères était la plus grande société de production, un empire global du cinéma à la veille de la grande guerre. Pendant que Delpeut réalise ce programme, en 1993, Pathé suscite une attention remarquable dans le milieu de la recherche comme dans celui de la préservation à l'échelle internationale. En novembre 1993, le colloque 'Les vingt premières années du cinéma français' met à découvert les avancées dans la recherche du cinéma français du CPT.⁵⁹¹ En France, le travail filmographique mené par Bousquet sur les catalogues Pathé-Frères puis de nouvelles préservations de la Cinémathèque française permettent de nouvelles approches.⁵⁹² Ce qui donne lieu à que la réunion Domitor soit dédiée exclusivement à la

⁵⁸⁹ Delpeut, P.: "Identificaciones", Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, p.95. Article paru en 'Weergevonden 4', *GBG - nieuws*, 12, printemps 1990, NFM, pp.44-46.

⁵⁹⁰ L'orientalisme de la fin du 19^{ème} siècle est associé à l'atmosphère culturelle et artistique des peintres comme Delacroix, écrivains comme Flaubert, Loti, Claude Farrère en quête et recherche d'une esthétique dite orientale. *Idem. Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003.

⁵⁹¹ Voir Lagny, M., 'Conclusion du Colloque' GILI, Jean A., Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel (sous la dir.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle/AFRHC, 1995, pp.499-504. (4-6 novembre 1993 Actes du Colloque international Sorbonne Nouvelle).

⁵⁹² 'Filmographies', *Ibid.*, pp.353-376. Bousquet Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette/Henri Bousquet éditeur, 1993-1996, tome 1 : 1896-1906, tome 2 : 1907-1909, tome 3 : 1910-1911, tome 4 : 1912-1914. Bousquet explique sa démarche dans un entretien avec M. Marie (juin 2003) 'Entretien avec Henri Bousquet Auteur des filmographies Pathé', *Idem.*, Marie, M., Le Forestier, L. (sous la dir.), *La Firme Pathé*, 2004, pp.11-17 (Domitor 1996).

firme Pathé en 1996 où les chercheurs néerlandais exposent la richesse des films Pathé dans les archives néerlandaises.⁵⁹³ Plusieurs copies Pathé préservées en couleur par le NFM sont utilisées alors par plusieurs chercheurs dans plusieurs pays, surtout provenant de la collection Desmet.⁵⁹⁴

a. Hyper clichés en couleur : Hollande exotique

Au Pavillon Vondelpark, Delpout présente pour la première fois en septembre 1993 son programme de compilation *DE WERELD ROND MET PATHE 1910-1915 (PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915)*. Il est composé par sept courts-métrages restaurés en couleur, produits entre 1910 et 1915, époque d'or de la société française multinationale.⁵⁹⁵ Il associe en soixante minutes quatre films de fiction et trois films de non-fiction des opérateurs qui sillonnent le monde travaillant pour Pathé. Le fil conducteur de cette anthologie est l'exotisme en couleur attribué aux représentations des diverses cultures.

D'ailleurs dans ce programme, on retrouve plusieurs des préférences cinéphiles de Delpout, entre le cinéma japonais, le western et les films de voyages. Mais ce qu'il importe dans ce programme avant tout c'est sa lecture de spectateur contemporain sur l'exotisme fabriqué en Occident et y compris sur l'Occident lui-même. Son collègue, le programmateur Visschedjik détecte cette 'couche' d'interprétation du compilateur: "*Pathé Around the World is a compilation-film that focus on clichés, on western fantasia's. All these Pathé-films play with the picturesque. Each episode is a fairy-tale on a particular country, with recognisable cliché-tokens. Holland is depicted as country of windmills, wooden shoes and traditional costumes. It is a world of painters of the Barbizon-school depicted in the 19th century. And in that time it was already a cliché. Russia is the country of the samovar, the Siberian snow and the troika. The world of Dostoievsky and Turgeniev. The United States, of course, is the land of cowboys and Indians. All these clichés are not unusual. Even the national directors of these countries use them. But in the Pathé films*

⁵⁹³ Voir Ansjé van Beusekom 'Pathé's reputation in the Netherlands in 1914' et Blom, I. 'What's in a name? Pathé and the Netherlands as envisioned in the Pathé-Desmet relationship' dans *Ibid.*, 2004, pp. 375-378, et pp.95-106, respectivement.

⁵⁹⁴ R. Abel réalise en partie ses recherches sur le cinéma français en consultant la collection Desmet. Abel, Richard, *The Ciné goes to Town 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994, 419p. Voir Blom, Ivo Leopold, 'VIII. Zweimal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Jean Desmet met en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, p.330 (note 97).

⁵⁹⁵ Nous avons consulté 008 *PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915* avec musique de J. Belinfante, VHS, 1998, 60 min, Série Sphinx Cultuurprijs.

they are different: they are condensed and intensified. They do not stem from daily reality. They have a hyper character. These hyper-clichés do not just concern the visual signs, but they are also reflected in the stories, in the narration. The narration strengthens the cliché, because it alludes to existing common knowledge from novels, pictures, photographs and other forms of popular culture. The soundtrack plays, in the same way as the images do, with the cliché. Dutch composer and multi-instrumentalist Joost Belinfante made a musical equivalent of the cliché-images and succeeded in creating a light hearted atmosphere. That makes it utterly enjoyable to look at these curious, but beautiful films.⁵⁹⁶

Chaque court-métrage en couleur ainsi programmé et sonorisé met en évidence les idées véhiculées sur certaines cultures. Ils condensent des impressions répandues, des lieux communs qu'on a sur les paysages, les coutumes, les drames populaires orientaux comme occidentaux, y compris des hollandais. L'ordre comme le choix des films associés n'est pas anodin, Delpeut nous explique: (...) *it as a compilation, a program with a particular order. I was very interested in exoticism. In how it could work all the other way around : we watching French people watching. And then you see how it works.*"

Le premier film compilé c'est la restauration en couleur *L'ÂME DES MOULINS* (1912) de la filiale Pathé Hollandsche qui a été déjà programmée et de manières bien différentes. Ce film est représentatif des clichés hollandais stéréotypés dans l'œuvre d'Alfred Machin, analysés par Delpeut: « *En este sentido, no es descabellado sospechar que Pathé envió a Alfred Machin a Holanda para contar historias holandesas en un auténtico ambiente holandés. Aunque las historias son efectivamente holandesas, distan mucho de ser auténticas o realistas (para volver a utilizar estos términos imposibles). La Holanda de Machin, es, de hecho, tan exótica como el Egipto de Lubistch o el Japón de Lang. La ropa de los personajes de Machin es una curiosa variación del traje típico de Volendam (aunque totalmente estilizado y artificial como en L'Absent) , los fondos estan a menudo pintados (siempre con molinos que se parecen mucho a las construcciones fantasiosas que Hitchcock pretendía hacer pasar por molinos holandeses en Enviado Especial) y las historias giran en torno a la lucha heroica con el agua y la minería con unos argumentos propios de la literatura juvenil. (...)* En mi memoria, Machin no era más que una nota a pie de página. Pero, como suele pasar siempre, la historia del cine sólo empieza a cobrar vida cuando la asociamos a imágenes fotográficas vivas. (...)⁵⁹⁷

En effet, on observe des lieux communs attribués aux hollandais dans ce drame tourné à Volendam par l'opérateur Paul Sablon.⁵⁹⁸ Par exemple, ces personnages de Machin (presque

⁵⁹⁶ Visschedijk, R., 'Pathé Around the World/Maudite soit la Guerre', brochure signée s/d octroyée au Module 5 L'histoire du cinema et les Fonds d'Archives en Europe Utrecht/Amsterdam du 24-26 avril 1998, Archimédia II Formation Initiale 1997-1998.

⁵⁹⁷ *Idem*, Delpeut, P., (1990) "Identificaciones", 1997, pp. 95-96.

⁵⁹⁸ Ces stéréotypes, répandus dans d'autres expressions culturelles et artistiques, ils sont promus par les mêmes cinéastes néerlandais qui nourrit la réputation de ses documentaristes notamment de la première moitié des années 1950, à côté de la singularité de Joris Ivens. Voir Nilsson-Julien, Olivier, « Années 50 : cartes postales

toujours interprétés par des comédiens français), sont habillés en costumes folkloriques, avec des sabots et habitent dans un moulin.⁵⁹⁹ Le drame dans *L'ÂME DES MOULINS* est construit autour de la vengeance d'un clochard qui provoque un incendie. Le metteur en scène Machin travaille de manière spectaculaire la scène finale du moulin incendié colorée en rouge-orange. Au fond, on voit le moulin en feu, des gens qui courent à gauche, puis l'incendiaire qui maudit et court. Ensuite la famille arrive en diagonale en premier plan à gauche du canal où se reflète à merveille l'incendie sur l'eau à droite.

b. La marque Pathé : regard occidental sur l'Ouest et l'Orient

PATHE AROUND THE WORLD met en relief cette 'touche' de la marque Pathé-color. Ce programme met à découvert une variété des usages du coloriage en termes exotiques comme dépaynants.

BOEDISTISCHE TEMPELGEBRUIKEN (EN INDOCHINE - CONSECRATION D'UN BONZE, circa, 1910) est le deuxième court-métrage coloré au pochoir du programme. Le compilateur déplace ainsi le spectateur en Indochine pour assister à une série multicolore de rituels et de processions bouddhistes où les habits en jaune d'un moine sont peut-être révélateurs de sa hiérarchie. Delpeut enchaîne ensuite avec un troisième court-métrage de fiction sur l'ouest américain, de la filiale Pathé Frères-Américan Kinema : *LIEFDE EN VRIENDSCHAP (TWO BROTHERS, E.U., 1912)* copie noir et blanc et en couleur de la collection Desmet. Ce western en couleur sépia traite de la rivalité entre les frères *Ronald* et *Jack* qui se disputent l'amour de *Betsy*. Les cow-boys se réconcilient après avoir survécu à la poursuite des indiens, dont les scènes monochromatiques sont en couleur jaune et bleue. Notamment une scène devient réaliste quand un cheval se noie dans un marécage.

HET SCHOONE NOORD-AFRIKAANSCH KUSTGEBERG (1911) est le quatrième court-métrage au programme. C'est un film en plein air où l'on contemple le paysage d'abord à la montagne

des Pays-Bas', Odin, Roger. (sous la dir.) - *L'âge d'or du documentaire : Europe : années cinquante* ; Tome 1 Paris ; Montréal (Qc) : L'Harmattan, 1998, pp.71-92.

⁵⁹⁹ Sauf dans le cas du comédien Louis Bowmeester qui joue dans *L'OR QUI BRULE (HET VERVLOEKTE GELD)* (Pathé-Hollandsche 1912); dont le Musée détient une copie. Voir *Idem.*, Delpeut, P., (1990) "Identificaciones", 1997, p.94.

puis à la mer en couleur verte, et après le coucher de soleil en couleur bleue. Ce film fonctionne comme une sorte de passage au cinquième film compilé : *DE POSTILJON* (Tsjeslav Sabinski, 1915), de la filiale Pathé Frères-Russian Film. Les intertitres sont en jaune comme les scènes du postillon de la voiture à cheval qui raconte, par retour en arrière, à son passager (placé à l'endroit de la caméra, c'est-à-dire comme le spectateur) la tragédie d'un couple d'amoureux. La couleur bleue renforce l'atmosphère nocturne de la scène des jeunes qui se réunissent en cachette. *DE POSTILJON* pose un regard sur la culture russe stéréotypée : drame passionnel, de coutumes et de paysages folkloriques. Également utilisés par les metteurs en scène locaux, ces clichés sont renforcés par l'association géopolitique et historique entre la Russie et l'Orient.⁶⁰⁰

Une fois en toute proximité avec l'Asie, le programme de compilation fait encore une transition géographique avec un sixième film de non-fiction : *INDIA* (1913). Ce film de voyage est une série multicolore de scènes, une sorte de 'cartes postales' des processions, scènes de fakirs, pratiques religieuses (Siva, Hanouman, Mailum) hindouistes aux Indes britanniques.

Enfin, le septième film compilé est de la filiale Pathé Frères-The Japanese. La copie *HET VERRAAD VAN DE DAIMIO (LA TRAHISON DU DAIMIO, 1911-1912)*, multicolore au pochoir, observe tous les ingrédients d'un récit des Samouraïs où Juro (M. Kobayashi) sauve l'honneur de sa fiancée en se battant avec un sabre contre ses kidnappeurs. Au contraire de Pathé-Hollandsche, ici il est difficile de faire passer pour un japonais un comédien français. Le générique de la copie affiche que les protagonistes sont les comédiens prestigieux du théâtre de la ville.

Delpeut est un programmeur qui signe souvent ses compilations. Il est tellement actif pendant cette période que parfois on prend ses programmes pour des réalisations. Par exemple, il compile en 1993, un autre programme fixe, *RUHEVOLL (POCO ADAGIO)* (1993) qui est considéré à tort comme un film réalisé par lui.⁶⁰¹ C'est un programme fixe parmi les très nombreux et éphémères qu'il a fait et parfois pas signé. Ce programme s'inscrit dans l'intérêt très vif des programmeurs du NFM à combiner tout genre de films et la sonorisation en salle. D'ailleurs plus tard en juin 1994, le numéro 27 *NFM themareek* est dédié au chanteur

⁶⁰⁰ Ces clichés seront exploités par les cinéastes exilés, les dites russes blancs. Voir Albera, François, *Albatros, des russes à Paris : 1919-1929*, Paris, Cinémathèque française, Milan, Mazzota, 1995, 181p.

⁶⁰¹ Delpeut explique pendant l'entretien qu'il s'agit d'un film de famille du compositeur néerlandais Willem Mengelberg auquel il a rajouté sa musique classique. Il raconte : « *it's home movie material about this Dutch conductor. In Switzerland they found it. We put them together presented with music, but it is not a film. It was in 16mm and then preserved. It is a program, indeed part of a program of conductors in collaboration with Louvre done every 2 years 'Classiques en images'. We put the film and the Cd. It worked nice* ».

lyrique Caruso, parmi d'autres.⁶⁰² Le *NFM programma* affiche en juin 1994 *MY COUSIN* (1918) avec E. Caruso.

En même temps, Delpout reste très actif comme réalisateur et ce, même en dehors du NFM. Il est producteur du documentaire *METAAL EN MELANCHOLIE* (1993) de Heddy Honigmann (1989) où il participe aussi à l'écriture du scénario depuis mai 1992.⁶⁰³ Aussi Delpout réalise pour la télévision *E PUR SI MUOVE*, qui appartient à la production collective *4 TOKENS* (Bergen Film & TV/ NPS TV/ Springdance, 1993) réalisée avec quelques-uns de ses collaborateurs proches.⁶⁰⁴ C'est un film conceptuel de danse contemporaine exécutée par Andrea Leine et Harijono Roebana, accompagnés de 'Lettera Amorosa' de Claudio Monteverdi.⁶⁰⁵

c. D'autres horizons aux archives : films de famille hongrois et de la période de transition au cinéma sonore

Le dernier trimestre de 1993, le Musée offre aux salles du Pavillon Vondelpark une programmation très variée composée de leurs réservations, de films de répertoire, du précinéma. On trouve aussi à l'affiche d'autres archives en dehors du NFM, en particulier l'œuvre du cinéaste Peter Forgács. Ces programmes touchent à une autre zone des archives du NFM qui concerne la production de la période de transition au cinéma sonore. Le Musée offre une révision en salle des archives à propos de la transition du cinéma muet au sonore dans les séances : 'Door de Geluidsbarriere', commencées en avril 1993. Le numéro 16

⁶⁰² Voir Delpout, P., (ed. et al.), Fred Bredschneider (ed. et al.), *De zingende film : zangers als filmsterren NFM themareeks* no. 27 Amsterdam : NFM, 1994.

⁶⁰³ C'est un documentaire dans le style d'un *road movie* sur la vie quotidienne d'un groupe de chauffeurs de taxi de classe moyenne face à la crise économique à Lima (Pérou). Le projet est soutenu par le Stichting Fonds voor de Nederlandse Film. Depuis septembre 1991 il a comme titre de travail 'Op Zoek Naar Columbus'. Ensuite avec la collaboration de Delpout, le titre du scénario c'est 'Metaal en melancholie –Op Zoek Naar Columbus'. Voir II.7 « METAAL EN MELANCHOLIE » (1993), dossiers numéros 137, 138 et 139, Archives NFM 19 P. Delpout.

⁶⁰⁴ Notamment il travaille avec J. Tunissen (chargée de costumes) le monteur M. Boerema et le photographe S. Tjeldink. Ce film reçoit le soutien du COBO fonds, du Stimuleringsfonds Nederlandse Culturels Omroep producties et le Fonds voor de Nederlandse Film.

⁶⁰⁵ On trouve le story-board dans II.8 « E PUR SI MUOVE » (1993), dossier no. 140, Archives NFM 19 P. Delpout. Le film est tourné dans un seul plan séquence, sans faire bouger la caméra. La mise en scène se joue dans la perspective et la profondeur du champ d'un plan fixe où le mouvement de danseurs est permanent à l'intérieur du cadre comme dans un film muet. Il nous semble qu'il fait allusion dans cette mise en scène aux films d'attractions de danse du CPT, dont le NFM sauvegarde de copies en couleur.

NFM themareek lui est alors consacré.⁶⁰⁶ Delpout reconnaît qu'ils sont alors en train d'explorer un autre secteur de leurs archives: « *For us the sound was focus on silent cinema. And then another world opened again with the films of transition between 1927 to 1933, very interesting, very hybrid with all kind of other possibilities than subtitles, only music, or few words could give (...) Cinema was at that time an hybrid in fiction, with many shorts that reminded typically quiz clip newsreels, short documentary, cartoons.. We were aware of a whole new aspect because we opened all the cans. »*

TERRA NOVA (Electra-Rotterdam, 1931) fait partie de cet iceberg d'un autre 'continent' qui fait surface au NFM, parmi les premiers films sonores néerlandais. Le film fait l'objet d'une reconstruction très complexe à l'affiche au *NFM programma* en janvier 1994. Avec une partition originale très difficile à synchroniser, Ram et Meyer assument : « *Puesto que es imposible averiguar si nuestras decisiones se corresponden con la versión concebida por Brandts Buys en 1931, no podemos hablar de una reconstrucción fiel desde el punto de vista histórico. Nuestra reconstrucción no deja de ser una interpretación forzada de la música. »*⁶⁰⁷

La sonorisation est un outil d'interprétation comme de création pour la présentation des préservations. Le *NFM programma* affiche en avril 1994 'Oud-Hollands Melodrama In Eigentijdse Muzikale Snit', programme sur le mélodrame hollandais sous la perspective de la musique contemporaine. Parmi d'autres films, deux commandes musicales sont interprétées par le Basho Ensemble pour *HET TELEGRAM UIT MEXICO* avec la composition de Henny Vrieten et pour *L'ÂME DES MOULINS* avec la composition de Willem Breuker. Il s'agit d'une deuxième expérience de sonorisation pour le film de Machin, après celle de Belinfante programmée dans *PATHE AROUND THE WORLD*.

Dans cette atmosphère expérimentale, le *NFM programma* affiche en novembre et début décembre 1993, plusieurs épisodes de la série titanique *PRIVAT MAGYORSZAG* réalisée par Peter Forgács (Hongrie, Balázs Béla Stúdió, FMS-Fiatal Művészek Stúdiója, 1988-1997) avec la musique de Tibor Szemző et le montage de Márta Révész. Le numéro 20 *NFM themareek* est dédié au cinéaste hongrois spécialisé en réemploi des films de famille et d'amateurs, qui crée alors en 1993, un centre de fonds de photographie et de films privés à Budapest.⁶⁰⁸

L'ambiance est effervescente au Musée qui a la tendance d'octroyer chaque année un espace

⁶⁰⁶ Voir Wolf, René, Delpout, P., Hendriks, Annemieke, [red.] Door de geluidsbarrière : hoe reageert Nederland op de komst van de geluidsfilm, *NFM themareeks* ; no. No. 16 Amsterdam : NFM, 1993.

⁶⁰⁷ Le film est produit par Frits Prisen et William Rienks, et réalisé par Gerard Rutten (1902-1982), comédien et artiste plastique. La musique est commandée à Hans Brandts Buys, membre de Filmliga. Voir Meyer, M.-P. et S. Ram, 'La reconstrucción de *Terra Nova*', : Hertogs, Daan, et.al. "Una estética", de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 febrero-junio 1997, p.91. Voir Meyer, M-P, Ram, S., Delpout, P., (et. al.) De reconstructie van Terra Nova *NFM themareeks* no. 22 Amsterdam : NFM, 1994.

⁶⁰⁸ La série est produite jusqu'au numéro 9 en 1993, sur les 12 épisodes bouclés en 1997. Voir Wulfers, Alfred et Delpout, P., [ed.] ; (et. al.) Het spel der vergissingen : Péter Forgács en de familiefilm, *NFM themareeks* ; no. 20 Amsterdam : NFM, 1993.

au pré-cinéma. En décembre 1993 au Pavillon Vondelpark le théâtre optique d'Emile Reynaud est au programme et le sujet du numéro 21 *NFM themareek* y consacré.⁶⁰⁹

Cependant le nombre de films muets préservés de non-fiction des années 1910 continue à faire surface grâce à la programmation tout au long de 1994. Leur diversité dépasse les films d'expédition aux pôles et les films en plein air tournés par tous les continents. Une autre hybridité de la non-fiction est dévoilée dans la programmation. En février 1994, le *NFM programma* affiche la préservation de *INLANDSCHE BEDRIJVEN* (1928) tourné par Willy Mullens aux Indes néerlandaises (Indonésie). Du même, on trouve d'autres films de voyage en Afrique à caractère colonial comme *HET LEVEN IN EEN KAFFERDORP* (Eclair Empire, 1912) qui réunit une série de typologies des activités de la population. C'est le cas aussi de la copie *DE HAWAÏANEILANDEN IN VOGELVLUCHT (HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC, E.U., 1916)* du producteur et conférencier très populaire à l'époque, Lyman Howe.⁶¹⁰

En mars 1994, le *NFM programma* affiche (en deux parties) 'Documentaires over natuur wetenschap en industrie' où l'on trouve huit films industriels d'entre 1910 et 1935, comme le documentaire de guerre *STAALFABRIEKEN KRUPP* (recyclé dans *THE GREAT WAR*). La diversité dans la non-fiction des années 1910 est peu à peu mise à découvert par la programmation de ces copies. L'équipe du NFM prépare une rencontre entre spécialistes pour traiter de cette problématique de leurs archives qui mérite d'être approfondie.

II. UN CENTRE DE REFLEXION ET DE CREATION POUR LES ARCHIVES DES ANNEES 1910

⁶⁰⁹ Voir Reynaud, Paul, Delpeut, P., [red.] ; (et. al.) *Het leven van Emile Reynaud NFM themareeks* ; no. 21 Amsterdam : NFM, 1993. Le cahier contient passages traduits de : *Emile Reynaud : peintre de films, 1844-1918* - Paris : Cinémathèque française, 1945, 1992.

⁶¹⁰ Lyman Howe (comme Burton Holmes) était *lecturer* spécialisé en présentations *high class*. Voir Peterson, Jennifer Lynn, 'Travelogues', Abel (ed.), 2005, p.641.

Pour l'équipe du NFM, la conférence de l'IAMHIST laisse un précédent de dialogue intersectoriel basé sur leurs archives de non-fiction et en particulier sur la grande guerre. Cette dynamique s'inscrit dans la tendance postBrighton qui active les études sur le CPT principalement de fiction depuis 1978. Cherchi Usai convoque alors à faire de même, en urgence, face à la situation de méconnaissance de la non-fiction. Il remarque le rôle que joue le NFM: « *One of the most interesting attempts to overcome this situation has come from the NFM, which has repeatedly given proof of holding a special talent in transforming obsolete film material into the object of an intellectual adventure. The strategy chosen by the NFM may be labelled as a shock treatment, as it is based on the sheer idea of resurfacing a film heritage that no one wanted to see. Instead of taking for granted that the researcher is always right, The NFM has taken the challenge of submitting to the researcher's attention the existence of moving images which- from a strictly archival point of view – have the same kind of legitimacy as that held by fiction films. In doing so, the archive is taking a more active part in the dialogue between scholars and film curators, a new and potentially fertile confrontation in the give-and-take strategy which has ruled the scientific community in past years* »⁶¹¹

Une année après la conférence de l'IMAHIST, en juillet 1994, sous sa propre initiative l'équipe du NFM met en accès leurs collections de non-fiction en créant un atelier connu depuis comme l'Amsterdam Workshop. L'équipe cherche à briser l'insaisissabilité de leurs collections dans la recherche. Cet événement sert comme vitrine de la perspective esthétique qui prédomine alors au NFM, surtout incarnée dans leurs programmes et remontages dont le but est de mettre les collections à disposition du public contemporain, spécialisé comme général.

On peut suivre le déploiement de l'agenda de recherches sur la non-fiction pendant l'Amsterdam Workshop, comme si on y assistait sur place. Car le Musée communique ces résultats à travers des mémoires édités qui contiennent la transcription des présentations des séances, des débats, des programmes jour à jour. Puis, le Musée commande une série d'articles à certains des participants qui s'avèrent être des réflexions ouvrant des lignes de recherche inédites alors, inspirées des copies du NFM.⁶¹² Pendant l'atelier, la richesse des discussions est variée et complexe étant donné que le matériel est méconnu pour la plupart des participants. Les compilations de Delpeut occupent une place clé dans la programmation de l'atelier. Toute cette activité effervescente au Pavillon Vondelpark se déroule au milieu d'un tournant dans la politique culturelle néerlandaise en 1994. La médiatisation du Centenaire du

⁶¹¹ Cherchi Usai fait ainsi appel à la réalisation d'une 2^{ème} conférence Brighton pour la non-fiction. Voir *Idem*. Cherchi Usai, 'Epilogue' et 'An Archival View', 1995. pp.12 et 243.

⁶¹² Hertogs, Daan et Nic o De Klerk (ed.) *Uncharted Territory : Essays on Early Nonfiction Film*, NFM Amsterdam, 1997, 131p.

cinéma qui s'approche ne rend pas forcément visibles les contradictions auxquelles font face les cinémathèques. Malgré ces contraintes, l'équipe travaille les archives pour de nouvelles créations conçues par des cinéastes aussi en dehors du NFM.

1. *La compilation dans la dynamique de la 1^{ère} édition de l'Amsterdam Workshop (juillet 1994)*

La première édition de l'Amsterdam Workshop est réalisée du 27 au 30 juillet 1994, dédiée au cinéma des années 1910 de non-fiction. La dynamique de cet atelier est particulière. C'est un espace d'échange et de débat à partir de la programmation spécifique des collections du NFM. Les organisateurs de l'atelier, D. Hertogs et N. de Klerk expliquent la raison de traiter la non-fiction : *“Our fascination is guided in our preservations and in our programmes, but it was not always clear how to translate this into research strategies. What we required, then was a format in which film screenings would retain a prominent place, but which would also constitute a platform and meeting place to share (...) In other words, besides providing film prints, the Nederlands Filmmuseum wanted to develop alternative ways of stimulating film research. (...) The idea of the Workshop is to create an informal gathering of a limited number of people, from both inside (films archivists, films scholars, filmmakers) and outside the world of cinema, and invite them to discuss problems related to our archival work (...) The importance accorded to the screenings reflected the museum's open-minded archival philosophy, in which all available films, of whatever form or kind, are considered valuable. (...) the first project the museum wanted to reanimate, was nonfiction from the teens. Why this subject? First, because the early nonfiction collection (...) is simply a beautiful collection of films, often exquisitely coloured. Secondly, the collection consists of largely anonymous material, which has often survived in fragments, compilations, and the like. Although this has never been an obstacle to our fascination (...) these prints nonetheless confronted us with typical archival problems of selection, identification, restoration, and evaluation. If one turns to the available historical and theoretical literature, however, there is almost nothing that could guide us in resolving these problems. In fact, thus far silent non-fiction has played a negligible role in films histories, which generally restrict themselves to the established successes of the genre. (...) The twenty-five year gap between Lumière and Flaherty in the former, and the dismissive tone with regard to documentaries of the*

*teens in the latter confirm the necessity of breaking films history's charming circularity : viewings of all available prints should be a minimal condition for writing film history.*⁶¹³

Des professionnels sont réunis dans l'atelier pour profiter de l'accès à ces belles collections de non-fiction comme pour discuter des problématiques archivistiques et historiques. Parmi les cinquante-trois participants de l'atelier, il y a des archivistes, cinéastes, chercheurs avec des parcours très différents et de plusieurs pays.⁶¹⁴ De Klerk témoigne que Hertogs, alors à la tête de l'activité de recherches du NFM, conçoit la dynamique de travail pour l'atelier : *"(...) his idea was to combine the best of the 2 worlds. He left in 1997 (...) His idea of research agenda was setting attention on historical neglected or under research subjects. (...) Not to find answers but the right questions. Every body brings experience having discussions with the same foundation, with a common starting point. The idea was to combine and pick up from everybody's brain. »*

Hertogs et de Klerk organisent et programment pendant trois journées, six séances composées de débats et de projections d'une sélection d'environ soixante-dix titres de leurs collections. En plus, ils complètent six programmes projetés les soirs, ouverts aussi pour le public en général. Pendant l'atelier l'équipe fait connaître de films récemment restaurés comme ses remontages.

a. Traduire dans la recherche la fascination archivistique

Les six séances du Workshop se déroulent comme un laboratoire dans lequel les participants débattent à partir du visionnage et de l'analyse collective des projections. Plus de la moitié de la programmation est composée par des copies sélectionnées de la collection Desmet.⁶¹⁵ Les programmes des six séances combinent les copies suivant certains sujets traités : l'histoire du regard, les problèmes d'identification et de sélection, les qualités documentaires de la non-fiction, parmi les nombreuses questions soulevées. Chaque séance est menée par un modérateur invité et/ou un membre du Musée qui apporte son point de vue aux participants.

⁶¹³ 'Editor's Preface', Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, pp.5-6.

⁶¹⁴ Voir liste des invités. *Ibid*, Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, pp.79-82.

⁶¹⁵ *Idem*. Blom, 2000, p.331 (note 102).

Dans la manière de programmer pendant l'atelier, Delpout remarque l'approche esthétique de son équipe : «*We set up this Workshop because we were fascinated by the material we found and liked and we wanted to get some reaction to our initial fascination. Of course the obvious response is to go and find information, but then you get a more chronological, syntagmatic view of film history. We were so dazzled by these images, that we looked for a way to talk about the paradigmatic side of the material, to try to discover the underlying structure, the underlying fascination, that still affects us, moderns viewers, working with this old material. That's why also we put together these programs, not by production company, or by country, or chronologically, but thematically and associatively, to try and provoke other answers than the answers most people in this room people can give easily, because they are good scholars and know where to look and where to go. But most of the time they don't give an answer to our fascination with this material*». ⁶¹⁶

Cette dynamique évoque à l'histoire Tom Gunning celle de la conférence Brighton dont il était un participant: «*Personally, I'm very excited by the idea of starting simply from the kind of amazement that one has before these early images. That was very much our experience with the early fiction films at the Brighton conference. (...) On the one hand, obviously one wants to know more, one wants to make more sense of what one's seeing. (...) One is constantly applying familiar or semi-familiar models to understand them: looking at nonfiction films at first in terms of fiction films, for instance, or looking at these nonfiction films in terms of later documentaries, or in terms of a whole series of different linearities. (...)*». ⁶¹⁷

En échange, les programmes du soir présentent aux participants de l'atelier comme au public en général, des préservations plus récentes du Musée, y compris recyclées dans des compilations, notamment celles de Delpout, accompagnées d'une sélection de la collection *BITS & PIECES* utilisée alors de façon intensifiée. ⁶¹⁸

b. La non-fiction, un territoire en exploration

⁶¹⁶ 'Session 4 : 'Other Ways of seeing', *Idem.*, Hertogs, D. et N. De Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.43.

⁶¹⁷ *Ibid.* 'Session 4 : 'Other Ways of seeing', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.44.

⁶¹⁸ Une sélection des *BITS & PIECES* est combinée avec *PATHE AROUND THE WORLD*, avec *THE FORBIDDEN QUEST, DAL POLO ALL 'EQUATORE*, la restauration *THE LAST OF THE MOHICANS* (Maurice Tourneur, Clarence Brown, E.U., 1920). En fin *THE GREAT WAR* est reprogrammé avec la restauration de *MAUDITE SOIT LA GUERRE*. Voir *Ibid.*, pp.77-78.

Le terme documentaire est adopté par John Grierson (1898-1972) s'inspirant des films de Flaherty pour différencier cette production créative des actualités.⁶¹⁹ La réalité des archives du NFM ne coïncide pas avec ce concept du documentaire qui était déjà utilisé mais autrement dans les années 1910.⁶²⁰ Les films des années 1910 semblent être pris du 'cru', du réel, dans une recherche de matériaux 'tel quels' pour construire une réalité filmique.⁶²¹ Ces caractéristiques se trouvent dans les actualités à plusieurs thématiques (sports, politique, guerre), le *newsreel*, le film industriel, le film de propagande, les *travelogues*, le film en plein air, le film d'expédition.

L'atelier permet de profiler les caractéristiques hybrides des films de non-fiction des années 1910 du NFM. De Klerk et Hertogs soulignent: « *The decision to preserve many of these nitrate copies proved not difficult to make, in view of the strength and beauty of these films. For example, because of the singular use of colour in many of the colouring processes. Or because of frequent static camera use, giving the spectator back almost completely onto the images themselves. Each film must speak for itself. In other words, the looking at film is central to this group of films. These aspects are not directly connected with what we would nowadays term 'documentary'. 'Invisible' editing, personifications of main characters, and story lines are almost non-existent.* »⁶²²

En effet, ces archives de non-fiction des années 1910 sont pour la plupart des copies en couleur. Par exemple, pendant l'atelier, l'équipe programme d'actualités, en couleur comme *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN*, des documentaires allemands de propagande comme *KOPICZINCE* (1916) et *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* (1916), de films d'échasse comme *CAPTURE D'OURS BLANCS DANS LES GLACES DE L'OCEAN ARCTIQUE*, parmi d'autres que Delpout a justement déjà compilé.⁶²³

Ces archivistes sont fréquemment devant l'absence de données sur les opérateurs, la production, etc. Il n'est pas possible d'employer une perspective d'auteur pour les préserver comme pour les étudier. Pendant l'atelier, Delpout propose alors une approche esthétique face à la problématique de sauver ce matériel si beau mais méconnu : « (...) *choices have to be made in archives now. It's all very well to have a lot of people suggesting lines of research, but right now there are people working in archives who have to decide what to preserve and what not to preserve. It was very important, when*

⁶¹⁹ Voir Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, pp.94-95. Hardy, Forsyth, (ed. comp.), *Grierson on Documentary*, Londres: Praeger Publishers, (1946) 1971, 256p. Jusqu'aux années 1970 il y a un certain consensus pour un usage du terme documentaire qui fait que le reste de la production d'avant Flaherty soit classée comme de la non-fiction ou documentaire primitif ou tout simplement ignoré. Voir Meran Barsam, Richard, *Nonfiction Films: A Critical History*, E. P. Dutton & Co., New York, 1973, 332p.

⁶²⁰ Voir Cosandey, Roland, 'Some thoughts on early documentary', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.) *Uncharted*, 1997, pp.37-50.

⁶²¹ *Idem.*, Hamdorf, W. 'Madrid-Moscu'.

⁶²² *Idem.*, 'Introduction', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.) *Uncharted*, 1997, p.5.

⁶²³ *Idem.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, pp.19-20, 28, 47-48.

we started five years ago to inventory the entire (...) archive, to just look at everything that was there, without worrying too much what our catalogues said about the material. Another important thing was that we had to take a non- auteurist approach –something Paolo Cherchi Usai has emphasized –and an approach that didn't rely too much on narrativity and closure. Otherwise many films that amazed (...) us would have been left out. One of the important things for us at the Nederlands Filmmuseum in making preservation choices was the power of the images and our subjective reactions to them. Archivists have to change the way they think and stop using categories that apply to today's cinema or to a large part of history of cinema, but not to other, forgotten parts of cinema history.⁶²⁴

Les choix du NFM, guidés par une perspective esthétique, préservent une énorme diversité de films industriels pour lesquels la plupart des données des opérateurs restent anonymes. Par exemple il y a *INDUSTRIE DES MARBRES A CARRARE* (1914), film industriel qui suit de près le processus de production du marbre.⁶²⁵ Chaque prise est montée selon l'ordre chronologique de toutes les étapes visibles du processus. Pendant l'atelier, le chercheur néerlandais Thomas Elsaesser souligne la variété que l'on trouve dans ces films industriels: « I want to come back to the point about closure, because what struck me, watching the films, was the great variety of different types of closure, and I'm wondering whether one can generalize from the examples we've seen. Roland Cosandey has already indicated one of these types –films that go from process to consumption. Another goes from process to product display –thus *MARBLE QUARRY NEAR CARRARA* displays what was an offer, like a window onto the warehouse. Then there were two films that went from process to product to dispatch (...). *AN EXHIBITION OF CHILDREN* is of course a self-reflexive, self-referential film, whose final frames show the subjects objecting to be filmed. Already in these few examples we seem to have a tremendous variety, each bringing into a play a different mode of addressing the spectator, and building up a kind of imaginary order in which the different processes may be viewed.»⁶²⁶

Dans les années 1910, le film est aussi bien un outil pour l'industrie que pour la science qu'au service de l'éducation. Les films scientifiques utilisent des insectes, comme dans *LE DYTIQUE* ainsi que des athlètes objets du regard dans les films sportifs (gymnase, de boxe). Le cinéma scientifique hybride partage ses avancées techniques avec les films sportifs. Par exemple, dans la copie en couleur *LICHAMELIJKE OEFENINGEN, BESCHOUWD DOOR HET LANGZAAMWERKEND APPARAAT* (*EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR*, Pathé Frères, 1915) tire profit de la mise au point de la technique de l'arrêt sur image avec un usage fréquent des ralentissements.⁶²⁷ Pendant les séances de l'atelier, tous ces genres de films sont combinés. De manière à ce que

⁶²⁴ *Ibid.*, 'Session 1: So Much to See, So Much to Save', pp.18-19.

⁶²⁵ *Ibid.*, 'Session 4 'Other Ways of seeing', pp.37-38.

⁶²⁶ Il se réfère à *CONCORSO DI BELLEZZA FRA BAMBINI A TORINO*, recyclé dans *LYRICAL NITRATE*. 'Session 1: So Much to See, So Much to Save', *Ibid.*, pp.16-17.

⁶²⁷ *Idem.* McKernan, L. 'Films sportifs', Abel (ed.), 2005, pp.604-605.

leur diversité aussi bien que les liens communs soient mis en relief. Cependant les films de voyage prédominent dans ces programmes se montrant irréductibles et touchant à de multiples sujets : paysages, populations, industries, symboles touristiques. Jennifer Lynn Peterson (University of Chicago) commence alors son étude sur les *travelogues* se basant en partie sur des copies du NFM.⁶²⁸ Elle définit le travelogue dans sa diversité comme : « *The film's subject matter, however, remained constant no matter what the venue: they were continually concerned with the specificity of place and space, combined with generalized notions of 'timeless' scenery and the exotic* »⁶²⁹

Le mouvement est permanent dans de nombreux films en plein air programmés au Workshop, soit parce que l'objet filmé est en mouvement (personnes, paysage maritime), soit parce que la caméra est placée sur un moyen de transport. Il s'agit notamment des belles copies en couleur Desmet, avec une durée d'entre quatre à dix minutes. On fait comme un voyage par substitution grâce à la figure du *phantom ride* si souvent utilisée mais changeant le moyen de transport. Par exemple on se promène en bateau, dans le film en plein air *BAVENO* (Gaumont, 1912) ou en avion dans un film de démonstration de vols *OLIESLAGERS' VLIEGPOGINGEN IN DE WATERGRAAFSMEER* (The American Bio-Tableaux, 1911).

Les films de voyage sont peut-être le meilleur exemple de cette hybridité des films des années 1910. Plusieurs copies du NFM sont proches autant des caractéristiques des films en plein air que des films d'expédition (à vocation de spectacle, exploration et/ou colonisation des pôles terrestres, des colonies en Asie, en Afrique) mais aussi parfois à caractère ethnographique.⁶³⁰ On le constate notamment avec le titre d'une copie Desmet : *TYPES DES INDES ET DE CEYLAN*. Le film de voyage parfois contient des typologies ethnographiques comme c'est le cas également de *HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC* (1916).

Ce dernier est un film de voyage avec une typologie de la population comme du paysage avec les principes du *phantom ride* et du portrait.⁶³¹ Le film fonctionne d'abord comme une promenade spectaculaire qui va d'un panoramique aérien des îles du Pacifique à un paysage

⁶²⁸ Jennifer Lynn Peterson n'est pas dans la liste des participants du Workshop. Mais elle collabore avec un article splendide dans la commande des articles résultat de l'atelier. Voir 'Truth is stranger than fiction': travelogues from the 1910s in the Netherlands Filmmuseum", Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.) *Uncharted*, 1997, pp.75-90. Ensuite elle fait une étude approfondie : *World pictures : travelogue films and the lure of the exotic, 1890-1920 : volume 1* thèse : philosophie, anglais, littérature et langues, University of Chicago Press, Chicago, 1999, 384p. Cette étude est publiée dans: Peterson, Jennifer Lynn, *Making the World Exotic : Travelogue and Silent Non-Fiction Film*, Durham : Duke University Press, 2004.

⁶²⁹ *Idem.*, Peterson, J. L., 'Travelogues' Abel (ed.), 2005, p.640.

⁶³⁰ Le terme de film ethnographique est utilisé après la 2^e guerre. Ces films des années 1910 sont nommés avant de *travelogues*, industriels, scientifiques. Ils établissent un pont entre l'anthropologie professionnelle et une culture de loisir populaire provenant des espaces de présentation (musées, foires), que comme un outil du discours colonial, touristique et de mission religieuse. Voir *Idem.*, Griffiths, Alison, 'Films ethnographiques', Abel (ed.), 2005, pp.221-222.

⁶³¹ Voir l'analyse de ces deux copies dans *Idem.*, Peterson, J. L., *Uncharted*, 1997, pp.81-87.

traversé par un chemin ferroviaire dans la montagne, la forêt, la côte maritime, les rivières. La deuxième partie du film est composée d'impressions des traditions de pêche locales. Dans la troisième partie, en couleur marron, prédominent de gros plans et de plans moyens de « *Types de Hawaïens* » qui donnent une impression de population multiethnique. Enfin, la typologie des paysages et des activités humaines se termine dans les prises de vue de canots et de surfeurs qui traversent le cadre en train de glisser sur les vagues. On essaie d'imaginer Howe en train d'expliquer son film. Car les projections de ces films étaient souvent accompagnées de commentateurs. La non-fiction doit être reprogrammée ainsi pour être comprise. Ces copies sont la preuve d'une stabilité de la non-fiction dans certains circuits d'exploitation. En particulier, des films en plein air d'entre 1905-1916 de la collection Desmet le démontrent. Enfin, à l'atelier, l'équipe combine dans les programmes également quelques copies de fiction comme par exemple *IK FIETS MET MIJN VROUW (UNE PARTIE DE TANDEM, Eclipse, 1909)*. C'est un film comique d'un couple qui s'apprête chez soi à faire du vélo à Paris. Le film est une promenade dans les quartiers parisiens : le Palais Chaillot, la tour Eiffel, coins au long du quai de la Seine. Le couple tombe et poursuit son chemin descendant les escaliers du Nord parisien (Montmartre) s'écrasant sans fin jusqu'à tomber dans un canal (probablement Saint Martin). Ce film burlesque tourné en extérieurs a beaucoup de réalisme. Comme De Klerk répond à Miriam Hansen pendant la 5^{ème} séance de l'atelier: « (...) *that fiction contains more nonfiction that you'd think. But it's good that you point out it's a two way street, so to speak* ». ⁶³²

Programmer films de fiction et de non-fiction, sonorisés montre cette piste à 'double sens'. Loiperdinger précise l'enjeu de mélanger ces genres des copies en termes de cet axe privilégié: « *We're used to see fiction and nonfiction as different types of product, and to talk about the transitions between them is to talk in terms of production. But if we think in terms of the audience of the time, these categories become confused* ». ⁶³³

c. Réflexions sur le programme comme format de présentation (collection Mutoscope & Biograph)

⁶³² 'Session 2 : High Risk, Bad Diet & Melancholy' et 'Session 5: A Change of Programme', *Idem*. Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, pp. 19 et 53, respectivement.

⁶³³ *Ibid.*, 'Session 5: A Change of Programme', p.53.

Dans ce cadre la pratique du remontage (*editing film history*) préconisé par Delpeut est assumé par les collègues de l'axe italo-néerlandais. Pour cette génération d'archivistes européens la programmation sous une approche esthétique est une alternative pour la compréhension du cinéma des années 1910 ignoré jusqu'à là. Cette perspective est développée de façon particulière par de Klerk, qui travaille depuis 1992 sur les collections de non-fiction du NFM.

La philosophie archivistique du Musée néerlandais est visiblement partagée par l'axe italo-néerlandais. Dès la première séance, Nicola Mazzanti (l'Image Ritrovata), son modérateur, fait écho de la perspective du NFM: « *We're forced to adopt other criteria for viewing and making decisions about this material. (...) you can preserve films on account of their importance in film history; but what film history? Based on what approach? Or they can be saved as historical documents – (...)° Or we can consider sociology, or anthropology, or we can see them creatively, in terms of the possibilities of re-using them, in the way we saw in THE FORBIDDEN QUEST. Or taking an even more unstable, more dangerous aesthetic approach, (...) It's a problem where there's not much agreement, but having seen these films, you'd have to agree that an aesthetic approach is possible, which hasn't always been obvious. To extend this line of thought, as Peter Delpeut pointed out at the Cinema Ritrovato in Bologna, some years ago, we are somehow editing film history when we make decisions about saving and programming this material. I would say we're editing the visibility of film history. Today we saw something that's been missing for years in silent documentary, which is colour. (...)* »
634

Briser la déconnexion entre les archives et la recherche fait partie du défi des programmeurs pendant l'atelier. Plusieurs des participants feront partie les années à venir, des études sur la non-fiction du CPT, inspirées des copies du NFM. La philosophie de la cinématèque néerlandaise fait également un saut qualitatif dans ces débats. Delpeut remarque rétrospectivement le rôle que de De Klerk a alors joué: « *Working about these ideas (with de Kuyper) was more an intuition than really being aware of them. It is a work of Nico (...) starting. Then I realised that not only the production is what happened in a film culture of a country (...)* »

En effet De Klerk est le responsable d'orienter l'agenda de recherche de la non-fiction vers la problématique de la programmation des copies de distribution. L'histoire des copies implique de retracer comment elles étaient exploitées à leur époque de production mais aussi de chercher à résoudre comment les présenter aux spectateurs contemporains. Pendant l'atelier, De Klerk propose deux notions associées à cette problématique de la présentation: 'variety' et 'programme as a modular format'.⁶³⁵

⁶³⁴ *Ibid.*, 'Session 1: So much to See, So Much to Save', pp.12-13.

⁶³⁵ *Ibid.*, 'Session 5: A Change of Programme', pp.49-51.

Des années plus tard, De Klerk affine ce dernier concept : « *The term program applies to the presentation format of a range of performative and-later- broadcast entertainments. The program is a container format: i.e., it consists of a number of discrete attractions sequenced by an organizing agent with the design to regulate audience involvement, usually for the duration of a single visit. Individual attractions, moreover, can themselves be a program (for example, a series of films embedded in a vaudeville show). Program formats refers to the ways these presentations are put together. In terms of its constituent elements, a program can be a line-up of either homogeneous or heterogeneous items. In either case multiple channels may be employed (for example, films accompanied by music or lecturers). In terms of coherence, the format introduces functional and content relations: the former concerns matters of arrangement, rhythm, variation, contrast, and balance; the latter concerns the ways in which a program's composition can be overlaid with meaning (artistic, thematic, symbolic, narrative) (...) The program became the dominant format of film presentation* ». ⁶³⁶

Ces copies de distribution une fois programmées tendent à montrer que dans les années 1910, il n'y avait pas de programmes homogènes mais une adaptation du film aux performances existantes alors. Justement la variété de sujets dans tous ces genres de films de non-fiction implique de ne pas les regarder isolés mais programmés dans un contexte à reconstruire hypothétiquement. Les copies de distribution ont leur droit à exister comme plaide Blom. Parce qu'elles sont indispensables pour approcher la réception de cette époque. Pendant l'atelier Delpout met en relief la perspective esthétique de l'équipe qui condense alors De Klerk dans sa conceptualisation du programme comme format de présentation: « (...) *One important thing he emphasized wasn't so much the precise way a programme was constructed or what its structure was, but the kind of experience a programme could give an audience. One comment on that is that these films stimulate emotions that don't fit into my modern personality. Without being moralistic, certainly not in a pejorative sense, you might even call these emotions old-fashioned, emotions that lie deep within us, perhaps, almost forgotten. That is one way we can relate Nico de Klerk's attempt to talk about the implications of programming to the question of cinema, the cinema of the teens, as an experience. (...)* ». ⁶³⁷

Il y a un lien entre la pratique du remontage et les formats de programmation comme un outil de lecture contemporaine des copies de distribution pour comprendre la réception de l'époque, mais également l'expérience de regarder ces films.

L'équipe du NFM ne cherche pas la préservation de 'l'original', mais la mise en valeur des copies tenant compte de leurs altérations et marques. Ces traces offrent les contours de ce que les spectateurs regardaient. De Klerk Remarque avec raison lors de l'atelier que : « *Many films, I*

⁶³⁶ *Idem.* De Klerk, Abel (ed.), 2005, p.533.

⁶³⁷ *Idem.*, 'Session 5: A Change of Programme', 1994, p.56.

mean the prints to the extent they haven't been tampered with, seem to be more or less copy of the programme itself. (...).⁶³⁸

Il faut réinventer les programmes, ce qui implique pas mal de contingence. De Klerk assume : « (...)° *But prints can not be that precise, (...) After all, for a spectator there are many ways, to some extent unpredictable and unfathomable ways, to make his viewing experience meaningful –to feel a thoroughly cultivated West-European, for instance. And as he invents his own meanings, it may indeed be necessary to write a little bit of fiction, too: as a means to try and penetrate the place where it all happens, the spectator's mind.* »⁶³⁹

Il y a une contradiction latente entre monter et programmer, soit chez les exploitants, soit chez les archivistes, comme bien signale Charles Musser : *“Picking up on programming and the spaces between nonfiction and fiction, there is also in the programme a tension between editing on one hand and programming on the other. Of course, at the turn of the century, exhibitors were both editors and programmers at the same time and the distinction between the two was not very well defined at all. An interesting thing about some of these programmes is that some of the films were actually made up of other films (...) What ever the intentionality of the film-makers or the programmers or the distributors who sometimes combined these things, the tension between the two practices is sometimes very great; they're not clearly delineated in this period, particularly in nonfiction.* »⁶⁴⁰

Du côté des réalisateurs contemporains cette tension existe aussi recyclant des archives, comme pour Forgács qui participe dans l'atelier comme modérateur de la 6^e séance. Il met sur la table cette problématique de la condition d'archiviste et de cinéaste qui reprogramme: *« In these materials the distributor's definitions have been imposed in the material. I am a double agent, on the one hand making films and the other collecting and working as an archivist.* »⁶⁴¹

En effet les archivistes du NFM jouent deux rôles quand ils concentrent leur attention sur les caractéristiques des copies une fois programmées. Leur débat se fait autour de la question de leur performance. La problématique n'est pas tout simplement de montrer, de reconstruire, mais de remonter ces copies assumant les gestes qui sont propres aux exploitants à l'époque (selon les chercheurs) comme aux archivistes et cinéastes contemporains.

De Klerk se penche depuis cette époque sur la programmation, en particulier d'une collection qui commence à voir la lumière grâce à la politique de préservation du NFM. Pendant l'atelier le Musée fait une séance spéciale avec les premières préservations de vingt-six titres de la collection de la société Mutoscope & Biograph Syndicate.⁶⁴² Ce sont de prises de vue de non-fiction, en 68mm, réalisées par l'ex-collaborateur d'Edison, William Kennedy-Laurie Dickson

⁶³⁸ *Ibid.*, p.49.

⁶³⁹ *Ibid.*, De Klerk, N., 'Print matters: film-archival reflections', p.72.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, 'Session 5: A Change of Programme', p.57.

⁶⁴¹ *Ibid.*, 'Session 6 : Fictional Anthropology', p.59.

⁶⁴² *Ibid.*, pp.75-76.

(1860–1937). Dickson invente ce format 68mm, d'une qualité supérieure au 35mm par ses images plus nettes et sans vibrations.⁶⁴³ Avec d'autres pionniers, Dickson fonde la société American Mutoscope & Biograph qui ouvre des filiales à Londres, à Berlin, à Paris entre autres et qui ensemble produisent environ 5 000 titres. Ainsi, la filiale Nederlandsche Biograaf en Mutoscope Mij, basée à Amsterdam entre 1898 et 1902, produit une série de documents irremplaçables pour l'histoire du cinéma néerlandais. Il n'y avait pas encore de production néerlandaise mais seulement des films tournés sur place par des filiales anglaises, américaines et françaises.⁶⁴⁴ Dickson voyage comme un citoyen du monde pendant ces cinq ans. Il filme depuis des transports surprenants à l'époque comme le train, le bateau, mais également la guerre civile en Afrique du Sud, le pape Léo XIII au Vatican.

Le NFM traite cet ensemble de prises de vue comme avant la collection Desmet, c'est à dire comme une trace de la distribution néerlandaise de l'époque, présentée lors de l'atelier: « (...) *These 'moving postcards' amazed the audiences through The Netherlands with their unique projection system, that not only used film of twice the normal but ran at twice the normal speed, that gave extremely clear and steady picture. (...)* »⁶⁴⁵

La collection du NFM est composée alors d'environ 200 titres, dont une troisième partie est produite sur le continent par les filiales allemande et française. Le reste était importé des filiales présentes aux E.U. et en Grande Bretagne. La collection a été retrouvée à La Haye en 1948 puis donnée à une société de production locale qui a réussi à conserver plusieurs titres concernant la famille royale néerlandaise. La collection arrive au Musée, aux débuts des années 1960, où elle reste 'endormie' jusqu'à l'inventaire mené par la Direction Blotkamp. Bien que les filiales de la Mutoscope étaient nombreuses, on retrouve uniquement ces films 68mm dans les collections du NFM et du NFTVA-Londres, qui entreprennent leur préservation conjointe avec le soutien du projet LUMIERE.⁶⁴⁶

⁶⁴³ Le droit d'exploitation de la patente de 35mm reste dans les mains de son ex associé Thomas Alva Edison (1847-1931), inventeur et industriel américain. Delpout écrit un petit article sur cette querelle. Voir *Idem*. Delpout, P., "De uitvinder (L'inventeur)", *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.67-68. Voir aussi Passek, Jean-Loup (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma Larousse*, (A-K), Paris, 1996, pp.621-622 et 706.

⁶⁴⁴ Voir « In the Beginning- 2. Pathé » *Ibid.* Blom, 2003, p.81 (note 10), pp.375-376.

⁶⁴⁵ *Idem*. Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.75.

⁶⁴⁶ En Angleterre le Dr R.S. Schultze, conservateur du Kodak Museum, réunit une collection d'environ 1000 unités (bobines), qui est donnée au NFTVA-Londres après sa mort en 1969. Le Museum of Modern Art à New York sauvegarde aussi des exemples américains. Voir *Idem*. 'Those were the days : 68mm Films dating from the Turns of the Century', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.133, 135.

1. Le NFM gagne une reconnaissance mais perd ses subventions

La dynamique au NFM, à un an du Centenaire du cinéma, s'installe dans un paradoxe. D'une part, la Direction Blotkamp se retrouve dans une situation financière et institutionnelle incertaine. Il y a une politique de centralisation non favorable à prolonger un soutien financier gouvernemental qui s'avérait jusque là très efficace et productif. D'autre part, le Musée profite d'un statut international, de la reconnaissance de la part de plusieurs secteurs grâce à la qualité de ses préservations et de ses activités d'accès et diffusion. En 1994, De Kuyper met en avant le style du NFM à contre-courant d'une dynamique de programmation devenue traditionnelle : « *Anyhow, anybody working in the field of programming (as I also was for the same period at the Nederlands Filmmuseum) knows that is fairly easy to make a programme with the latest restoration by Mr. Enno Patalas of a well-known German silent movie from the 1920s, or a masterpiece by Frank Borzage, or a 'musical project' with the 'unabridged' version of a classic. All beautiful things, which should be done. It is more difficult to screen dozens of films, for example, the neglected Léonce Perret, or a totally unknown Italian, French or German films from the 1910s. (...) Gabrielle Claes, observed that internationally the programming activities of the archives resemble each other, more and more, acquiring a common look, an international style', which can seem attractive but which is gradually drifting away from reflecting the collections of the same archives (...) routine and sometimes even obsolete.* »⁶⁴⁷

G. Claes (Cinémathèque royale de Belgique) développe un projet dénommé 'Jeu des catégories' qui se prépare sous formes différentes de programmation à approcher le Centenaire et l'histoire du cinéma.⁶⁴⁸ En effet, la dernière statistique alors produite entre 1992 et 1993 par la commission de programmation et accès de la FIAF où Claes participe activement, démontre que le NFM s'est transformé de façon radicale.⁶⁴⁹ Le Musée se trouve dans le groupe des cinémathèques qui programment entre 30 et 35% de films muets avec

⁶⁴⁷ Kuyper, E., 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, pp.101-102.

⁶⁴⁸ Il s'agit d'une enquête réalisée par la Commission de Programmation de la FIAF offrant des listes des films les plus importants dans différentes catégories telles que l'histoire du cinéma, cinéma et autres arts, la production nationale et le point de vue de l'archive. Le document comprend 2.250 titres et plusieurs index. Voir *The categories game : a game for the cinema's centenary=Le jeu des catégories: un jeu pour le centenaire du cinéma*, FIAF, Commission for Programming and Access to the Collections, Lisbonne: FIAF, 1995, 273p.

⁶⁴⁹ Cette statistique est appliquée par la Commission de la FIAF parmi ses membres, compris les provisionnels, associés et abonnés, avec une réponse positive du 83% sur la totalité des archives interrogées. La dernière statistique de la Commission datait de 1982, appliquée par la Cinémathèque de Toulouse. Voir 'Survey and other activities of the Commission for Programming and Access', *Journal of Film Preservation*, no. 49 Vol. XXIII, octobre, 1994, pp.30-31.

accompagnement musical et de plus, provenant de ses collections. Mais surtout le NFM se démarque par son retour à la performance théâtrale afin de programmer des films oubliés.⁶⁵⁰ La programmation au Pavillon Vondelpark est une scène rayonnante en train d'appréhender le Centenaire du cinéma en signalant les pertes, les vides, les fragments de l'histoire du cinéma.

a. Une programmation plurielle : *REISBEELDEN 1910-1915 II*, les pratiques *found footage* et la collection Joris Ivens

Les salles du cinéma projettent les films préservés par le NFM, lui-même, comme films de répertoire, des rétrospectives thématiques, des cinémathèques invitées et notamment des films à vocation expérimentale. En 1994, il y a plus qu'une correspondance entre ce qui est restauré et ce qui est programmé. Les programmeurs établissent des associations de plus en plus entre les films attribués à des sections différentes. Cette question se reflète notamment dans la production des programmes de compilation.

Certaines copies Desmet déjà restaurées ont été utilisées en salle dans le documentaire *LYRICAL NITRATE*, les trois compilations nationales (1991) et le programme de compilation *REISBEELDEN 1910-1915*. Le dernier trimestre de 1994, l'équipe s'éclate à recombinaison les premières comme les nouvelles préservations Desmet. Ces dernières sont projetées principalement les dimanches tout au long de 1993 et 1994.⁶⁵¹ Puis en août 1994, un prochain volet des *travelogues* est compilé dans *REISBEELDEN 1910-1915 II*, qui cette fois c'est un 'tour' dans les régions européennes. On y retrouve, parmi d'autres copies Desmet déjà recyclées dans *LYRICAL NITRATE*, d'autres films en plein air comme : *DESCENTE EN BARQUE A TRAVERS LES GORGES DE L'ARDECHE* (Gaumont, 1910) et *MOOI ZWITSERLAND (LA SUISSE MERVEILLEUSE)*, Eclair Scientia, 1913).⁶⁵² Puis les 25 et 26 novembre de 1994, deux journées thématiques

⁶⁵⁰ La Cinémathèque royale de Belgique reste toujours à la tête (avec 40%). Le NFM se différencie également par son accompagnement musical (alors 16 membres de la FIAF déclarent de pas le faire). Le NFM a la particularité aussi d'entrer dans le 45% des membres de la FIAF qui font appel à leurs collections directement pour leur programmation. Voir points 3 au 5 du bilan *Ibid.*, *Journal Film Preservation* no. 49, pp.11-12.

⁶⁵¹ Voir rubrique 'Recent geoconserveerd' dans *NFM programma* 1993 et 1994.

⁶⁵² On trouve la totalité des titres compilés dans le *NFM programma* août 1994.

sont consacrées à la collection Desmet où il est tenté une reconstitution des programmes en salle de l'année 1913.⁶⁵³

Les compilations de l'équipe comme de Delpout sont reprogrammées avec de nouvelles de temps en temps au Pavillon Vondelpark. Notamment le *NFM programma* affiche en septembre 1994 *PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915*, à côté de compilations des bandes-annonces de leurs archives.⁶⁵⁴ Puis en octobre *FASHION IN MOUVEMENT* (1992) est reprogrammé. Le même mois, la section 'Openarchieff' apparaît avec la consigne de sortir des archives par années qui correspondent à l'année en cours. Par exemple la section 'Openarchieff' programme films des années 1944 (octobre 1994), 1964 (novembre 1994) et 1924 (décembre 1994).⁶⁵⁵ L'équipe du NFM aborde sans hésitation le Centenaire du cinéma surtout à travers la réalité de leurs archives mais ouverte à d'autres pratiques en dehors du Musée. Delpout signe comme le commissaire du programme 'De Droomfabriek een compilatie van Found Footage-films', affiché au Pavillon dans le *NFM programma* de novembre 1994. Il sélectionne des films incontournables sur la scène expérimentale d'entre 1961 et 1993, de Maurice Lemaître, Martin Arnold, Matthias Müller, Bruce Conner, Barbara Hammer, Stan Brakhage, entre autres. Et notamment on trouve le film coup de foudre de l'archiviste : *DISPLACED PERSON* (1982). Le NFM invite alors le cinéaste et commissaire spécialisé sur la question, Yann Beauvais (Light Cone) avec son programme 'Expanded Cinema/Multiple Screen' au site Vondelpark.

Puis, en décembre 1994, le Musée programme des préservations de la collection nitrate Joris Ivens. Le numéro 28 du *NFM themareeks* y est d'ailleurs consacré.⁶⁵⁶ Blokamp s'engage à fond dans le sauvetage de cette collection reprise en charge grâce à l'inventaire. Le Musée lance un projet de collaboration à l'échelle internationale avec d'autres cinémathèques pour la préserver.⁶⁵⁷ C'est le premier événement du NFM organisé pour le Centenaire avec l'IDFA et la European Foundation Joris Ivens. Cette programmation aussi diverse en salle achève

⁶⁵³ *Idem.*, Blom, 2000, p.331. Cette année de production suscite un intérêt répandu des chercheurs et archivistes d'après un programme du festival Il Cinema Ritrovato en 1993. Voir Lefebvre, Thierry, Laurent Mannoni (sous la dir.), *L'année 1913 en France*, Paris, AFRHC, numéro hors série de la revue *1895*, Paris, 1993.

⁶⁵⁴ Le *NFM programma* affiche en juillet 1995 à nouveau de compilations de *trailers*.

⁶⁵⁵ Les titres de copies programmées ne sont pas spécifiés. Le programme continue en 1995 et 1996. Voir le *NFM programma* des années respectives. Cette idée a été reprise dans une section qui fonctionne par année au festival Il Cinema Ritrovato à Bologne. L'année 1903 a été traitée en 2003 par Tom Gunning comme commissaire invité, suivi ensuite depuis 2004 (1904) par Marianne Lewinsky.

⁶⁵⁶ Delpout, P., Reijnhoudt, Bram, Boekbinder, Jim, (et. al.), *The nitrate collection : the difficult road to restoration of the films of Joris Ivens*, *NFM themareeks* ; no. 28 Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1994. Numéro publié exceptionnellement en anglais.

⁶⁵⁷ Blokamp applique la même politique de comparer anciennes préservations avec de nouvelles. Elle annonce alors déjà le manque de fonds au Musée. Voir *Ibid.*, *NFM themareeks* ; no. 28, pp.4-5.

l'année 1994 avec un espace pour le pré cinéma, dédié au spectacle de lanterne magique, entouré plus que jamais de nombreuses préservations réussies par une collaboration européenne extraordinaire.

b. L'axe italo-néerlandais dans le projet LUMIERE

En 1995 le projet LUMIERE est en train de porter ses fruits. Les cinémathèques d'Amsterdam et de Bologne sont certainement parmi les plus beaux exemples de sa réussite. En fonction des différences de paramètres appliqués dans chaque pays, les investissements du projet LUMIERE entre 1991 et 1995, sont estimés ainsi par son président José Manuel Costa (Cinemateca Portuguesa) : « *Accepting this lack of accuracy, we can estimate that film archives of the European Union invest 20 millions ECUs per year in the activity of film conservation, out of a global budget of 50 million ECUs per year. Over the past few years LUMIERE had an average annual budget of 1 million ECUs (total expenditure), of which approximately 750, 000 ECUs per year were awarded to film restoration, the archives invested 1.5 million ECUs. If we include the Filmography and Lost Films projects, we reach the following average figures per year: LUMIERE invested a total of 900, 000 ECUs in activities, and the archives invested 3 million ECUs. In other words, we must be close to the truth if we say that LUMIERE's investment was at the level of something like 15% of the European archives' preservation budgets. (...) all of which will help re-write the history of European cinema, if not of Europe tout court* ». ⁶⁵⁸

Les résultats sont 124 projets de restauration achevés et d'autres en cours, donc 1,091 titres, dont 158 sont de longs-métrages, 930 courts-métrages et 3 serials (26 épisodes en total).

Parmi lesquels, il y a même de films classiques, de collections du CPT sur des formats non standard (28 mm et 68 mm) et quelques documentaires des années 1910 aux 1960. Parmi les dix cinémathèques européennes les plus engagées dans le projet LUMIERE, le NFM récolte des résultats importants. Blotkamp fait partie toujours du comité exécutif entre 1993 et 1995.

⁶⁵⁹ Le NFM participe à trente-trois projets, occupant la deuxième place après la Cineteca de la Comune di Bologna avec trente-neuf. ⁶⁶⁰ Cette collaboration européenne transnationale n'est

⁶⁵⁸ Costa, José Manuel 'Introduction Working Together', *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.11. Un ECU fait l'équivalent d'un euro.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, 247.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.12.

pas si in édite sur la scène archivistique pour Costa qui observe une transformation approfondie dans la continuité : « Archives were built on exchange. Our film heritage, first dispersed through industrial distribution and by the rules of the market, found in the cinemateques another source of proliferation, with the archive movement, which aimed to neutralize the first dispersion (sending lost works back to where they came from), but which, in a different way, also amplified its internationalisation. (...) The international network was a network of complicity, but not of global co-ordination. To understand this is to understand the core of this movement's history".⁶⁶¹

Le NFM travaille avec d'autres cinémathèques à des projets d'une énorme variété. Blotkamp classe ces derniers en deux types. D'un côté, leur participation est technique, comme par exemple pour la restauration de *VISAGES D'ENFANTS* (Jacques Feyder, France/Suisse, 1925), qui d'ailleurs le *NFM programme* affiche en septembre 1994. C'est le résultat d'une collaboration avec les cinémathèques d'Amsterdam, Moscou, Paris et Bruxelles.⁶⁶²

D'un autre côté, les projets du NFM sont conceptuels car ils valorisent des corpus thématiques de films. Ainsi, le NFM et le NFTVA-Londres préservent par exemple des films d'expédition aux pôles terrestres, de la collection Mutoscope & Biograph. Le NFM participe également au projet collectif de préservation de l'œuvre européenne du cinéaste A. Machin, considéré un des pionniers du cinéma néerlandais.⁶⁶³ Cependant les projets dans lesquels le NFM participe dépassent largement le panorama que nous observons jusqu'ici.⁶⁶⁴ Le NFM joue un rôle autant par son expertise technique dans la préservation en couleur, que par la comparaison avec ses copies, que par leurs connaissances sur la période du CPT. Blotkamp remarque que leur rôle consiste surtout à faire un travail comparatif des copies et de les restaurer en couleur.⁶⁶⁵

Cette coopération entre cinémathèques européennes devient très visible surtout grâce à trois festivals de cinéma à la tête de la programmation des films préservés : le Giornate del Cinema Muto à Pordenone, Il Cinema Ritrovato à Bologne et CinéMémoire à Paris. Néanmoins il y a une convergence majeure entre la Cineteca del Comune di Bologna et le NFM, qui, depuis la fin des années 1980, préservent de copies de distribution pour les programmer, mais

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.13.

⁶⁶² Le projet de *VISAGES DES ENFANTS* commence à partir de la restauration de J. Ledoux (1986) en couleur avec de nouveaux éléments apparus depuis ; présentée au festival de Locarno en 1993 puis en 1995 au London Film Festival. Voir Blotkamp, H., 'The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', *Ibid.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.26; 98-99.

⁶⁶³ Voir 'The films of Alfred Machin, the First European Filmmaker', *Ibid.*, pp. 53-55.

⁶⁶⁴ La liste est impressionnante (collection Alan Roberts, collection Hutchison) des films allemands avec Henny Porten, dont notamment la restauration avec le Bundesarchiv-Filmarchiv (Koblenz) d'*ALEXANDRA* et de nouveaux projets comme *LA BELLE DAME SANS MERCI* (Germaine Dulac, France, 1920). Voir *Ibid.*, pp.40-41, 58, 77, 63-64, 87, 114-117, 129, 153, 240-245.

⁶⁶⁵ *Idem.*, Blotkamp, H., 'The Lumiere Project', p.26.

également réfléchissent sur les problématiques communes des archives.⁶⁶⁶ A Amsterdam, le *NFM programma* affiche entre février et avril 1995, des *travelogues* dans le programme 'Heroische omzwervingen de gouden jaren de expeditiefilm 1900-1940'. Ce programme est accompagné du numéro 29 *NFM themareeks* qui publie passages traduits des écrits des *travelogues*.⁶⁶⁷ Au Pavillon Vondelpark pour cette programmation l'équipe commande des sonorisations contemporaines pour les films d'expédition aux pôles. D'abord à Sander den Broeder qui compose pour *THE GREAT WHITE SILENCE*. Frank Mol joue le piano et Ton van Erp se trouve à la contrebasse et le pandémonium pour *SOUTH* et *SHACKLETON'S BURIAL* programmés ensemble. Les films des expéditions aux pôles sont combinés avec les préservations de films d'expédition en Afrique repérés depuis 1994. Par exemple, la préservation de *SIMBA KING OF THE BEASTS* est présentée accompagnée d'une composition contemporaine de Nando Eweg, Jost van Leeuwen et Remco Luyten du Conservatoire de Rotterdam. Pendant que le documentaire, à peine préservé *LANGS DE NIJL NAAR HET HART VAN AFRIKA* (Allemagne, 1925) est accompagné en salle par la composition de Sander Kort, Jürgen Schuiten et Reyn Ouwehand du conservatoire de Rotterdam également. Ce programme avec une sonorisation originale offre un aperçu d'une variété bien plus large des films d'expédition du NFM. Une partie de ces préservations ont été subventionnées en partie par le projet LUMIERE. Cette même année le NFM revisite ses premiers films d'expédition restaurés les combinant avec ses plus récentes préservations, tous programmés au festival Il Cinema Ritrovato à Bologne.⁶⁶⁸ Néanmoins, le NFM se trouve dans une dynamique financière différente après ces années de travail et de succès recolté.

c. 'Usine à préserver' ralentie ou de l'année noire du Centenaire

⁶⁶⁶ Il Cinema Ritrovato est une initiative locale devenue autonome en 1995. Voir Frappat, Marie, 'La Cineteca del Comune di Bologna' *Cinémathèques à l'italienne*, L'Harmattan, 2006, pp.44-47. Voir Bagh, Peter von, 'Refound films, with happiness.', *Journal of Film Preservation* 53, Vol. XXV, 1996, pp.59-63.

⁶⁶⁷ Delpeut, P., René Wolf, Heroïsche omzwervingen met de camera, *NFM themareeks* no. 29. Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1995. Ce numéro inclut articles traduits des textes de Herbert Ponting, du Capitaine J.B. Noel, du couple Johnson et une bibliographie qui offre une idée des recherches sur l'exotisme qui a mené Delpeut, comme l'équipe du Musée.

⁶⁶⁸ Voir Delpeut, P., 'Eroichi esplorazioni con la cinepresa', *Cinegrafie Un Mondo d'Immagini*, année V, numéro 8, juin 1995. pp.47-53. Traduction de Camilla Buijs.

P. Cherchi Usai remarque que la scène européenne des cinémathèques en 1995, bénéficie d'une politique de subventions des états très dynamique, en particulier aux Pays-Bas, en France et en Grande Bretagne.⁶⁶⁹ Cependant, le budget si extraordinaire en cours depuis 1990 au NFM, arrive à terme en 1994, comme prévu. Ainsi, à partir de 1995, la Direction ne disposera plus des mêmes ressources. Cette situation s'explique en partie par le développement contradictoire d'une situation politique qui dès 1988, essaie de régler les problèmes des archives audiovisuelles néerlandaises.

Blotkamp informe dans son rapport annuel au congrès de la FIAF à Los Angeles (E.U.) sur la situation critique au NFM: « *Ninety-ninetyfive will be recorded in the books as a black year for the Nederlands Filmmuseum. After five years of hard and successful work on film preservation, we had to slow down the machine, that during that period had produced four to five kilometres of preserved film weekly, to the speed of a snail on a tarbarrel (Dutch saying). We had to give notice to 14 people of whom we could hire 3 back after the government decided to grant us a quarter of what we had before after all, in order to give us the possibility to at least do the most urgent cases. In fact what led to this situation was not a negative decision, but the absence of a positive decision.* »⁶⁷⁰

Pour Blotkamp il ne s'agit pas seulement d'un problème de financement public. Car la politique gouvernementale depuis 1988 tend à remettre en question le statut institutionnel du NFM.⁶⁷¹ Depuis la fin d'octobre 1992, à la suite des discussions du Conseil des Ministres, une infrastructure nationale pour l'archivage audiovisuel est préparée. Blotkamp a une position critique face à ce processus auquel le NFM participe: « *It would have been alright if not some dumbbo high up in the ministry had cooked the idea that the final advice of this body to the government should be the creation of one and only national audiovisual archive for the safeguarding of the cultural heritage as well as the archiving for commercial broadcasting purposes. Now a child can see that this would be a disastrous combination, but they kept imposing this idea (...) and most of the time was wasted on senseless discussions. I'm happy to say that the advice in the end was not of such nature, (...) and it might take another year before further decisions will be taken (...).* »⁶⁷²

Le statut institutionnel du NFM semble ainsi bien incertain et ce, en pleine manifestation du Centenaire et de son 50^e anniversaire qui approche en 1996 (1946). La Direction fait face à une tendance à la centralisation des institutions culturelles qui opère dans une quête de

⁶⁶⁹ *Idem.* Cherchi Usai, P., 'La cineteca di Babele', 2001, p.1007.

⁶⁷⁰ Blotkamp, H., 'NFM Annual report 1994', *FIAF Los Angeles 1995: Annual reports 1994*, FIAF, 1995, s/p.

⁶⁷¹ *Supra.* Chap. 1. Le *Mémoire* réalisé en 1988 par le NFM se poursuit en 1993 et en 1994. Ces écrits sont réalisés par les archives elles-mêmes, compris le NFM et par un groupe de travail poly disciplinaire mandaté par le Ministère de la Culture. Voir Egeter-van Kuyk, Robert, 'L'archivage audiovisuel en Hollande, structure et projets', 64^e IFLA General Conference août 16-21 1998. Disponible sur: <http://www.ifla.org/IV/ifla64/046-117f.htm>

⁶⁷² *Idem.* Blotkamp, H., 'NFM Annual report 1994', *FIAF Los Angeles 1995: Annual reports 1994*, FIAF, 1995, s/p.

productivité. De cette initiative, Blotkamp retire néanmoins du positif : « *The advice however is a good piece of work, consisting on the one hand of the description of a light structure that will guarantee closer collaboration between the archives and the development of a common access system to all collections and common policy (...)*° on the other hand of an inventory of the problems in audiovisual archiving, a calculation of the extra costs of adequate cataloguing and preservation and a 'plan d'attaque' (...)»⁶⁷³

La Direction cherche à garder son indépendance institutionnelle et à participer aux activités de travail du réseau national des archives collègues. Cependant en attendant le déroulement de la politique culturelle, la réalité c'est que le Musée doit ralentir sa 'machine à préserver'. Celle-ci reste tout de même prioritaire aux yeux de l'équipe : « (...) *but the question now is, of course, how to deal with the financial consequences, where to 'find' the money. The document now is a public one and so we can expect that sooner or later there also will be a discussion about the problem in Parliament. So it's a sad story, but I'm not entirely without hope for a better time to come. In the mean time the public activities went on as usual keeping us motivated as usual too, although at a certain point we faced the possibility that we'd have to stop them altogether in order to shift budget to the preservation work. We have long internal discussions about this and decided unanimously (...) we would have to choose for preservation at the expense of all other activities because we couldn't very well let the films perish under our very eyes and thus make ourselves accessories to a crime that we didn't want to be responsible for.*»⁶⁷⁴

Kevin Brownlow fait l'éloge du travail du NFM et profite pour critiquer l'incohérence de cette situation politique : « *Recent restorations from the Nederlands Filmmuseum, with all the tints and tones, fulfill the criteria of a duplicate – that it should reproduce the original as closely as possible. And tinting was an essential part of silent film production. These copies are invariably so gorgeous they cast into gloom all the monochrome dupes that follow. It is only from such copies that one can sense the magical quality that so excited audiences in the early years of the century. (...) The Nederlands Filmmuseum used to be one of those archives with a huge stock of films which did nothing with them. Now they have an administration so energetic that it has shown up the dullness of some others, in every sense of the word. Yet even this enterprising organisation has been forced to make cuts, to reward valued members of the archive with a termination contract – all because moving pictures, despite a century of incredible achievement, are low on government priorities.*»⁶⁷⁵

En effet, l'équipe poursuit avec enthousiasme ses activités quotidiennes et y compris la production de compilations à base de leurs archives, mais en s'attaquant à des voies différentes. Delpout raconte que le Musée invite à une série de cinéastes à venir utiliser leurs archives : « *I started with Gianikian and Ricci Luchi. We met when I was Milano. We wanted to buy their films.*

⁶⁷³ *Ibid.*, s/p. Blotkamp produit un document à propos du projet : *Naar een nationale infrastructuur voor de archivering van audiovisueel materiaal*, NFM Amsterdam; Informationsamt der niederländischen Regierung; Archives NOB de télévision; Den Haag; Hilversum, 1994, 57p.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, s/p.

⁶⁷⁵ *Idem.*, Brownlow, K., 'Magnificent obsession; a collector and the archives' Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.228.

*Most of the time they found their material on the market, they are collectors. They came and watched and said that our archive is too interesting, but that they did not know how to start with material not from their own. (...) Forgàcs also came for that.»*⁶⁷⁶

Le seul documentariste étranger qui termine pour recycler des archives du NFM d'après une telle invitation sera Hartmut Bitomsky. Ce théoricien et cinéaste a une forte influence sur la génération *Skrien* et en particulier sur Delpout.

2. Cinéastes recyclent des archives sur support multimédia

D'une manière toujours singulière, le NFM met en accès ses archives préservées. D'autres voies alternatives sont utilisées afin d'amener le public vers les collections et en particulier utilisant la télévision et la vidéo. Malgré la situation financière incertaine Musée, l'équipe lance en 1995 la production de réalisations qui introduisent l'usage du multimédia dans la valorisation de ses archives. H. Bitomsky vient y travailler en collectif avec des films de non-fiction des années 1910. Puis, les documentaristes néerlandais Kees Hin et Sandra van Beek recyclent des archives de propagande mais cette fois de la deuxième guerre mondiale en utilisant les moyens de la vidéo-installation. Toutefois sans doute le projet plus ambitieux du réemploi des collections préservées c'est un programme de compilation titanesque qui résume sept ans de travail de Delpout et l'équipe. Il coordonne *DE CINÉMA PERDU - DE EERSTE DERTIG JAAR VAN DE FILM 1895-1925*, série de télévision néerlandaise basée sur les archives du NFM.

a. PLAYBACK (Bitomsky, 1996)

⁶⁷⁶ Le *NFM programma* de février 1995 affiche films de Forgàcs combinés avec de films de la collection Desmet en mai, puis encore en septembre 1995.

En janvier 1995, le NFM accueille H. Bitomsky au Pavillon Vondelpark et programme ainsi une partie de son œuvre documentaire de cinéma comme de télévision.⁶⁷⁷ Il participe dans le cadre du NBF- forum, dans deux journées de rencontre (21-22 janvier). Le Musée réalise également un atelier avec lui à partir des collections de non fiction. Les débats de l'atelier suivi par plusieurs membres de l'équipe, comme De Klerk, des étudiants de la NFTVA-Amsterdam et d'autres collègues sont enregistrés en vidéo. Bitomsky réalise et monte six mois après, le film *PLAYBACK* (1996) à partir de cette expérience collective d'analyse des archives.⁶⁷⁸ Roumen le coproduit avec la chaîne de télévision allemande WDR qui le diffuse, après être programmé en première à Rotterdam au IFFR. Bitomsky livre aussi bien par écrit que dans son film ses réflexions sur le processus de visionnage des films de non-fiction des années 1910. Il analyse notamment les effets de regarder tout au long de l'atelier, le film en plein air *AAN DE OEVERS VAN DE PASCARE (IL PESCARA*, Italie, Ambrosio, 1912), copie de la collection Desmet.⁶⁷⁹ Bitomsky propose une mise en perspective contemporaine de la non-fiction des années 1910 : « *Cinema has an innate self-reflectiveness. The audience looks at the screen, and on the screen they see people looking at people who in return are looking back at them. This makes up 90% of the films. (...) During the workshop we kept returning to those moments when people turn directly to the camera, look into the camera from out of the image. What they see is not to be found where they are : through the image they look at us. At this point one cannot help thinking of Velazquez' Meninas. Everyone in the painting, including the artist at his easel, is looking out of the image in the direction of the observer of the painting. (...) Foucault, who analysed this painting (...) writes, 'One can be sure that man is a recent invention' (...) The early films are full of such unexpected gazes. (...)* »⁶⁸⁰

Bitomsky analyse et établit à travers la compilation une sorte de pont de communication entre ceux regardés dans les films et les spectateurs contemporains. Les programmeurs du NFM font de même dans leur pratique quotidienne. La compilation est alors très utile pour analyser ces films de non-fiction, dans une atmosphère de laboratoire expérimental où bien d'autres cinéastes invités participent.⁶⁸¹ D'autres horizons sont explorés aux archives pour les mettre en scène en salle, au hall du Pavillon Vondelpark.

⁶⁷⁷ *DEUTSCHLANDBILDER* (1983), *FLÄCHEN KINO BUNKER* (1991) et *DAS KINO UND DER WIND DIE PHOTOGRAPHIE* (1991)

⁶⁷⁸ Bitomsky, H., 'Slash/dash', *Idem*. Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.) *Uncharted*, 1997, p.66.

⁶⁷⁹ On trouve ses réflexions et transcriptions des débats. Voir *Ibid.*, pp.61, 62, 63-66.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, pp.72-73.

⁶⁸¹ De Klerk remarque pendant l'entretien un programme dénommé Cinéma Brut. Le *NFM programma* l'affiche en mai 1995 combinant films comme *L'AGE D'OR* et une sélection de *BITS & PIECES*.

b. La vidéo installation *THERESIENSTADT*

L'expérimentation est au rendez-vous. Le *NFM programma* affiche en juin 1995, les films de danse de Pina Bausch en salle de projection. Dans le hall du Pavillon Vondelpark, les archives sont également exposées différemment, compris à travers la vidéo – installation. Delpout et Roumen produisent *THERESIENSTADT - FILM OF WAARHEID* réalisé par Kees Hin et Sandra van Beek. Ils recyclent le film sonore *DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT (THERESIENSTADT : EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JUDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET* (Allemagne, 1944). C'est à l'origine un film de commande pour la propagande nazie imposée au réalisateur exilé Kurt Geron. Il est tourné dans le camp de concentration Theresienstadt pour des artistes juifs en Tchécoslovaquie. Le numéro 30 de *NFM themareek* est consacré au processus de cette création documentaire, exposée entre le 2 et le 28 juin 1995 au Pavillon Vondelpark. C'est une forme de production interactive qui met en accès dans plusieurs moniteurs des archives remontées avec des enregistrements d'entretiens contemporains. L'ensemble met ainsi en rétrospective ce film de propagande, avec le témoignage parmi d'autres, d'un violoniste exilé à cause de la guerre de Bosnie-Herzégovine.⁶⁸² Programmateur, producteur et cinéaste, Delpout semble infatigable face à une quantité de travail importante.

c. Une série de télévision titanesque (1895-1925) avant le départ

Pour des raisons professionnelles, Delpout décide de quitter le NFM fin 1995. Il ne s'en va pas sans avoir réalisé une série de projets qui synthétisent ses expériences vécues qu'il décrit comme : « *These 7 years are one of the most fascinating periods of my life.* »

⁶⁸² On trouve le processus de quatre mois de création et les éléments de l'installation dans : Delpout, P., Beek, Sandra van, René Wolf (ed., et. al.), *Theresienstadt : de 'alsof-stad'*, *NFM themareeks* nr. 30 Amsterdam : NFM, 1995. La publication s'arrête alors.

Delpeut expose la raison de son départ : *“With the management it was difficult to create a space to do nice things. (...) But I was back again, and I wrote Felice. It was a difficult decision to take. But again I was right in cinema watching preserved material. And sitting there, I realised: ‘I’m not tasting anymore the movie’. (...) As a professional I have to go. Few days later I came to see Blotkamp to say that I’ll leave in a half year (...). She said : ‘ I knew it will come this day and I’m already crying’.”*

Delpeut écrit son scénario ‘Felice... Felice...’ un drame placé à la fin du 19^{ème} siècle, où il raconte la vie (fictive) du photographe Felice Beato.⁶⁸³ Toutefois le cinéaste travaille très dur avant de partir. Il mène sa quête la plus exhaustive pour mettre en accès les collections du NFM. Il coordonne ainsi la réalisation de la série conçue pour et avec la télévision : *DE CINÉMA PERDU - DE EERSTE DERTIG JAAR VAN DE FILM 1895-1925* (1995), produite par Van Voorst (Ariel Film Producties). La production de la série est soutenue par les Fonds Binnenlandse Omroep. Cette coproduction du NFM s’ouvre à la participation de la chaîne de télévision VPRO-TV (Harry Hosmann). Le talent gestionnaire de Blotkamp concrétise un contrat à durée indéterminée grâce auquel VPRO-TV peut programmer à volonté et facilement les épisodes. D’abord, parce que le critère de production de chaque épisode observe une durée d’environ dix et douze minutes ; à une seule exception l’épisode 41^e. Ainsi, par la taille flexible des épisodes, VPRO-TV peut combler des blancs dans la programmation. Delpeut témoigne du processus de production de la série: *« These films are as commercials for the museum, each one makes about ten minutes. To have (at VPRO-TV) on prime time the best official restoration scared them away. They were more attracted by this huge project of 41 items with interesting soundtrack divided by genres. (...) We commissioned music to very well known students that were still in academy, also to young composers. And some are made by famous people too. Some of them (items) I liked to compile, they are close to LYRICAL NITRATE. Some others are good presentations and then you find less my signature but some are closer. Roumen) produced, he was at first at the educational department. He is extremely talented and very pleasant to work with him, trustable. I wrote a paper and convince people to work with museum, that had already very popular prizes, but not enough publicity about the programming. That now it was easy to get access to film collections. We are earning with these items commercials like with kind of eternal rights. It was a very cheap, small budget. I already knew that I will leave. It was my gift to do a selection of all the items, but it was also Frank’s decision, Menno (Boerema) reshaping all the material with his overview. I did it by heart. It is full of my favourites, like OVER THE BACK FENCE. I am very fond of all of them »*

Grâce à ce genre de contrat, le NFM profite alors de la capacité de diffusion de la télévision pour faire connaître les collections auprès du grand public. Delpeut dirige cette entreprise collective gigantesque où sont travaillés en équipe les choix des copies pour les épisodes ainsi

⁶⁸³ On trouve la version du scénario de janvier 1997. II.9 ‘FELICE... FELICE.... (1997) dossier no. 157. Archives NFM 19 P. Delpeut.

que la sonorisation avec la participation de plusieurs musiciens et artistes invités. Cette production réunit des collaborateurs proches, en particulier Boerama qui joue un rôle clé pour le montage de l'ensemble de la série. Ram qui est à la direction musicale pour la sonorisation de chaque épisode. Marianne Hietbrink s'occupe de la recherche indispensable pour ce projet complexe.⁶⁸⁴

En 1995, est donc venu le moment pour l'équipe de traiter la problématique de la couleur au muet pendant la 2^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop. D'ailleurs, parmi la centaine de films y programmés, il y a des restaurations en couleur qui feront partie de la série *DE CINÉMA PERDU*.

III IMITER POUR S'APPROCHER DU COLORIAGE DU CINÉMA MUET (1995)

Dans une situation financière contrastante, l'équipe oeuvre toujours d'arrache-pied, portée par l'enthousiasme et la créativité tout au long de 1995. Pendant la deuxième édition de l'Amsterdam Workshop des spécialistes se réunissent pour débattre sur les problématiques historiques et les techniques du coloriage du cinéma muet, comme des méthodes contemporaines utilisées pour copier notamment de films nitrate en couleur. Le traitement de la couleur dans cette rencontre nous permet de suivre le déploiement de la philosophie des archives du NFM pour essayer de mieux comprendre les particularités des collections en couleur. Car l'équipe participe comme d'habitude de façon très active dans cette rencontre entre académiques, cinéastes, chercheurs et archivistes de plusieurs horizons. Cette question est d'ailleurs discutée dès la 1^{ère} édition de l'Amsterdam Workshop (1994). Mais c'est depuis l'inventaire de 1988, que la couleur devient une des problématiques centrales pour un Musée qui sauvegarde de nombreuses archives nitrate en couleur (80%). Au fur et mesure de leur préservation, ces collections sont évaluées comme un éventail assez emblématique des

⁶⁸⁴ *Idem.*, Delpeut, P., 'Vooraf', *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.7-8.

techniques de coloriage assez complexes à restaurer. En 1991, avec l'objectif de préserver les copies en couleur, l'équipe mène ainsi des recherches approfondies sur les techniques de coloriage du cinéma muet, dont les procédures de restauration provoquent des effets différents de lecture et non sans conséquences.

1. *La compilation dans la dynamique de la 2^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop (juillet 1995)*

Entre le 26 et le 29 juillet 1995 a lieu la deuxième édition de l'Amsterdam Workshop 'Couleurs in silent film'. La dynamique de travail de 1994 est restée la même. Hertogs et De Klerk organisent trois journées de travail accompagnées de programmes basés sur les collections du NFM où assistent cinquante-quatre participants venant de multiples horizons. Les mémoires de l'Amsterdam Workshop 1995 sont éditées à nouveau avec la transcription des débats, des programmes jour à jour et un article expliquant la perspective philosophique du NFM.⁶⁸⁵

Delpeut inaugure le débat deux mois auparavant en précisant les difficultés comme les avantages des films muets en couleur du NFM : « *En todas las películas mudas que he visto en los últimos años, no hay nada tan inaprensible como el uso del color. Es un universo laberíntico que sólo puede cruzarse con una flemática perspectiva borgiana. Y es precisamente entonces cuando se convierte en una auténtica fuente de placer. (...) Esta técnica de pintar fragmentos de películas con colores lisos, conocida como virage o tinting y toning, se aplicó hasta 1925 en al menos el ochenta por ciento de las películas. Aunque los noticiarios y las comedias europeas baratas se solían proyectar en blanco y negro, todos los demás géneros (incluidos los documentales) pasaban por el baño de pintura. El espectador experimentaba una sensación uniforme : el baño de amarillos claros, verdes oscuros, sepias, rosas, naranjas, salmones, azules claros y azules verdosos de las imágenes que iban apareciendo en pantalla. (...) Es cierto que se experimentaba febrilmente y con éxito desigual con procesos que pudieran (...) reproducir los matices cromáticos de la realidad (sabemos que existieron unos ciento cincuenta sistemas de coloración experimentales) y también que existía un segmento*

⁶⁸⁵ L'atelier est subventionné par le Ministère des Affaires Etrangères et la Rijksoverheid Utrecht. Voir APPENDIX I : Liste de participants, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, pp.93-96.

del mercado, (...) para películas 'coloreadas' (coloreadas manual o mecánicamente fotograma por fotograma con pintura) con un resultado asombrosamente realista. (...) »⁶⁸⁶

Il y a deux catégories de couleur au cinéma : la naturelle (non photographique) et la photographique. Pendant la période du cinéma muet en effet les expériences avec la couleur naturelle sont nombreuses.⁶⁸⁷ Il y a trois types de coloration parmi les nombreux systèmes testés pendant la période. D'abord, la coloration soustractive qui consiste à combiner les images colorées sur la copie. Ensuite, la coloration additive qui combine les images colorées sur l'écran. Et enfin, le coloriage appliqué sur une copie positive noir et blanc.⁶⁸⁸ Cette dernière technique est assez répandue dans les collections du NFM, dont quatre types se distinguent : la teinture, le virage, le coloriage à la main (au pinceau) et au pochoir.

Les organisateurs Hertogs et De Klerk de l'Amsterdam Workshop remarquent le besoin de traiter ce sujet par la quantité importante de films en couleur du NFM ainsi que par la méconnaissance de la diversité des usages dans ces techniques de coloriage. L'atelier offre surtout un espace de discussion sur les méthodes de restauration et leurs conséquences.⁶⁸⁹ Une jeune chercheuse se joint à l'organisation de l'atelier ainsi qu'à l'équipe du NFM, attirée par sa réputation. Giovanna Fossati (Università di Bologna) vient ainsi travailler à Amsterdam fin 1994, pour continuer ses recherches, motivée par les conférences du NFM à Bologne.⁶⁹⁰ Elle apporte enthousiaste ses connaissances sur les méthodes de préservation du coloriage au cinéma muet. Hertogs et Fossati sont les programmeurs de la centaine de films projetés alors.⁶⁹¹ L'atelier permet de faire une mise au point sur les problématiques de la préservation de films muets en couleur pour ces spécialistes et l'équipe du Musée.

⁶⁸⁶ Delpet, P., 'Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden', Hertogs, Daan, et al. "Una estética", Archivos de la Filmoteca no. 25-26, février-juin 1997, pp.112. Article traduit de *Skrien*, 201, avril-mai, 1995.

⁶⁸⁷ Passek, J.-L. (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma*, 1996, pp.495-509. Pour une histoire de ces inventions voir Cherchi Usai, P. 'Le nitrate mécanique L'imagination de la couleur comme science exacte (1830-1928)', dans Aumont, Jacques (Hg.). *La couleur en cinéma*. Mazzotta-Milano/Cinémathèque française-Paris, 1995, pp.95-109.

⁶⁸⁸ Le documentaire *LES PREMIERS PAS DU CINEMA : UN REVE EN COULEUR* (Eric Lange, France, Lobster, 2004) fait un parcours historique sur la couleur entre la lanterne magique et 1939.

⁶⁸⁹ *Idem.*, 'Editor's Preface', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.5-8.

⁶⁹⁰ Fossati donne détails de son intégration au NFM pendant l'atelier où elle est modératrice. Voir 'Session 1 : Programme Notes', *Ibid.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p15. Son travail de recherche est basé sur la collection Desmet également. Fossati, Giovanna, *I colori del film in nitrate* Thèse: Università degli Studi di Bologna, 1995-96. Voir *Idem.* Blom, 2000, p.331.

⁶⁹¹ *Idem.*, 'Introduction', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.10.

a. Les premières techniques de coloriage naturelle : au pinceau et au pochoir

Les caractéristiques des quatre techniques de coloriage des archives du muet au NFM, coexistent et de manière très hétéroclite, allant jusqu'à les trouver toutes les quatre dans une seule copie. Les programmes des six séances de travail illustrent largement ces techniques, mais aussi les problèmes pour les reconnaître, pour les copier face au dilemme de garder ou non les traces de l'instabilité physique de la couleur. Les discussions déroulées pendant l'atelier mettent en évidence les conséquences de lecture de ces copies selon les méthodes de préservation alors utilisées.

La méthode de coloriage à la main est utilisée dès l'apparition du cinématographe, fait photogramme par photogramme avec une brosse. C'est une méthode déjà utilisée dans la photographie, notamment dans les plaques destinées à la lanterne magique. Dans le cas des films, ces copies coloriées au pinceau sont alors des pièces uniques (d'ailleurs comme la peinture à restaurer) en général fabriquées par des ouvrières.⁶⁹² Cette technique du coloriage à la main est souvent associée aux films de danse, aux films féeriques produits par exemple par Edison, les sociétés comme Star Films et Pathé-Frères. Mais cette technique est également utilisée dans la non-fiction et très tôt comme dans la prise de vue *CONWAY CASTLE-PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L.&N.W. RAILWAY* (1898). Le catalogue d'époque la décrit avec précision : « *This view is taken from the front of a rapidly moving locomotive, [...] every turn opens a vista of surpassing beauty. Conway castle itself, appears from time to time in the picture.* »⁶⁹³

On peut identifier ici le coloriage à la main, par les clignotements provenant des parties coloriées de l'image, car la brosse n'était pas aussi précise photogramme par photogramme au niveau des contours des images, explique Fossati.⁶⁹⁴ Les couleurs vertes et jaunes occupent seulement quelques parties de l'image tout au long de ce *phantom ride* éblouissant.⁶⁹⁵

⁶⁹² Deux séances de l'atelier touchent à la question sur les parallèles entre la peinture et les films muets coloriés. Voir 'Session 1 : Programme Notes' modérée par Fossati et 'Session 4 : What's the difference' modérée par J. Aumont, dans *Ibid.*, pp.11-25 et pp.50-61 respectivement.

⁶⁹³ Citation reprise de *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). NLA 12021 (*Picture Catalogue*, p.120).

⁶⁹⁴ Voir présentation des techniques du coloriage dans le discours d'introduction à la séance modérée par Fossati *Ibid.*, 'Session 1 : Programme Notes', pp.11-14.

⁶⁹⁵ Cette prise de vue de la collection Mutoscope & Biograph fait partie du projet de préservation LUMIERE alors en cours. Le travail de préservation est réalisé photogramme par photogramme (sans perforations à l'origine) dans un dispositif construit exprès avec une caméra avec une *lightbox*, comme dans les films d'animation. Les films restaurés du NFTVA-Londres et du NFM sont présentés au Giornate del Cinema Muto en 1995. Il est prévu en mars 1996 de continuer leur programmation ('Victorian Cinema' season) pendant que leur recherche filmographique s'intensifie. *Idem.* Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.133 et 135.

Le coloriage à la main est déplacé vers le principe mécanique du coloriage au pochoir (*stencil*), fait à la main, puis à l'aide du pantographe et d'un stylet vibrant (entre 1907 et 1910).⁶⁹⁶ Ce procédé implique deux étapes, explique Fossati. D'abord, le pochoir est tiré d'un positif où la zone à colorer (de chaque photogramme) est découpée. Chaque couleur a besoin d'un pochoir, alors d'une copie. Normalement plus de six étaient utilisées. Pourtant les pochoirs coïncident avec les copies noir et blanc à colorer. C'est comme une sorte de 'machine à coudre' de la couleur. La deuxième étape du processus consistait à colorer chaque copie de projection avec la séquence des pochoirs, un pour chaque couleur. Une fois, chaque pochoir coupé, l'émulsion photographique est lavée à la surface pour obtenir une couche de cellulose nettoyée.⁶⁹⁷ Fossati signale en 1995, que la seule documentation disponible alors sur cette méthode de travail se trouve autour de Pathé-color.⁶⁹⁸

Il est difficile alors pour les spécialistes d'établir la technique utilisée sur la copie nitrée colorée, constate Fossati.⁶⁹⁹ C'est le cas par exemple du film d'attractions, *LES SIX SOEURS DANIEFF* (Pathé-Frères, 1902) pour lequel il est compliqué de vérifier s'il est coloré au pochoir ou à la main. C'est une remarquable et très belle restauration en couleur avec du jaune, du vert et du rose, d'un numéro d'acrobaties de six filles, bien rempli entre galipettes et pyramides humaines. Il n'y a pas que les films féeriques qui soient colorés au pochoir mais aussi la comédie d'auteurs comme la série de *LEONCE* (Gaumont) de L. Perret, que les Films d'Art SCAGL et de la Film d'Arte Italiana.⁷⁰⁰ Ces films démontrent comment cette technique cohabite parfois avec d'autres.⁷⁰¹

b. Le monochromatique et le virage (mordançage)

⁶⁹⁶ *Idem.* Pinel, *Vocabulaire*, 1996, pp.238 et 314. Cette technique devient peu à peu courant à partir de 1906 selon P. Cherchi Usai qui signale que la période d'entre 1906 et 1916 est particulièrement riche en expérimentations. *Idem.* Cherchi Usai, P. 'Le nitré mécanique', 1995, pp.95-109.

⁶⁹⁷ *Idem.* 'Session 1 : Programme Notes', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.12-13.

⁶⁹⁸ Le coloriage au pochoir est très utilisé jusqu'à la première grande guerre. Il est tombé en désuétude vers les années 1930, puis est repris dans certaines copies de films comme *CUIRASSE POTEKINE* (S. M. Eisenstein, 1925) et *JOUR DE FETE* (Tati, 1949). Voir *Idem.* Couleur Passek, J.-L. (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma*, 1996, pp.495-501, 503-509.

⁶⁹⁹ *Idem.* 'Session 1 : Programme Notes', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.13.

⁷⁰⁰ Voir De Kuyper, E., 'La couleur du muet', dans *Idem.* Aumont, J. (sous la dir.) *La couleur*, 1995, pp.139-146. Voir les projets de restauration en couleur du Film d'art dans *Idem.* Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.105-106.

⁷⁰¹ Voir Cherchi Usai, P., 'Colour', *Idem.* Abel (ed.), 2005, pp.138-141.

La teinture ou teintage (*tinting*) est une technique qui consiste à colorer par application uniforme des anilines soit sur un positif noir et blanc, soit par l'emploi de films à support coloré dans la masse. C'est-à-dire que la copie noir et blanc est teintée grâce au passage par immersion dans un bain colorant à base des anilines. En effet c'est comme teinter des vêtements, explique Fossati.⁷⁰² Le teintage affecte toute la surface de l'image et particulièrement ses transparences ou zones blanches. Puis le noir ne se transforme pas, en échange les gris sont teintés dans différents degrés. Le teintage réduit le contraste, raison pour laquelle la copie noir et blanc doit être imprimée en haut contraste. Cette technique de teintage rend ainsi plus complexe la production comme le montage qui était à l'époque du muet souvent guidé par les instructions de coloration. Donc dès le tournage, les créateurs tenaient compte des problèmes de contraste à régler.⁷⁰³

Un usage exemplaire du teintage se retrouve programmé pendant l'atelier dans *OUR FILM STARS* (E.U., circa, 1919). Ce numéro de la série Photoplay Magazine Screen Supplement (New York), produit par James R. Quirk, est tourné en Californie et au New Jersey par Julian Johnson. Il suit le processus industriel de ce star system qu'est déjà Hollywood avec Sidney Drew, Montague Love, Cecil B. De Mille, parmi d'autres à l'époque. Ce film magazine est une publicité auto-référentielle qui nourrit le mythe hollywoodien à travers de son propre système de fabrication. Le film nous emmène faire une visite des studios American Film Mfg Co. dans un premier long plan séquence teinté en jaune qui fait un panoramique de la porte du studio au plateau de tournage d'un bal où se retrouvent comédiens, techniciens, réalisateurs, scénaristes. Mary Miles Minter est assise à côté du metteur en scène James Kirkwood. Puis, on suit des scènes teintées en rose où l'on voit le très populaire comédien Douglas Fairbanks, la scénariste Anita Loos et le réalisateur John Emerson jouant leur rôle respectif avec la complicité des intertitres qui expliquent avec un ton comique leurs réactions. Puis, on assiste à la promotion à New York d'un film avec le comédien William Hart habillé en cow-boy. Les intertitres annoncent aussi le mariage enregistré pour 'l'éternité', le 28 janvier 1913 de Marguerite Snow et James Cruze (lui-même devenu réalisateur) au Thanhouser, studio à Los Angeles. Comme tout un paparazzi, le magazine insiste sur l'exclusivité des images montrées où l'on présente en plans généraux teintés en magenta la vie privée des comédiens ; y compris dans les séquences consacrées à l'emploi du temps de la comédienne Louise Glaum. Toutes ces images sont monochromatiques, non

⁷⁰² *Idem*. 'Session 1 : Programme Notes', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.13 et *Idem*. Pinel, *Vocabulaire*, 1996, p.396.

⁷⁰³ Delpeut en parle sur la couleur aux tournages chez les pionniers néerlandais, dont il reste comme preuve une prise numérotée d'Hollandia préservée comme *BITS & PIECES NR. 71*. *Idem*. Delpeut, "A Cinema of Accidental", 1997, p.13.

réalistes, mais intrigantes par leur choix comme par le changement intempestif de couleur. Néanmoins la copie *OUR FILM STARS* a son propre système de couleur qui n'est pas évident à déchiffrer dans ses conventions en rapport aux nôtres.

L'autre technique de coloriage souvent utilisée c'est le virage ou mordantage (*toning*). Celle-ci consiste à colorer par une série de procédés, dont l'artifice physico-chimique est à l'inverse du teintage. Le bain dans une solution chimique de la copie noir et blanc, transforme soit directement ses masses noires d'argent dans l'émulsion en couleur, soit prépare la matière pour son immersion dans une autre solution de teintures. Les densités de la nouvelle couleur dépendent de la quantité d'argent (noir) placée dans n'importe pas quelle zone de la copie noir et blanc.⁷⁰⁴

Pendant l'atelier, quelques exemples de copies sont programmés où la teinture et le virage se trouvent combinés.⁷⁰⁵ Ces copies montrent plus de raffinement et de plus beaux effets monochromes. Ces derniers furent ainsi utilisés à grande échelle jusqu'aux années 1920. Question qui illustre la compilation *FASHION IN MOUVEMENT* (1992) qui est reprogrammée pour l'ouverture de l'atelier montrant ainsi toute une palette de techniques préservées: pochoir, teintage, virage et même du technicolor.⁷⁰⁶ Les films de mode ainsi compilés montrent aussi que les changements de couleurs sont fréquents dans les films des années 1910 où règne une rare liberté de coloration à nos yeux.

Alfred Machin utilisait toutes ces techniques dans ses films. En effet *L'ÂME DES MOULINS* est un cas exemplaire de combinaison entre teinture et virage même dans une seule séquence du film. Nous pensons surtout à la scène où le clochard surveille le moulin à gauche depuis un pont, et à droite il y a le paysage avec le coucher du soleil en bleu par virage et le ciel teinté en rose. Ces techniques sont identifiées par Fossati.⁷⁰⁷ Cette scène résiste à une interprétation stéréotypée de l'usage de la couleur. Ces techniques affectent les sensations expérimentées par les spectateurs. Et nous parlerions plus que de couleur, comme De Kuypers de « *couleur trace* » pour différencier, selon l'expérience les usages du pochoir d'avec ceux du virage. D'ailleurs pour lui, c'est un synonyme du monochrome (même si parfois il y a du bichrome). Dans son expérience pour De Kuypers le pochoir est plus discret, transparent, fait preuve de

⁷⁰⁴ *Idem.* Pinel, *Vocabulaire*, 1996, p.429.

⁷⁰⁵ Ce qui n'empêche à l'atelier de programmer de films en couleur qui utilisent d'autres techniques, de années 1920 comme *THE LAST OF THE MOHICANS* (1920, teintage) et *THE EPIC OF THE EVEREST* (1924, noir et blanc et teintage) et même plus tardifs comme *TOKYO DRIFTER* (Suzuki Seijun, Japon, 1966, couleur photographique) *Idem.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.91-92.

⁷⁰⁶ L'atelier programme également un film en Technicolor *TOLL OF THE SEA* (1922) ; restauration du Film Department UCLA. *Ibid.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp. 90 et 92. Pour un historique du technicolor voir *Idem.* Cherchi Usai, P. 'Le nitrate mécanique', 1995, pp.95-109.

⁷⁰⁷ *Ibid.* 'Session 1 : Programme Notes', pp.11 et 14.

manque de saturation, se voit par petites touches, tandis que le virage se retrouve avec une liberté d'usage très répandue dans le cinéma de la seconde époque. Il est présent dans les images, comme aux intertitres, dans la fiction comme dans la non-fiction, y compris dans les actualités de guerre. Il semble que la couleur n'enlevait pas l'authenticité de la non-fiction, ce que signale le théoricien. Ce qui serait à contrecourant de l'idée qu'on octroie aujourd'hui à la photographie noir et blanc dans les images documentaires.⁷⁰⁸ Le choix de la technique utilisée détermine l'interprétation de la couleur. Toutefois ces couleurs nous sont parvenues avec l'usure du temps passé.

2. Deux tendances dans la préservation du muet en couleur

Dans le domaine de la préservation du muet en couleur, certains laboratoires et cinémathèques européens construisent une collaboration systématique suite à une réunion à Bologne en 1992, à partir de laquelle est fondé le Groupe GAMMA.⁷⁰⁹ Cette coopération se voit pendant l'atelier. Fossati spécifie les quatre possibilités dans les méthodes de restauration qui coexistent alors pour réaliser la reproduction filmique du coloriage ancien du nitrate : reproduction photographique, reproduction par saturation d'origine, par transfert numérique.⁷¹⁰ Et enfin, la technologie de coloriage d'origine peut être tentée sur un duplicat noir et blanc mais cela reste très limité par les moyens alors disponibles.⁷¹¹

⁷⁰⁸ De Kuyper analyse avec finesse ces techniques et usages de la couleur dans le cas de Machin et d'autres films muets du NFM. Voir De Kuyper, E., 'La couleur du muet', dans *Idem.* Aumont, J. (sous la dir.) *La couleur*, 1995, pp.139-146. Au long du débat les participants parlent d'éducation en noir et blanc, en particulier pendant : *Ibid.*, 'Session 2 : A Colourful Education', pp.26-36.

⁷⁰⁹ GAMMA est soutenu par les projets FORCE pour ce qui concerne les besoins de formation continue et par le programme KALEIDOSCOPE, pour établir un manuel pour améliorer les standards de qualité de la restauration en Europe. Mazzanti, Nicola, 'Foreword', *The use of new technologies applied to film restoration : technical and ethnical problems*, Gamma Group/CALEIDOSCOPIO, 1996, pp.7-10.

⁷¹⁰ Fossati, G., 'Coloured Images', *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.83-89.

⁷¹¹ Voir les commentaires de Paul Read dans : 'Session 6 : On Colour Preservation', *Ibid.*, pp.71-74.

a. Des laboratoires d'avant-garde : Haguefilm et l'Image Ritrovata

Peu de cinémathèques travaillent avec des laboratoires internes comme la Cinémathèque royale de Belgique le fait. Certaines archives dépendent de la supervision à l'étranger par manque de laboratoire dans leur pays; situation mise en évidence par le projet LUMIERE. Par ailleurs, des laboratoires privés tissent des rapports privilégiés avec certaines cinémathèques comme le NFM avec le Haguefilm et la Cineteca del Comune di Bologna avec l'Image Ritrovata.

Depuis 1991 notamment, le NFM et Haguefilm préservent sur support acétate des archives nitrate, en couleur photographique, essayant de rapprocher les quatre techniques omniprésentes de coloriage. Cette méthode est un choix qui obéit à des critères quantitatifs plus que qualitatifs. La reproduction photographique se fait avec un internégatif en couleur. C'est la seule méthode qui est alors capable de faire un copiage du nitrate teinté et/ou par virage et qui reste également proche du coloriage à la main et au pochoir. Toutefois, Fossati remarque que cette technique ne peut pas reproduire toutes les couleurs, comme différencier entre virage et teintage. Par exemple, les magentas comme les roses sont trop faibles pour s'enregistrer sur l'internégatif en couleur sans risquer leur distorsion. Il est le cas par exemple dans la préservation de *L'ÂME DES MOULINS*. C'est le type de pellicule Eastman couleur (Kodak) qui est à l'origine du problème par son instabilité; couramment utilisée alors sur le marché.⁷¹² Le NFM collabore aussi avec le laboratoire Image Ritrovata basé à Bologne. Créé en 1991, il offre ses services à la Cineteca del Comune di Bologna qui s'étendent depuis à l'échelle internationale.⁷¹³ Pendant l'atelier, au programme du soir, on trouve de *BITS & PIÈCES* combinés avec *HARA-KIRI* la préservation en couleur du NFM réalisée avec l'Image Ritrovata.⁷¹⁴ C'est un laboratoire singulier qui s'est construit grâce à l'expérience d'archivistes comme Nicola Mazzanti qui font partie de l'axe italo-néerlandais. Mazzanti explique la singularité du laboratoire qu'il a fondé : « *Laboratoires supply films, documents, for scholars and historians to look and theorize about. (...) why we're so desperate to get as close as possible to the original colour. I'm acting as a sort of 'intermediary', working in a sort of 'intermediate' laboratory, somewhere between a commercial laboratory and an archive. The laboratory was set up by the archive, which needed*

⁷¹² *Ibid.*, 'Session 1 : Programme Notes', pp.13-14.

⁷¹³ *Idem.* Frappat, M., 'La Cineteca del Comune di Bologna', *Cinémathèques à l'italienne*, 2006, pp.44-47.

⁷¹⁴ *Idem.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.91. Voir *Idem.* Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.77.

somewhere they could get good preservation work done. It was set up by people like myself who had worked for many years in an archive, and then suddenly found themselves on the other side of the fence. Our aim with coloured silent material was to find a preservation technique that was cheap and could be applied systematically on a large scale to produce results as close as possible to the original material. The key thing is to find a method that doesn't restrict the range of colour choices in the future. That's why we have opted for the Desmet method, because when you produce an internegative your interpretation of archival material and the resulting choices will probably determine the appearance of the film in the future, unless some other researcher goes back to the nitrate again in the next twenty or thirty years."⁷¹⁵

La méthode Desmet représente alors une alternative. Néanmoins, les archives nitrate sont en train de disparaître, tandis qu'au même moment, dans les cinémathèques, le copiage 'idéal' du nitrate est restreint par les contraintes financières.

b. La méthode Desmet (Bruxelles-Bologne) et la méthode d'imitation (Amsterdam-Londres)

L'équipe du NFM est admirative d'autres méthodes, que Delpeut observe en rétrospective : « *Method Desmet is a color flashing system. It is very difficult, because it needs a lot of experimenting. It is also a process you do in lab. Tinting and toning are like painting. Any way the Method Desmet is closer to the original.* »

La Cinémathèque royale de Belgique travaille avec la Méthode Desmet. J. Ledoux est derrière cette initiative quand il commande à Noël Desmet de trouver une méthode peu onéreuse et fidèle aux copies originales. N. Desmet développe celle-ci en s'inspirant de la séparation des couleurs dans les journaux de presse et en l'appliquant au film.

N. Desmet travaille le copiage sur négatif noir et blanc et internégatif sur stock panchromatique sensible aux couleurs sur le nitrate : « *This black and white negative is then collated with the original on a viewing table in order to get the right colours in the right places. I reconstruct the colours of the original at the viewing table by using three strips –magenta, cyan and yellow. This takes quite a lot of adjustment, and you need the right contrast and density on the negative to get a good match. With relatively low contrast you can manipulate the process more easily. Normally, you run print stock through a printer and expose it with white light. Of course, you can also expose it with light that has certain colour temperature, for which you've worked out the gradations. In essence you can choose any colour. So, if you want a toned image, you expose the positive stock through the negative with the desired coloured light, but if you want a tinted image, you*

⁷¹⁵ *Ibid.*, 'Session 6: On Colour Preservation', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.75.

directly flash the positive print. If you want a combination of both (...)° This involves further separating the nitrate colour into tinted and toned components, which isn't easy, but comes with experience."⁷¹⁶

Cependant, réaliser ainsi des copies à corriger devient trop cher. Puis, il faut prendre des décisions difficiles tenant en compte de l'instabilité de la couleur ainsi que ses nuances d'origine. Par exemple, il faudrait interpréter pour une copie au virage, le temps du bain en anilines opéré d'origine. Cela explique pour quoi la méthode Desmet n'est pas pratiquée à grande échelle par le NFM, sauf pour certains cas surtout dans le cadre du projet LUMIERE.

717

Dans l'Amsterdam Workshop il y a deux tendances dans la préservation en couleur qui se démarquent aussi en termes géographiques : Bruxelles-Bologne et Amsterdam-Londres.⁷¹⁸

Plusieurs restaurations de films muets en couleur soutenues par le projet LUMIERE sont alors affectées par les différences présentes dans ces méthodes. Cependant d'autres recherches exploreront d'autres voies d'après le Workshop. Paul Read et John Sears du laboratoire Soho-Images (Londres) travaillent l'ancien avec le moderne. Inspirés par les résultats de l'atelier, ils se lancent alors à la recherche d'une méthode d'imitation des techniques du teintage et du virage à base de documentation publiée de l'époque et des analyses photochimiques.⁷¹⁹

Chaque spécialiste voit des avantages comme des limites dans chaque méthode. Fossati observe ainsi ces deux tendances : *«We are dealing here with (at least) two different conceptions of preservation of a coloured film. One aims at the simulation of colours as they were at the moment of preservation. This conception is exemplified by the colour internegative method. The other aims at the simulation of the colours as they appeared on the nitrate print before being affected by projection and the passage of time (fading, solarization and other forms of decay). This conception is exemplified by the Desmet method and the 'imitative' method. (...)° But things, as usual, are more complicated than this. The colour internegative method does not simulate the colours exactly as they now appear on the nitrate print today. And the other two methods cannot actually recreate what was there, because it is not possible to determine accurately how the colours appeared, say, eighty years ago. (...) And as each coloured nitrate poses different problems, my feeling is, rather, that there is no final solution, no particular method that solves all these problems. Each nitrate or group of prints may inspire different approaches, in both analysis and preservation.»*⁷²⁰

⁷¹⁶ *Ibid.*, p.74.

⁷¹⁷ Il est le cas du film *QUO VADIS?* (1913, Italie, Enrico Guazzoni) sous la coordination du NFM avec Cineteca Italiana (Milan) et le NFTVA-Londres, dont la restauration en couleur utilise la méthode Desmet, le dit 'flashing system' en 1996. Voir *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.39.

⁷¹⁸ Voir le débat dans la dernière séance de l'atelier modérée par Meyer : *Idem.*, 'Session 6: On Colour Preservation', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp. 71-81.

⁷¹⁹ *Ibid.*, 'Editor's Preface', pp.7-8. Voir Read, Paul and Mark-Paul Meyer (ed.) *Restoration of motion picture film*, Gamma group, Oxford : Auckland : Boston : Butterworth-Heinemann, 2000, 359p.

⁷²⁰ *Ibid.*, Fossati, G., 'Coloured Images', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.87.

Le NFM, en usant intensivement de la méthode d'inter-négatif en couleur, est placé dans la première tendance où la copie est préservée selon son état physique contemporain. C'est le cas pour la reproduction des solarisations sauvegardées. Fossati les définit : « (...) is a term used for the chromatic disintegrations that show up on a nitrate film, irrespective of whether an entire sequence is affected or just a limited number of frames. A blue tinting that has turned yellow would for instance be called solarization. Now, the colour internegative method is the only method in which solarizations are inevitably copied from the nitrate to the acetate print. (...) the colour internegative method is like taking a photograph of the nitrate, with all its damage and decay. The Desmet method and the 'imitative' method, on the other hand, do not necessarily have to copy solarizations. To use the same metaphor, these methods are like taking a black and white photograph of the nitrate, then adding colour to the image. »⁷²¹

Il y a une problématique complexe à résoudre quand les archivistes vont élire la méthode convenable pour reproduire la technique de coloriage d'une copie nitrate. Car les résultats du copiage sont déterminants pour la lecture du film. En plus les couleurs ne correspondent pas tout simplement à des codes expressifs et des usages dramatiques. En conséquence les archivistes du NFM sont en train de valoriser ainsi la 'beauty of decay', comme De Kuyper précise pendant l'atelier.⁷²² Le Musée valorise ainsi la variété des couleurs trouvées comme le résultat de l'instabilité physique due à deux choses: l'usage pour la projection et l'âge des matériaux. D'ailleurs la compilation *LYRICAL NITRATE* met en évidence cette esthétique de films en ruines. Où par exemple, on trouve *SANTA LUCIA* dont la solarisation est copiée et ainsi valorisée. La philosophie du NFM permet de préserver des copies dont les couleurs témoignent d'un état de perte et de changement.

c. L'ordre dans le désordre : le monochromatique

Tout au long de l'atelier, les participants déploient trois agendas de travail différents à partir des usages de la couleur. Le premier est académique et consiste à traiter le film dans le contexte de sa performance (couleur, sonorisation et commentateur). Le deuxième est

⁷²¹ *Ibid.* En photographie l'insolation d'une surface sensible est utilisée pour rechercher certains effets. Il reste curieux que le film obtient par le passage du temps et ses usages des effets parallèles, mais dans ces derniers cas involontaires.

⁷²² *Ibid.*, 'Session 6: On Colour Preservation', p.79.

idéologique et esthétique, c'est-à-dire qu'il prend en compte le contexte culturel (éducation des spectateurs, pratiques de préservation en noir et blanc comme en couleur). Le troisième trait du cinéma dans le contexte plus large de la théorie de la couleur.⁷²³ L'approche esthétique du NFM s'inscrit dans les deux premiers principalement. Surtout quand par les effets de lecture par leurs méthodes de préservation comme expériences dans la programmation du film monochromatique (virage) laissent entrevoir.

J. Aumont place la démarche du NFM : « *The second sort of answer has to do with taste, 'We show it because we like it' – and this is basically the approach taken by the (NFM) here in Amsterdam. It's a very significant approach, whose importance must be emphasized. Taste is very important historically, socially, ideologically. We are all aware of this, and questions of taste are to me just as important as questions of knowledge. The two sets of questions sometimes converge, but sometimes they diverge. An archive like the Filmmuseum treats this early material as found footage 'We find something interesting, so we show it to people, and sometime we organize what we find to suggest aesthetic ideas'. I could say a lot about this historicity of this taste. Many people in earlier sessions evoked the taste of black- and- white in older archives. I personally was raised in the archive of Henri Langlois, who believed only in black- and- white, in films with out music, and very often in films with out intertitles. Sometimes he even cut the flash-titles from the prints he showed to a very frustrated general audience. He has a taste for photographic reality, for a touch of surrealism, for a very content-oriented approach toward this material, of course, for an auteurist approach.* »⁷²⁴

Cette approche esthétique est déployée pendant l'atelier, surtout dans la séance modérée par Delpout où les participants travaillent sur un ensemble de films monochromatiques.⁷²⁵ Déjà peu avant l'atelier, le cinéaste et archiviste présente le monochromatique comme une des problématiques centrales du NFM : « *Pero lo más común era que el gran público veía imágenes 'irreales' monocromáticas. (...) Es difícil llegar a conclusiones definitivas en este terreno puesto que, exceptuando el inventario de las técnicas utilizadas, se sabe muy poco acerca de la función, significado y percepción de la coloración monocromática en el cine mudo. Además, la existencia de la coloración en el cine mudo es un descubrimiento relativamente reciente para el historiador o el aficionado. (...) El espectador actual todavía se tiene que acostumbrar a estas películas monocromáticas.* »⁷²⁶

Pour apprendre à présenter ces films monochromatiques il faut les interpréter, car la relation entre l'image et la couleur n'est pas si arbitraire. Cependant, d'après son expérience Delpout propose trois manières possibles de systématiser les monochromatiques : « (...) *En primer lugar, la coloración monocromática puede establecer una relación con un objeto ou un dato cualquiera dentro de la*

⁷²³ Thomas Elsaesser et Jacques Aumont synthétisent en partie cet agenda lors de la 1^{ère} séance. Voir *Idem.*, 'Session 1 : Programme Notes', et 'Session 4: What's the Difference?' *Ibid.*, pp.20 et 50-61. Voir aussi *Idem.*, Cherchi Usai, P., 'Colour', Abel (ed.), 2005, pp.138-141.

⁷²⁴ *Ibid.*, 'Session 4: What's the Difference?', p.52.

⁷²⁵ *Ibid.*, 'Session 5: Monochromes: Anarchy but not without order', pp.62-70.

⁷²⁶ Delpout, P. (1995), 'Coloracion', Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, p.113.

narración fílmica : así pues, la noche es azul y el follaje es verde. Esto es lo que en sentido clásico podemos denominar denotativo. Sin embargo, la coloración monocromática también puede expresar una determinada atmósfera o emoción. En ese caso hablamos de significado connotativo con una gran carga simbólica : se abre la puerta a la capacidad interpretativa del espectador. Y por último también hay casos en el que el color monocromático se sustrae por completo a la imagen y funciona por su propia cuenta. La importancia de estas tres funciones no es que sean muy novedosas (más bien son muy clásicas), sino el hecho de que la coloración monocromática en el cine mudo puede ir cambiando de nivel de significado en cada toma. No existe ninguna jeraquía de niveles. Es tarea del espectador mantener unidas estas pequeñas ‘provocaciones’ en una relación organizada. En el juego de interpretaciones producido por la interrelación de estos tres niveles surge un problema para el espectador actual. El uso vacilante de los colores (ahora esto, luego aquello) choca con nuestro deseo de una justificación dramática. (...)° La coloración monocromática del cine mudo vive al margen de esta dictadura de la narración clásica. (...) El resultado es una anarquía dentro de un orden. Una vía de escape de este laberinto monocromático consiste en no interpretar estos colores partiendo de las categorías narrativas clásicas con que describimos y entendemos el cine en la actualidad. Creo que para valorar estas películas podemos utilizar dos perspectivas distintas. La primera consiste en entender el uso del color, o mejor aun su presencia, como una forma de espectáculo. (...)° un añadido que tiene un efecto desregulador sobre la interpretación de las imágenes, similar a la manera en que algunas películas experimentales hay elementos que van desarrollándose por separado. Y esta es precisamente la segunda perspectiva desde la cual se puede interpretar la coloración monocromática en el cine mudo : sólo podremos controlarla si nos valemos de una concepción semántica abierta, como para el entendimiento de la poesía donde las palabras pueden desprenderse constantemente del significado que les asigna el diccionario. No hay nada preestablecido. Sin embargo, tampoco hay caos: la anarquía corre pareja con el orden.»⁷²⁷

La séance de l’atelier modérée par Delpout se termine justement autour de cette notion de l’anarchie dans l’ordre, face à l’expérience d’interpréter un film muet en couleur.⁷²⁸ Les compilations de Delpout suivent cette logique comme le processus de préservation en couleur, gardant une ambivalence entre poétique et interprétation de la signification de la couleur.

d. Allons (heureux) au cinéma !

⁷²⁷ *Ibid.*, pp.115-117.

⁷²⁸ *Idem.*, ‘Session 4: What’s the Difference?’, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.70.

Fossati contribue pendant l'atelier à renforcer l'orientation esthétique de la philosophie du NFM. Car elle propose d'assumer de manière consciente le rôle définitif que l'archiviste joue en ce qui concerne les décisions prises dans la restauration de la couleur. En optant pour une méthode de préservation, il 'monte', rend visible (ou non) certaine histoire du cinéma. Et de la même façon, l'archiviste affecte la manière d'aller au cinéma.

Dans sa réflexion sur la restauration en couleur, Fossati réplique à l'idée du film comme d'un art de la reproduction qui aurait perdu son aura.⁷²⁹ Elle indique que le film muet est devenu par contre un art traditionnel : « *On this view, a nitrate print becomes rather like a painting. In other words, if the aura of a film lies only in the object, in the nitrate print, it is indeed inevitable that it will disappear with the nitrate. (...) projection prints are mere surrogates or fakes because they do not preserve the aura of the nitrate. (...) loss of the original material does not mean that our link with the past will be completely severed –not if we take into account that we can look at film not only as a material object but also as a series of projected images. Such a shift in perspective would mean a shift from the nitrate print to the film performance.* »⁷³⁰

Les copies préservées sur acétate sont des substituts, des « simulations » des films nitrate colorisés. Toutefois Fossati remarque que le cinéma n'est pas que le film, c'est surtout l'expérience d'une projection en salle, de tout ce qui entoure le fait de regarder un film. Le NFM préserve des films mais pourtant une certaine forme de présentation. Le choix de la méthode affecte l'interprétation de la copie, la façon de la regarder et enfin de la présenter. La méthode d'inter-négatif en couleur pratiquée par le NFM assume la beauté rajoutée par le temps, l'usage, et même la décomposition du matériel, toujours dans l'idée de la présenter en salle. Il est le cas par exemple d'*IN HET NOORDPOOLGEBIED* dont la solarisation en rouge est préservée et recyclée dans *THE FORBIDDEN QUEST* par Delpeut.⁷³¹

Par ailleurs, la solarisation en acétate se perd toujours. Cependant les copies sont d'une façon ou d'une autre toujours altérées à cause de diverses raisons, même souvent si arbitraires : politique de la société, goûts du public pendant une période, erreur de laboratoire, critères et moyens de préservation de la cinémathèque. En tout cas Fossati mentionne alors que les avancées dans la préservation numérique coûtent encore trop chers en 1995. Alors la chercheuse assume la part d'interprétation (et de subjectivité) dans la démarche de valorisation : « *Writing history, writing the history of colour in cinema, is a work of interpretation of documents, of coloured films. (...) 'Document is monument' is a formulation that integrates the history of the object itself (in its*

⁷²⁹ Voir Benjamin, Walter, 'L'œuvre de l'art à l'époque de sa reproduction mécanisée', *Ecrits français*, Paris : Gallimard, 1991, pp.140-171.

⁷³⁰ *Idem.*, Fossati, G., 'Coloured Images', *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.85-86. Fossati part de l'idée d'infidélité dans la restauration développée par *Idem.*, Cherchi Usai, P. 'Le nitrate mécanique', 1995, pp.95-109.

⁷³¹ *Ibid.*, p.88.

material transformations) with the interpretations of the object over time. In terms of film history and the coloured nitrate print, one might say that Le Goff's 'editing process' is the film's production and circulation. To the extent that is 'a product of later eras', for instance an acetate preservation, things are a bit more complicated. On the one hand, as a performance, the acetate projection print revives a particular film's circulation and creates a new chapter in its history. On the other hand, as a new object, a new piece of film, it is work of interpretation of that particular film. (...) We should not feel unhappy in the way we would feel unhappy if we saw them as mere surrogates for what once was there. Depending on our particular point of view –as a scholar, archivist, or spectator – we will look at the simulated colours on a projection print differently, and we will ask different questions. A projection print and its colours can answer any question we may want to ask it. If we ask about all the projections it has been through, it will probably have a lot to say. But if we ask how it originally looked, the answer will be probably a lie.⁷³²

Il n'y a pas de film 'original' à valoriser pour l'équipe du NF M. En échange, ces archivistes participent (et si heureux) à la visibilité de ces copies, pleinement conscients des limites de leurs techniques et assumant leurs interprétations.

⁷³² *Ibid.*, p.89.

CHAPITRE 5. LE CENTENAIRE ET LE 50^E ANNIVERSAIRE DU NFM. MANUFACTURE DE TRESORS INEDITS (1995-1996)

Delpeut est un interprète des archives du NFM. Il offre aux spectateurs la possibilité de regarder un horizon culturel proche de ses spécificités mais disposant d'autres moyens, supports et techniques. Il nous apprend dans les années 1990 que la culture du cinéma muet est riche en formes d'expression artistique, scientifique, éducative comme de loisirs. Il prouve qu'il est indispensable de sonoriser ces archives fragmentées, préservées en couleur. Mais surtout qu'il faut proposer un sens en les programmant ensemble. Dans ce sens la série *DE CINEMA PERDU* est l'évènement peut être le plus important en termes de programmation et d'accès des collections du NFM. Sa diffusion commence sur la chaîne VPRO-TV, chaque dimanche, à partir d'octobre 1995 jusqu'en juin 1996, tout au long des anniversaires du Centenaire du cinéma et du 50^e anniversaire du NFM. Il décrit la série plus comme une histoire d'oublis et de fragments, un puzzle, selon les principes 'd'étrangeté', de nostalgie, du 'temps perdu' sauvegardé sur ces images.⁷³³ Il décrit la série plus comme une histoire d'oublis et de fragments, comme un 'puzzle', selon les principes 'd'étrangeté', de nostalgie, du 'temps perdu' sauvegardé sur ces images.⁷³⁴

La série est constituée de quarante et un épisodes. Le motif d'entrée de la série est un extrait du film coloré à la main *FÉE DES ÉTOILES* (*VISION D'ART*, circa, Pathé-Frères, 1902) où une fille fait des galipettes par trucage dans l'air, puis elle embrasse le public. Chaque épisode est

⁷³³ Une anthologie de ces articles est publiée plus tard où il exprime ses propos. Voir Delpeut, Peter, 'Vooraf' (Prologue), *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp.7-8.

⁷³⁴ Une anthologie de ces articles est publiée plus tard où il exprime ses propos. Voir 'Vooraf' (Prologue), Delpeut, P., *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp.7-8.

programmé séparément dans sa courte durée sans rapport au reste, c'est à dire en moyenne dix minutes (sauf le 41^{er} épisode). La durée totale de la série est d'environ 390 minutes. Plusieurs épisodes de la série sont composés d'un seul court-métrage souvent raccourci, parfois d'extraits d'un long-métrage. D'autres épisodes sont de micro programmes de compilation. Et en particulier on trouve deux épisodes qui se trouvent à la frontière des films de montage à base des *BITS & PIECES*. Chaque épisode est accompagné souvent d'un commentaire dans la préface et/ou dans l'épilogue du générique qui offre au téléspectateur quelques renseignements sur les copies. En plus, Delpout écrit des articles complémentaires dans la revue *VPRO Gids* appartenant à la même chaîne de télévision, explique-t-il: « *They were meant for a column in a television magazine. Every broadcast has its magazine. I wrote every week and then we decided to give the films a bit of a context.* »

La série recycle en total environ quatre vingt-sept copies sur une période de trois décennies (1895-1925). Ces choix opèrent une révision exhaustive de préservations déjà programmées entre 1989 et 1995. Delpout témoigne ainsi : « *We picked up from the programs we thought were interesting. It's me looking back through seven years.* »

DE CINÉMA PERDU met en rétrospective leurs pratiques de préservation en couleur, avec celles de programmer en salle dans les traditions des arts du spectacle (musique, commentateur) la diversité de leurs archives. On y retrouve échos des premières expériences de compilation jusqu'aux programmes les plus récents. Les copies recyclées dans la série reflètent la diversité multinationale des collections, dévoilées pour la première fois à la télévision : Desmet, Lamster (KIT), Mutoscope & Biograph, Alberts Frères, Filmfabriek Hollandia, *BITS & PIECES*, etc. La production divise la série dans trois catégories, dont vingt épisodes sont consacrés à la non-fiction (I), onze à la fiction et dix aux dites 'curiosités'. (II) La nouvelle collection thématique des films européens sur l'Afrique, qui en train de faire surface, est prise en compte dans la série. Fin 1995, avant son départ, Delpout réalise un dernier film de montage *HART DER DUISTERNIS: BEELDEN VAN AFRIKA, 1910-1930* à partir de ces films d'expédition et de documentaires en Afrique. C'est le dernier 'coffret à trésors' qu'il ouvre parmi leurs archives en travaillant comme directeur-adjoint au NFM. (III)

La série *DE CINÉMA PERDU* nous permettra d'aborder et préciser le caractère ambivalent entre primitif et moderne du cinéma des premiers temps (CPT) et plus précisément de celui de la dite 'seconde époque' comme propose De Kuyper. Les chercheurs de la génération postBrighton ont évacué l'inévitable charge péjorative du terme cinéma primitif comme ignorant, non civilisé, inculte, non évolué. Cependant il ne veut pas dire que le caractère parfois primitif de ces films disparaît. Par primitif nous faisons allusion non à une étape en

rapport à la maturité d'un art cinématographique, mais tout simplement à caractéristiques brutes, originaires, rudimentaires en termes de production, et primaires dans un sens psychologique de grossièreté, de naïveté. En effet, nous trouvons ces caractéristiques dans certaines des copies film analysées. Le CPT est primitif d'abord parce qu'il est ancien, à l'origine, antérieur, aux principes. Le terme renvoie à une idée d'antériorité, un sens propre, mais aussi au charme des instincts. En échange Le terme du cinéma de la seconde époque s'occupe de la période des années 1910 aux alentours de la grande guerre où continuent à circuler films de la première décennie ; comme la collection Desmet le démontre. De Kuyper fabrique ce terme pour le besoin de l'équipe au NFM de différencier une période qui a ses propres caractéristiques, qui est loin d'être de transition, mais qui est en continuité comme en rupture avec le CPT et le cinéma des années 1920.⁷³⁵ Delpeut compile beaucoup de films qui appartiennent au cinéma de la seconde époque, une période complexe par sa diversité. On ne peut pas considérer les films de L. Perret et d'A. Machin comme du cinéma primitif par leurs mises en scènes aussi sophistiquées. En même temps ils n'échappent aux influences du burlesque de la même période qui dans certains films montrent une série de gestes à forte charge primaire comme nous verrons. Commençons par les films de non-fiction de *DE CINÉMA PERDU* qui se montrent aussi ambivalents que ceux de fiction.

I. Relectures de la non-fiction

Après terminée la 2^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop, le NFM poursuit ses activités en plein Centenaire du cinéma. En août 1995 le *NFM programma* affiche même des programmes de télévision. Aussitôt, en septembre 1995 il y a un hommage spécial au '100

⁷³⁵ Ce terme du cinéma de la seconde époque peut varier pour celui du cinéma des 'seconds temps'. Voir De Kuyper, E. 'La beauté du diable Quelques notes éparses et provisoires sur la couleur dans le cinéma du second temps', Ciment, Michel (et. al.), *Colloque International d'Information CinéMémoire*, Paris : FEMIS, AMIS, 1991, p.29 (7-9 octobre 1991). Il développe plus tard ce terme dans : Kuyper, Eric de, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » no.1 mai 1992, p.30.

jaar Cinema' avec *LES CENTS ET UNE NUITS* (1994) d'Agnès Varda. L'équipe lance une série de programmes par décennies, 'Honderd Jaar Bioscoopvoorstelling', qui commencent par les films des années 1910, accompagnés de musique et de commentateurs. Sur le point de quitter le Musée, Delpout reste un programmeur et un cinéaste très actif. Il fait une autre rétrospective des pratiques du réemploi : 'Droomfabriek : een Compilatie Found Footage-Films'. En octobre 1995, il programme avec Marianne Lewinsky une rétrospective pour fêter le centenaire de la société Shochiku de Kido Shiro.⁷³⁶ La passion de Delpout pour le cinéma japonais transparaît dans son nouveau projet filmique *FELICE... FELICE...*. Le prétexte de départ est le regard occidental posé sur le Japon, Delpout affirme: « *We can be as Japanese : being as modern and international abroad, as traditional and original at the same time.* »

Pendant qu'il développe son scénario, la productrice Van Voorst boucle avec Roumen, la coproduction de la série *DE CINÉMA PERDU*. Pour cette série, l'équipe crée tout un travail d'accompagnement sonore des copies qui sont associées dans chaque épisode variant le format du programme. Les réflexions théoriques autour de ce concept déployées par De Klerk de ses années plus tard permettent de saisir les éléments mis en jeu dans la manière de compiler dans *CINÉMA PERDU* : « (...) *In terms of coherence, the format introduces functional and content relations: the former concerns matters of arrangement, rhythm, variation, contrast, and balance; the latter concerns the ways in which a program's composition can be overlaid with meaning (artistic, thematic, symbolic, narrative)* (...).⁷³⁷

En effet, les compilateurs de la série mettent à l'épreuve le format de programmation par leurs formes d'associer le contenu des copies dans chaque épisode de la série *CINÉMA PERDU*. Certaines épisodes exposent la diversité des sujets dans les actualités. D'autres épisodes sont de petits programmes de compilation qui associent des copies de non-fiction pas seulement par thématiques mais aussi en fonction de paramètres tels que l'usage du coloriage, des effets optiques d'origine comme les ralentis, des 'attractions', du style de cadrage des opérateurs et/ou des sociétés de production.⁷³⁸ Dans ces manières de compiler, chaque épisode de la

⁷³⁶ Producteur qui introduit un système de directeurs qui se démarque par son style dit *Ofuna* (en honneur au nom du studio aux alentours de Tokyo) de films connus comme *homu doramas*. Nous remarquons que Delpout est plongé à fond dans une recherche sur l'imaginaire japonais : « *A film programme on Kido Shiro is at once a programme about directors, film genres, film production and the idealized Japan constructed in film images (both before and after the Second World War).* » Delpout, P., 'Introduction Kido Shiro, Producer of Directors', Lewinsky, Marianne, P. Delpout, *Producer of directors Kido Shiro In celebration of Shochiku Centennial* Amsterdam, NFM, 1995, pp.4-5

⁷³⁷ De Klerk, Abel, R. (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, 2005, p.533.

⁷³⁸ Le terme d'attraction est introduit par T. Gunning et A. Gaudreault en 1985. Les attractions caractérisent les premières étapes du cinéma dédié à la présentation des numéros visuels discontinues, moments du spectacle plus que de narration. Cette période est suivie après 1906 d'une autre où les films s'organisent autour d'une narrative qui devient le programme. Le cinéma d'attractions présente de la couleur, de décors, de costumes spectaculaires, des surprises (physique et trucages), une présentation de l'exotique, du grotesque (de peuples lointains au *freaks*) et trucs à sensation (vitesse des trains, explosions, trucages, etc.). Il s'agit de montrer et non de raconter. Les

série établit un rythme, un contraste entre les images compilées mais aussi par les usages des éléments sonores très divers, comme l'accompagnement musical, le bruitage, le recyclage des archives musicales. Chaque épisode est un 'ensemble' dans lequel les programmeurs produisent un discours avec une signification, une interprétation à partir d'une copie et/ou un regroupement des copies. Voyons comment le format de programmation s'applique dans les actualités.

1. La variété des actualités

Certains films prennent sens, sans aucun doute une fois programmés ensemble. Cela valorise notamment la signature si particulière de certaines sociétés de production. Ces films muets ne sont plus aussi étranges, même si l'on ignore les données de leurs opérateurs, si leurs commentateurs (de l'époque) sont aujourd'hui forcément absents. La série *DE CINÉMA PERDU* arrive à reprogrammer des copies de non-fiction à caractère hybride, traversées par des propos divers à l'origine du type éducatif, scientifique, touristique, de propagande, industriel, anthropologique, du spectacle, colonial, etc. Ces films sont revus en échange selon un point de vue contemporain : muséographique, historique, sociologique. Mais avant tout, la série est un rendez-vous qui convoque les téléspectateurs chaque dimanche à une expérience esthétique, de voyage dans l'espace et le temps.

attractions filmées sont communes dans les foires, vaudevilles et cirques, *dime museums*, parcs d'attractions (programme de variétés). Voir Gunning, Tom, 'cinema of attractions', *Ibid.* Abel (ed.), 2005, pp.124-127. Gunning et Gaudreault définissent les attractions comme un des deux systèmes de représentation, comme le numéro fort et autonome du spectacle que l'on distingue dans le CPT. Il s'agit d'un système des « attractions monstratives », opposé au système d'« intégration narrative » qui tend à prédominer depuis. Voir 'Attraction' Aumont, J., M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan/VUEF, Paris, 2001, pp.12-13.

a. Journal de mode en couleur (1^{er}) et films sportifs (*pink gym & box in slow motion* : 19^{ème}, 20^{ème})

Dans les actualités Pathé des années 1910 et 1920, la mode est un sujet aussi important que le sport.

Le premier épisode de la série est un journal de mode en couleur au pochoir et au virage singulier: *LAATSTE PARIJSCHER MODE NO. 20* (France, Elégance Film, 1923). Celui-ci est représentatif de la collection des actualités de mode du NFM ; qui fait partie également de la compilation *FASHION IN MOUVEMENT* (1992). *LAATSTE PARIJSCHER MODE NO. 20* est sonorisé avec un accompagnement de violons et de piano joué par Ram. Les intertitres en néerlandais dictent la mode dans une mise en scène tournée en extérieurs parisiens, selon les différentes saisons de l'année. Cette copie est emblématique des rapports changeants entre le corps féminin, le cinéma et la mode des années 1920, selon l'étude de Teunissen : « *En los años veinte desaparece la construcción argumental de los noticiarios de moda. Si bien se siguen utilizando escenificaciones iniciales como encuentros en parques, lo cierto es que el desarrollo posterior ya no es argumental. La muestra de las prendas y la presentación directa de la modelo al público vuelven a ser importantes. Los avances de moda de la sociedad Elégance (hacia 1923) son un buen ejemplo de esta nueva tendencia. Vuelve el bosque de Boulogne como fondo aunque de manera distinta a como se utilizaba diez años antes. En este sentido resulta curioso que las modelos recuperen la inmovilidad durante su presentación. Los efectos de movilidad proceden esta vez de la cámara que va cambiando de punto de vista, mostrando partes del cuerpo y detalles de la ropa : bordes de encaje de un vestido o una modelo que, de pronto, aparece en la pantalla al cerrar la sombrilla detrás de la cual se ocultaba. La cámara también comienza a explorar el cuerpo : empieza captando a la modelo en planos medios y sigue bajando hasta enseñar los volantes del vestido. A primera vista parece como si estos cortos dejaran de interesarse por el cuerpo en movimiento ya que la modelo apenas camina o se gira. Quién se mueve ahora es la cámara. Sin embargo, observamos que las modelos no están del todo inmóviles. Sus gestos y ademanes, son más sutiles y delicados. Incluso estando sentadas o paradas enriquecen la escena con pequeños detalles como reirse hacia la cámara y desviar la mirada o jugar con un chal. (...) Con estos detalles la modelo procura que la imagen esté permanentemente en movimiento. Al mismo tiempo se explota también el fondo de la imagen. El viento que sopla en el parque y todas las cosas que ocurren en segundo plano quedan recogidas por la cámara e integradas en la imagen. (...) De esta manera se consigue, por primera vez desde las ingenuas tomas de Lumière, imitar la movilidad compleja de la realidad con ayuda de una puesta en escena planificada.* ».⁷³⁹

⁷³⁹ Teunissen, J., 'Noticiarios de moda', Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.126-127. Traduit de Teunissen, J., *Mode in Beweging*, NFM, Amsterdam, 1992.

Teunissen signale que dans les journaux de mode, il n'y a plus de construction argumentaire comme dans les années 1910, tandis que le découpage des plans fragmente ouvertement les corps des femmes. En effet dans *LAATSTE PARIJSCHER MODE NO. 20* la caméra suit les mouvements assez subtils des mannequins comme des tissus. L'usage de la couleur valorise notamment les objets, comme par exemple le plan en rapprochement coloré en marron d'automne, d'un parapluie-gadget en couleur magenta qui cache un miroir de poche. L'atmosphère extérieure de certains quartiers emblématiques de Paris est enregistrée en détail: le bois de Boulogne, l'avenue des Champs-Élysées, l'Arc de Triomphe. La capitale de la mode semble si calme aux débuts des années 1920.

À différence de la mode, le sport, plus qu'un sujet d'actualités de la société Pathé-Frères, semblerait un genre. Ces actualités se spécialisent dans certaines pratiques sportives sous l'influence des avancées techniques du cinéma scientifique qui étudie le mouvement depuis longue date.⁷⁴⁰ Dans *DE CINEMA PERDU* on trouve des films d'athlètes influencés par une certaine esthétique du corps. Il est reprogrammé un drôle de film de boxe, genre populaire depuis les débuts du cinématographe, devenu sophistiqué et spectaculaire vers les années 1920, notamment grâce à l'utilisation d'effets optiques pour recréer le mouvement.

Delpeut compile, parmi ses favoris, deux films Pathé-Frères dans le 19^{ème} épisode *SLOW-MOTION SHOTS (1915-1919) : EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR (1915)* et *LES ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE (1917/1919)*.⁷⁴¹ Tous les deux font un usage commun de ralenti pour montrer le mouvement des corps. Delpeut souligne au téléspectateur dans le générique que l'effet optique du ralenti est d'origine dans les copies.⁷⁴² Ce sont des prises de vue d'athlètes en extérieurs, tous des hommes musclés réalisant une série d'exercices au ralenti. On détecte dans ces copies en couleur au pochoir une parenté avec le cinéma scientifique.⁷⁴³ La mise en scène garde un extrême soin de symétrie

⁷⁴⁰ Par exemple sports comme : boxe, soccer, jeux locaux, cricket, base-ball. Voir McKernan, Luke, 'Sport films' *Idem.* Abel (ed.), 2005, pp.604-605.

⁷⁴¹ Voir Delpeut, P., 'Weergevonden 10', *GBG - Nieuws* 18, automne 1991, pp.32-33. Ils sont en partie programmés dans les deux éditions de l'Amsterdam Workshop 1994 et 1995. Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, pp.11 et 97. Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, p.50.

⁷⁴² L'intertitre à l'origine dans la copie souligne que l'effet optique utilisé est patenté par Pathé: « *DE ATHLETEN VAN DE MILITAIRE SCHOOL VAN JOINVILLE-LE-PONT* By P arijs WERPOEFENINGEN *Opgenomen Met het langzaamwerkend Apparaat PATHE FRERES Pathé frères* » (« Les athlètes de l'école militaire de Joinville-Le-Pont à Paris / Pratiques de tir enregistrées avec l'appareil Pathé Frères de caméra lente »).

⁷⁴³ Deux techniques très importantes du cinéma scientifique sont l'arrêt sur image et l'accélération du mouvement en général reprises par les films d'attractions et notamment comme des outils comiques. *Idem.*, Lefebvre, Thierry, Abel, (ed.), 2005, pp.566-569.

qui renvoie à l'esthétique corporelle de certains films scientifiques. Dans cette copie *EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR* (1915) coloriée au pochoir, les mannequins-athlètes portent des habilles qui sont coloriés en rose, orange pendant que l'herbe se trouve en verte. C'est une représentation de la culture du corps masculin autour des années de la grande guerre trace d'une esthétique grecque-latin e associée aux olympiades, sujet connu des actualités du *PATHE JOURNAL*.⁷⁴⁴

Le 20^{ème} épisode *LEDOUX VERSUS CRIQUI* (Pathé Cinéma, 1922) est un film de boxe, copie noir et blanc, qui va de la préparation jusqu'au déroulement du match du championnat français entre Charles Ledoux et Eugène Criqui. Sous la supervision de Raymond la sonorisation est une compilation musicale de l'époque (chanson française de café). André Dragu y effectue un travail de bruitage remarquable, en particulier pendant l'entraînement à la campagne des boxeurs. Ce film contient un montage à l'origine bien élaboré qui reproduit la tension dramatique des séquences du match.⁷⁴⁵ A la fois un emploi spectaculaire des effets optiques se trouve vers la fin, par la reconstitution sophistiquée du coup gagnant, utilisant des ralentis.⁷⁴⁶ D'abord, le film répète par un retour en arrière le moment du match où le champion Criqui frappe avec son coup gagnant au ring. Ensuite, les intertitres soulignent le statut de star de l'athlète, fêtant la victoire en tenue de soirée et entouré de célébrités en compagnie de l'arbitre. Alors une séquence en caméra lente est annoncée deux fois par les intertitres. En plan américain Criqui, très élégant, rejoue son coup gagnant sous les projecteurs. On voit deux fois à vitesse normale le mouvement de son coup de poing et une dernière fois au ralenti. Cela montre une force spectaculaire. Un gong rajouté par le compilateur annonce alors la fin du match.

b. Films–documents dans de circuits alternatifs de distribution (Holfu et Filmliga ; 3^{ème}, 16^{ème})

⁷⁴⁴ Edward James Muybridge, Etienne-Jules Marey et Georges Demeny travaillent avec des athlètes. Ensuite Pathé-Frères produit ce genre de films d'athlètes dans le contexte des jeux olympiques de la période couvrant l'événement à Londres puis à Stockholm en 1908 et 1912 respectivement. Voir *Idem.*, McKernan, Luke, 'Sport films', Abel (ed.), 2005, pp.604-605.

⁷⁴⁵ *Infra.*, Chap. 7.

⁷⁴⁶ Voir *Idem.*, Strieble, Dan, 'Box Film', Abel (ed.), 2005, pp.80-82.

Delpeut informe le téléspectateur que ces archives de non-fiction étaient regardées souvent en dehors des circuits commerciaux, comme illustration de conférences, dans des salles de collèges, universités, théâtres, mairies, centres d'arrondissements, congrès scientifiques.⁷⁴⁷ Depuis les années 1990, le catalogage du NFM renseigne sur les origines de distribution de leurs copies, en partie grâce aux traces de l'exploitation sur la copie elle-même, au bout de la pellicule. On est ainsi informé des circuits non commerciaux où le film était couramment utilisé comme un outil d'information, de divulgation scientifique, historique et artistique.

Le 3^{ème} épisode de la série *BELGRADE* (circa 1922) est une copie noir et blanc, identifiée plus tard comme d'origine française, mais dont le réalisateur reste inconnu. Ce documentaire sur la ville de Belgrade (Serbie) fait partie du circuit de divulgation scientifique de Film Der Hollandsche Holfu Filmuniversiteit.⁷⁴⁸ Les intertitres de la copie exposent de façon didactique la situation géopolitique, tandis que les images présentent la région comme un mélange de culture où cohabitent pacifiquement serbes, croates, monténégrins et musulmans. L'accompagnement musical, compilation musicale de Reyn Ouwehand évoque ce carrefour culturel, qui, par contre, est alors en 1995, au centre de la guerre de Bosnie-Herzégovine.⁷⁴⁹

Le 16^{ème} épisode programme la copie *TOLSTOY* (Aleksandr Osipovitsj Drankov et Joseph-Louis Mundviller, Russie, Pathé-Frères, 1908-1909), sur laquelle figure la trace de distribution du Centraal Bureau voor Ligafilms avec un accompagnement sobre au piano-forte. Le premier intertitre indique la valeur unique de ce document historique avec l'écrivain Léon Tolstoï (1828-1910). Delpeut présente, au téléspectateur, l'opérateur A. O. Drankov (1880-?) comme un *paparazzi* qui suit sans cesse et partout Tolstoï, toujours accompagné de sa femme.⁷⁵⁰ La copie a parfois l'air d'un film de famille par les nombreuses prises de vue de son entourage privé, incluant même la célébration de son 80^{ème} anniversaire. A d'autres moments, cela s'apparente à un formidable reportage historique. La caméra suit le couple en vacances avec leurs enfants, entourés de leurs proches, dans les gares de train de passage, cerclés de photographes anxieux au premier plan. L'opérateur réalise aussi des portraits de gens de la campagne croisés en route, comme une sorte de représentations de personnages littéraires : un bûcheron, une vieille dame, par exemple. Le film s'achève sur le

⁷⁴⁷ *Idem.*, Delpeut, P., "Marge", *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.37-38.

⁷⁴⁸ Delpeut informe sur les activités d'HOLFU. Voir *Ibid.*, "Veilig ver weg ('En toute sécurité, loin')", pp.89-90.

⁷⁴⁹ Le NFM préserve de films sur cette région alors en guerre comme *KALABAKA*. Voir Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisbonne, 1996, p.89.

⁷⁵⁰ Voir "Man of fortune: a sketch of Alexander Drankov's life after Russia.", *Film History* Vol XI nr 2 1999, pp.164-174.

retour en voiture à cheval de la famille chez elle, à Moscou. L'intertitre informe qu'il s'agit de l'actuel Musée Tolstoï. C'est donc certain qu'il s'agit d'un montage tardif distribué par Filmliga. Ce film est devenu au même titre que la maison de l'écrivain, un véritable monument. L'image de l'écrivain encore vivant est alors un document historique unique aux yeux de Filmliga, comme du téléspectateur des années 1990.

c. Films industriels et nostalgiques (2^{ème}, 10^{ème}, 13^{ème}, 14^{ème}, 18^{ème})

La richesse des archives de non-fiction au NFM est associée à une hybridité qu'on trouve de manière particulière dans les films industriels. Dans la série, ces films observent une structure commune comme une diversité fascinante, appartenant les produits enregistrés à différents secteurs de l'économie. La série contient cinq épisodes dans lesquels on trouve une palette plurielle de films industriels, qui suivent de près les différents processus de production, y compris celui du secteur du cinéma américain.

Le 2^{ème} épisode inclut *OUR FILM STARS* (1919) un court-métrage monochromatique déjà évoqué qui peut être considéré aussi bien comme un magazine publicitaire qu'un film industriel. Il met en scène le processus de production du *star system* américain depuis le tournage dans les grands studios et en extérieur. Il met en évidence le travail collectif entre techniciens et créatifs (metteurs en scène, scénaristes, etc.) jusqu'à la promotion des films qui comprend aussi la publicité sur la vie privée des comédiens. La sonorisation du film est composée d'une compilation musicale des années 1920 et d'un bruitage créé à caractère illustratif par Melcher Meyermans. Par exemple, il inclut une marche nuptiale lorsque le juge prononce le mariage des comédiens Snow et Cruze.

Le 18^{ème} épisode contient un seul film *INDUSTRIE DES MARBRES A CARRARE* (Gaumont, 1914), qui traite d'un autre secteur économique. La copie accompagnée d'une musique orchestrale à base de violons, permet de suivre le processus d'obtention du marbre le plus réputé du monde à Carrare, jusqu'à son entreposage à Monzone. On ne connaît pas précisément l'opérateur de ces belles prises de vue en contre-plongée et plongée en haute montagne, dont les solarisations dans la copie sont également fascinantes. Cependant le style des opérateurs Pathé-Frères imprime sa touche d'exotisme en couleur au paysage italien.

Le 10^{ème} épisode *ABACA INDUSTRY AND SUGAR INDUSTRY* (1911) com pile deux copies raccourcies de films industriels Pathé-Frères : *DE OOGST EN DE BEREIDING VAN ABACA (INDUSTRIE DE L'ABACA A L'ÎLE DE CÉBU* (1911) et *SUIKERINDUSTRIE (RECOLTE ET INDUSTRIE DE LA CANNE A SUCRE*, 1910). Ces films sont exemplaires du type de traitement utilisé dans l'enregistrement des processus industriels, d'un côté de la fibre textile d' abaca aux Philippines et d'un autre côté du sucre de canne en Indonésie. Dans les deux cas, on suit étape par étape la récolte, la fabrication jusqu'à la terminaison et exposition du produit. Ces copies en couleur (intertitres inclus) composent un programme de compilation chargé de nostalgie par une sonorisation folklorique qui résonne avec les pratiques préindustrielles de cette production agricole.⁷⁵¹ Le compilateur pour *INDUSTRIE DE L'ABACA A L'ÎLE DE CÉBU* utilise de la musique à base d'instruments à cordes et puis un bruitage qui fait écho aux tâches manuelles des ouvriers (des voix, des toux). Le deuxième film *RECOLTE ET INDUSTRIE DE LA CANNE A SUCRE* est accompagné d'une chanson populaire chantée par une voix masculine à la guitare. Un potentiel de lecture anthropologique se réveille dans la façon de programmer ces copies qui mettent en relief un système de production pré-capitaliste. Les tâches des travailleurs locaux se partagent entre techniques rudimentaires (comme le transport de marchandises à l'aide d'animaux) et la mécanisation de certaines étapes de la production (machinerie d'usine). Cette façon de mettre en scène la production dans les films industriels Pathé, est parfois orienté dans un but publicitaire assez moderne. Le 13^{ème} épisode dans la série *LA PECHE A LA SARDINE* (Pathé Cinéma, 1926) est une version raccourcie d'un film industriel. Cette copie noir et blanc suit de près le processus des conserves de sardines dans les usines de la société Amieux-Frères, dans toutes ses étapes, sous le signe de la manufacture mécanique moderne. L'opérateur enregistre depuis la pêche sur les côtes bretonnes jusqu'à la mise en boîte des sardines par les ouvrières. De façon originale, l'équipe du NFM commande pour cet épisode musique et bruitage jouée par le Stichting Klankwerk avec Harry Koopman et Kay Kesting. Dans le 14^{ème} épisode, on retrouve les mêmes caractéristiques que celles énoncées jusqu'ici des films industriels, mais chargées de propagande au service de la guerre. De peut programme en version raccourcie (environ 10 sur 50 minutes) le documentaire *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* (Allemagne, 1916). Ce film programmé tout au long de 1993 et en 1994, il l'a déjà recyclé notamment dans *THE GREAT WAR* (1993). Il choisit parfois les mêmes extraits également accompagnés de la musique de *MORANGO... ALMOST A TANGO*. Mais cette fois, il garde des intertitres divisant en différentes étapes le processus de fabrication de l'acier pour des

⁷⁵¹

Voir *Idem.*, Peterson, J. L. 'Industrial films', Abel (ed.), 2005, pp.320-323.

grenades, des bombes d'avions, entre autres. Il retient la première séquence d'entrée du film : un aperçu de l'usine avec des panoramiques de l'entrée et de l'intérieur. Puis, il garde les scènes dans la zone de décharge où un garçon monte à l'arrière d'un tramway. Il emprunte pour une seconde fois la scène des machines de couleur rouge qui évoque les hautes températures dans lesquelles les ouvriers travaillent sans protection. Delpeut emprunte à la fin encore les mêmes scènes des ouvrières surveillées pendant leur journée de travail comme des celles des balles transportées et chargées dans les wagons des trains par elles-mêmes dans *THE GREAT WAR*.⁷⁵²

2. La non-fiction hybride d'attractions

Au long de ces années au NFM, Delpeut recy cle des films de voyage dont la diversité est large dans les collections. Il compile en particulier des films de plein air dans *LYRICAL NITRATE*, ensuite des films d'expédition aux pôles dans *THE FORBIDDEN QUEST*. Dans la série *DE CINEMA PERDU*, il y a des programmes de compilation qui offrent un éventail de ces films de voyage : depuis les prises de vue de la fin du 19^{ème} siècle, les films en plein air, jusqu'aux films d'expédition des années 1910. Le dénominateur commun de ces films est le mouvement comme attraction. Il s'agit de montrer et non de raconter. En tout cas, la narration est établie dans le programme lui-même comme une évocation du voyage.⁷⁵³

⁷⁵² Delpeut évoque aussi un programme de l'époque, où est placé *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* au cinéma 'Royal' avec un numéro de danse de Juanita et son collègue avec accompagnement musical de Charles Wallace. Voir *Idem.* Delpeut, P., 'Achter het fron't ('Derrière le Front') *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.21-22.

⁷⁵³ Fiction et non fiction sont des attractions au même titre, où leur opposition ne fonctionne pas en termes de présentation. Plus que durée c'est la surprise, l'élément qui compte. Le récit n'est qu'un prétexte (Méliès). Voir *Idem.*, Gunning, Tom, 'cinema of attractions', Abel (ed.), 2005, pp.124-127.

a. Variations du *phantom ride* ou de promenades dans les nouveaux moyens de transport (6^{ème}, 7^{ème} et 8^{ème})

La série met en relief une typologie du *phantom ride*, où la caméra est transportée en bateau, par avion, en train ou tram. Donc le spectateur assis a une impression de mouvement ou les objets et/ou les sujets filmés bougent sans cesse.

Le 8^{ème} épisode *KIJKJES IN DE VORIGE EEUW (GLIMPSES OF THE NINETEENTH CENTURY)* (W.-L. Dickson, 1897-1899) est un surprenant programme de compilation à base de la collection Mutoscope & Biograph alors en plein processus de préservation. La série offre une opportunité singulière aux téléspectateurs d'en profiter confortablement chez eux. L'épisode réunit quatorze prises de vue, sur environ deux cents 'cartes postales vivantes' du 19^{ème} siècle, préservées en couleur à la main comme en noir et blanc. Cet épisode offre ainsi un échantillon du répertoire international de ses filiales Néerlandaise Biograaf-en Mutoscope Maatschappij (Amsterdam) et la British Mutoscope and Biograph Syndicate (Londres). On fait un 'tour du monde' à travers ces prises de vue tournées à Berlin, à Amsterdam, à Paris, au Vatican, en Irlande, en Angleterre, à Florence, à Boston ; enchaînées par des titres et rythmées par de la musique classique, supervisée par Ram. En même temps au Pavillon Vondelpark, le *NFM programma* affiche en mars puis en octobre sélections de ces cartes postales, dont la dernière est combinée avec *LYRICAL NITRATE*.⁷⁵⁴ Malgré la réduction de ces prises de vue du format 68mm au format standard en 35mm, elles sont une extraordinaire qualité avec leurs images nettes et sans trop de clignotements. Paradoxelement, car le format 35 mm clignote toujours, mais trop vite pour le repérer avec ses yeux, indique Delpout au téléspectateur.⁷⁵⁵

Le 7^{ème} épisode *VIEWS FROM THE WATER* est un autre petit programme de compilation qui contient un total de sept copies noir et blanc comme en couleur, de films de plein air d'origine française et italienne d'entre 1910 et 1913. La caméra est placée sur des bateaux en mouvement qui contournent différents quais dans des régions européennes que les titres compilés évoquent comme : *DESCENTE EN BARQUE A TRAVERS LES GORGES DE L'ARDECHE* (Gaumont, 1910), *LES GORGES DU TARN* (Gaumont, 1911). On observe un rare contraste avec le changement intempestif entre les plans en couleur et ceux en noir et blanc dans cette copie, ensuite associée à *BAVENO* (Gaumont, 1912). Puis on enchaine aussi avec des copies en

⁷⁵⁴ Le *NFM programma* de mars 1996 affiche un programme du même titre combiné avec *BEST THING IN LIFE* (Paul Ruven, 1992) avec musique d'Alfred Schnittke.

⁷⁵⁵ *Idem.*, Delpout, P., "De uitvinder" (L'inventeur), *Cinéma perdu Der e erste*, 1997, pp.67-68. *Infra.*, Chap. 6.

couleur Desmet dont quelques-unes sont déjà recyclées par Delpout bien avant: *REIS LANGS DE WATERVALLEN VAN DE SIERROZ (LES GORGES DE SIERROZ*, Eclipse, 1913), puis de la série Eclair Scientia *LA SUISSE MERVEILLEUSE* (1913; copie incluse dans *REISBEELDEN 1910-1915 II*, 1994).⁷⁵⁶

La troisième copie Desmet incluse est *IL PESCARA* (Italie, Ambrosio, 1912) souvent programmée : dans les deux éditions de l'Amsterdam Workshop que recyclée dans *PLAY-BACK* (1996).⁷⁵⁷

La dernière copie *LES BORDS DE L'YERRES* (Gaumont, 1912), colorée au pochoir est très appréciée parmi ces films en plein air.⁷⁵⁸ Nico de Klerk témoigne de l'effet particulier que ce film a eu sur lui depuis : « *I had no any idea at that time that such overwhelming material from the teens existed. I dismissed primitif. I remember, which is still symbolic, the value of a program with a French early shot from a roaring boat in LES BORDS DE L'YERRES (...) This kind of peaceful boat over the water, women washing, trees. Nothing spectacular. I was sitting in my chair with comfort. It was over 2 minutes. Because of these kind of moments I got how people made that epiphany.*»

Sous la supervision de Ram, l'accompagnement de piano sur un rythme de jazz suit ces sept copies enchaînées bout à bout sans titres pour les différencier. On est transporté comme dans un seul voyage atemporel dans des régions différentes. On contemple dans le mouvement de l'eau ce qui se trouve sur le chemin : cascades, rochers, maisons, montagnes, gens, pont, une forêt bleue et verte puis sépia, des reflets sur l'eau aussi clairs qu'un miroir. La vitesse du mouvement s'accélère, puis elle se relâche devant un paysage coloré, un bateau avec des passagers, un quai et des maisons entourés des arbres magnifiques. Delpout propose au téléspectateur, cette expérience cinématique comme la simulation d'un voyage en mouvement, car sans être là, sans piloter le bateau, assis chez soi ou en salle de cinéma, on part ailleurs, comme De Klerk en témoigne.⁷⁵⁹ Ce programme nous semble une réplique de la combinaison des films en plein air expérimentée déjà en 1990 dans *LYRICAL NITRATE*.

Le 6^{ème} épisode *AIR SHOW* (1910-1913) est un programme de compilation qui se joue sous le même principe de voyage mais dans l'air. Les prises de vue noir et blanc sont des démonstrations de vols d'entre 1910 et 1913. L'épisode associe cinq copies : *OLIESLAGERS VliegPOGINGEN IN DE WATERGRAAFSMEER* (1911), *L'AEROSTABLE DES FRÈRES MOREAU* (Gaumont, 1913), *SENSATIONELE VliegDEMONSTRATIE DOOR DEN FRANSCHEN LUCHTACROBAAT PÉGOUD* (Pathé Frères, 1912), *CLEMENT VAN MAASDIJ* (Filmfabriek F.A. Nögerath-Amsterdam, 1910). La dernière copie est rajoutée dans un geste inventif de

⁷⁵⁶ Voir Blom, I., 'Comme l'eau qui coule: les films de rivière de Gaumont dans la collection Desmet', *1895* no. 18, AFRHC, 1995, pp.157-162.

⁷⁵⁷ *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.28. *Idem.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.37.

⁷⁵⁸ Voir *Ibid.*, 1996, p.38.

⁷⁵⁹ Voir *Ibid.*, 'Een boottochtje met een vriend' ('Une petite randonnée avec un copain'), pp.16-18.

programmation des fragments. Des images du Monoplan Morane sauvegardées dans *NFM BITS & PIECES NR. 304* (Gaumont, 1911[?]) sont combinées. La sonorisation de Ram évoque une atmosphère excitante grâce à son style d'accompagnement au piano, puis par sa compilation musicale à base d'enregistrements de disques de l'époque et un bruitage qui suggère les sonorités des premières machines volantes. Cette compilation met en relief l'importance de l'aviation comme spectacle, sujet de fascination pour le cinéma ; d'ailleurs comme le téléphone, le télégraphe, le train et l'automobile. Le progrès de machines volantes est enregistré sur film autant dans des images documentaires comme de fiction, dont *MAUDITE SOIT LA GUERRE* est exemplaire.

b. Films ambivalents : du regard touristique et colonial au document ethnographique (4^{ème}, 5^{ème}, 11^{ème}, 17^{ème})

La série *DE CINÉMA PERDU* contient une sélection également des films de non-fiction de caractéristiques irréductibles par la diversité de régions du monde enregistrées avec des propos aussi différents. On trouve réunies dans ces copies les particularités des films de plein air à but touristique, autant qu'avec des propos ethnographiques et/ou de propagande coloniale. Ces images documentaires en couleur communiquent la fascination des opérateurs européens pour la nature, les paysages autant que pour les habitudes de peuples regardés. Le 4^{ème} épisode *ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL* est constitué du matériel nommé *STRAATBEELDEN/MALEISCHE STRATEN* (1923). Ce film 'orphelin' a probablement été tourné en Malaisie et Indonésie (alors Indes néerlandaises). Peut-être programme de façon énigmatique ce matériel intact et sans aucune sonorisation tel que ce négatif a été retrouvé au dépôt des archives.⁷⁶⁰

Le cinquième épisode *KIJKJES IN TANGER* (circa, France, 1920) comprend plusieurs prises de vue monochromatiques des années 1910 à Tanger, considérée une intersection entre l'Occident et le Orient, accompagnées de musique composée par J. Belinfante. Les premières prises de vue en sépia témoignent des activités quotidiennes de la population au marché et au port. Le point de vue de l'opérateur paraît à certains moments touristique comme

⁷⁶⁰ Voir *Ibid.*, "Verloren tijd" ('Temps perdu'), pp.101-102. *Infra.*, Chap. 6.

ethnographique. Dans les rues où le mouvement de la population locale ne s'arrête pas, on remarque quelques hommes habillés de vestes blanches, des femmes qui portent le voile. Des enfants qui loin d'être timides se mettent sans cesse à (nous) regarder et sourire devant la caméra. Une séquence de couleur verte, puis sépia montre une typologie des artistes de rue : un bonimenteur, un danseur noir, un enchanteur de trois serpents, des musiciens qui jouent de la flûte et des percussions. Le film s'achève avec une scène de couleur verte dans une rue à l'entrée de la casbah qui descend vers un passage où des personnes empruntent des escaliers. Cette impression de voyage par substitution se retrouve répandue aux films des années 1910 d'autres nationalités.

Le 17^{ème} épisode *HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC* (1916) est un film de voyage encore à double vocation : touristique et anthropologique, qui attire depuis l'Amsterdam Workshop (1994), l'attention des chercheurs par sa synthèse d'éléments dispersés dans d'autres films de voyage.⁷⁶¹ Pour cet épisode est commandée une sonorisation qui met en relief ce 'portrait en mouvement' tellement photogénique de Hawaï grâce à cette copie monochromatique en bleu, orange et marron.⁷⁶² Le film est rythmé par une musique composée par de Belinfante avec des bribes de folklore hawaïen. Le bruitage fait de temps en temps un clin d'œil subtil à l'atmosphère géographique (du vent, des vagues) . Les intertitres sont extrêmement sobres. Nous imaginons alors que la présence de L. Howe, son producteur et commentateur, enrichissait la présentation du film.⁷⁶³ Mais le compilateur *DE CINÉMA PERDU* ne cherche pas à substituer le rôle du commentateur dans la non-fiction qui permettrait ainsi de mieux comprendre le contexte de présentation de ces films de voyage.

Il est remarquable qu'un échantillon de la collection Lamster (KIT) soit également programmé dans la série. L'épisode 11^{ème} inclut la copie *TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN* (*JOURNEY BY CAR THROUGH WELTEVREDEN*, 1919-1923) dans une version raccourcie (dix minutes et vingt-trois secondes sur dix-sept minutes et quarante secondes) dont les intertitres en couleur orange portent le logo du KIT. Cette copie teintée aussi en jaune, vert et sépia est un film de voyage qui offre une série d'impressions de la ville de Jakarta (avant Batavia). La sonorisation est composée par la musique originale de Belinfante. Cet épisode interroge notre façon de regarder la propagande coloniale. Il est difficile de comprendre cette

⁷⁶¹ *Idem*, Peterson, J., 'Truth is stranger than fiction': travelogues from the 1910s in the Netherlands Filmmuseum', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.) *Uncharted*, 1997, pp.75-90.

⁷⁶² Le *NFM programma* l'affiche en salle au Vondelpark en janvier 1996 avec d'autres documentaires ; et ensuite en décembre 1997 avec de films américains.

⁷⁶³ T. Gunning et Ch. Musser établissent un débat sur le rôle narratif des commentateurs et les éléments d'attraction (musique, couleur, etc.) qui contribue au développement des études sur leur interaction. Voir *Idem.*, Gunning, T., 'cinema of attractions', Abel (ed.), 2005, pp.124-127.

représentation filmique aussi simple du pouvoir colonial qui rend un témoignage en même temps sur la culture de la région. C'est un film adressé aux spectateurs d'une autre époque, d'un contexte géopolitique aujourd'hui transformé.

3. Du réalisme de la non-fiction

Au NFM, les films tournés aux Indes néerlandaises sont préservés et programmés comme une partie intégrante de la production nationale. Il n'y a que les frères Mullens qui ont tourné aux colonies.⁷⁶⁴ La série offre au téléspectateur un événement inattendu de la non-fiction néerlandaise comme de celle qui a circulé dans la région dans les années 1910 et 1920.

a. Willy Mullens un moderne hyper réaliste (9^{ème})

Le 9^{ème} épisode programme *HOLLAND IN IJS* (1917) qui est un film emblématique des belles restaurations entreprises depuis 1990 de la société des pionniers Alberts Frères. La copie dans la série est sonorisée par un bruitage charmant : échos maritimes et accompagnement musical à base d'accordéon et de violons, de Roel Kronenberg. La manière de programmer du NFM met en relief le fort potentiel de cette copie qui se révèle alors être une source historique comme sociologique du cinéma néerlandais.⁷⁶⁵ La réalisation de Willy Mullens montre de façon si pittoresque les habitudes et loisirs de la population pendant la saison hivernale en donnant des indications sur le climat. L'opérateur apparaît même un bref instant à l'écran. D'habitude il est commentateur de ses propres films. On trouve ainsi un

⁷⁶⁴ D'ailleurs cette année 1995 *MOEDER DAO DE SCHILDPADGELIJKENDE* (Vincent Monnikendam) est réalisé à partir des films aux colonies en partie de Willy Mullens. Delpout en écrit. Voir Delpout, P. 'Wonen in beelden', *Skrien* 203, 1995, pp. 28-29.

⁷⁶⁵ La copie est programmée dans *Idem.*, 'Session 6: Fictional anthropology', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.58.

registre anthropologique, pas si éloigné des clichés folkloriques mais par contre condensés dans la production de la filiale Path é-Hollandsche. On voit donc Volendam tel qu'elle était. Cette copie teintée en bleu évoque l'humidité du paysage et du climat où se déroulent les loisirs et les sports d'hiver de plusieurs couches de la population. Par exemple, on voit de portraits charmants de dames âgées en costume d'Hindeloopen en train de glisser dans de beaux traîneaux artisanaux qui datent de 1644, d'après l'intertitre. Delpout propose au téléspectateur de ne pas considérer Willy Mullens qu'un cinéaste conservateur royaliste, un 'peintre naïf du dimanche', voire un photographe spécialisé. Il fait l'éloge de ce film en rendant hommage à son hyper réalisme documentaire.⁷⁶⁶ En effet Willy est surtout connu par sa fiction *THE MISADVENTURE OF A FRENCH DANDY WITHOUT TROUSERS ON THE BEACH AT ZANDVOORT* (1905) dont Delpout signale la valeur documentaire des images comiques réalistes. On retrouve cet hyper réalisme dans une autre copie programmée dans la série mais avec un climat bien plus cruel.

b. Film de chasse (15^{ème})

Delpout compile dans le 15^{ème} épisode la copie monochromatique jaune et bleue (teintée au virage et noir et blanc) *HET VANGEN VAN ZEEHONDEN OP DE BANKEN VAN NEW-FOUNDLAND* (*CATCHING SEALS*, Canada, 1915) sonorisée par une musique de violons.⁷⁶⁷ C'est un film de chasse dévoile des images 'cruelles' et intertitres dramatiques des chasseurs affamés, phoques jeunes abattues au milieu d'une température en extrême basse. Les images en bleu renforcent cette atmosphère dans laquelle les chasseurs sont filmés.

Ce film nous renvoie à l'esthétique des films d'expédition aux pôles, comme pilés dans *THE FORBIDDEN QUEST*. Comme dans la photographie de Hurley (*SOUTH*) la caméra suit ces travailleurs, mais garde une rare distance. Le coloriage change intempestivement, d'un film en

⁷⁶⁶ Voir article écrit pour les téléspectateurs dans *VPRO-Gids* : *Idem.*, Delpout, P., 'Ongewild modern' ('Moderne involontaire'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.71-72. La photographie de Willy Mullens fait preuve d'adaptation pour tirer partie des ressources disponibles. Voir son analyse de Mullens: Delpout, P., "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", dans Donaldson, G., *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, p.21.

⁷⁶⁷ Voir *Idem.*, 'Session 5: Monochromes: Anarchy but not without Order', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.62-70.

sépia (abord, au quai) au bleu (sur la neige, pendant la chasse) notamment dans les prises en pleine navigation, panoramiques du paysage. Delpout écrit alors sur la charge de cruauté que ces images ont aujourd'hui aux yeux des spectateurs contemporains éduqués par Greenpeace, comme il ironise. On ne peut alors pas s'empêcher de penser au destin commercial des tas de peaux empilées sur le pont du navire. De plus, on imagine aisément ces dernières figurant dans un journal de mode des années 1910 comme celui d'*Elegance*.⁷⁶⁸

II. *DE CINÉMA PERDU* comme l'occasion de réinterpréter la fiction et 'l'inclassable'

Dans onze épisodes de *DE CINÉMA PERDU*, on retrouve des trésors préservés de fiction du NFM. La série offre une palette de genres sous formes de présentations très diverses. Ces courts-métrages souvent en couleur, soit isolés, soit parfois associés en programmes de compilation, mettent en relief grâce à leur sonorisation, les spécificités qui les rapprochent des arts du spectacle (théâtre, musique, magie, cirque, commentateur, chant). En même temps les programmeurs profitent de la collection Desmet pour recycler des comédies, des drames préservés en couleur et redécouvrir ainsi des metteurs en scène en particulier des années 1910. Ces films alors méconnus sont programmés avec le style de présentation spectaculaire qui caractérise les programmes live du Pavillon Vondelpark à Amsterdam. En fin nous verrons ensuite quels sont les drôles de films regroupés dans dix épisodes de *DE CINÉMA PERDU*, comme des 'curiosités'. Ce sont des raretés, des inclassables dans des genres univoques (fiction, non-fiction). Mais aussi parce qu'il s'agit bien souvent de pièces filmiques uniques.

⁷⁶⁸ *Idem.*, Delpout, P., 'Pendelen tussen toen en nu' ('Balancement entre alors et maintenant'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.97-98.

1. CPT si primaire, si cocasse

Le consensus autour du terme cinéma des premiers temps (CPT) ne nous empêche pas de donner l'adjectif de primitif à certains films muets. Dans son étude-clé sur le CPT, qui coïncide avec la période programmée dans *DE CINÉMA PERDU* (1895-1925), Burch s'explique : « Je tiens à justifier l'emploi que je continue de faire de ce terme, discrédité dans d'autres disciplines en raison de la charge ethnocentrique qu'il porte. Ce cinéma est bel et bien primitif, d'abord au sens de 'premier', 'originel', mais aussi au sens de 'fruste', 'grossier', selon toutes les normes qui sont devenues les nôtres dans les pays industrialisés qui en sont seuls responsables. »⁷⁶⁹

Plusieurs épisodes de fiction dans la série ont cette orientation primitive, selon ces mêmes codes culturels auto-érigés dans les pays industrialisés pour se différencier des groupes humains anciens. Certains films de fiction montrent un contenu primaire, dans le sens de simplicité ou de grossièreté qu'on attribue aux institutions naissantes, y compris au cinéma.⁷⁷⁰

Le cinéma de cette longue période n'est pas l'institution qu'on connaît de nos jours, sinon des films qui font au même titre partie du spectacle, de l'éducation et de la science. La série contient par exemple des films qui plutôt que d'être des comédies à proprement parler, sont des films comiques, remplis de sketches grossiers joués par des acteurs populaires.

La série dévoile des copies de fiction qui circulaient, comme on a vu pour la non-fiction, dans des réseaux spécialisés. On se réfère à la production érotique et pornographique pour adultes, sans doute 'rude' pour une certaine morale dans les sociétés industrielles. Cependant ces caractères primitifs des films du CPT interagissent aussi avec d'autres expressions artistiques. Ces films gardent des liens étroits avec les traditions théâtrales et littéraires qui datent du 19^{ème} siècle comme les féeries et les contes. La féerie est une pièce théâtrale adaptée surtout en France, avec succès, aux débuts du cinématographe.

⁷⁶⁹ Burch, N., 'Introduction', *La Lucarne de l'Infini Naissance du Langage Cinématographique*, Nathan, 1990, Paris, p.6 (note 3).

⁷⁷⁰ Le terme primitif est utilisé pour désigner des groupes humains anciens ou contemporains qui ignorent formes sociales et techniques de sociétés dites évoluées. Le terme est utilisé aussi pour artistes d'une période antérieure à celle où l'art qu'ils cultivent atteint sa maturité. Rey, Alain (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Électronique, Paris, CD-Rom 1994-2003.

a. Programme de compilation de films féeriques ou des diables et trucages (21^{ème})

Frank Kessler (Katholieke Universiteit Nijmegen) considère que ces films sont difficilement classables comme un genre cinématographique, par les fortes influences d'autres manifestations de la culture audiovisuelle du 19^{ème} siècle, depuis la lanterne magique jusqu'aux spectacles de foire, de magie, de cirque. En effet, on ne trouve pas dans ces copies une cohérence ou consistance générique mais un mélange d'éléments, y compris ceux de pièces féeriques adaptées en toute liberté.⁷⁷¹ Les films féeriques sont 'baroques', chargés de surnaturel et de fantastique par leurs décors, costumes de luxe et une mise en scène très chargée. Le 'tout' est en général bouclé avec un numéro final explosif, d'une splendeur visuelle bizarre mais fascinante toujours aux yeux de spectateurs contemporains.

D'ailleurs le *NFM programma* affiche en octobre 1995 au Pavillon Vondelpark, des films féeriques préservés en couleur de G. Méliès (le maître de l'adaptation des féeries au film), mais aussi d'autres metteurs en scène de grand talent comme Gaston Velle, Ferdinand de Zecca, Segundo de Chomón qui réalisent chez Pathé Frères des films féeriques explosifs et naïfs. Les programmeurs compilent ces mêmes copies de films féeriques depuis 1989 dans *FEËRIEKEN PROGRAMMA* et par la suite. En 1995, l'équipe est encore en train de produire des spectacles à base de films muets de plus en plus complexes qui font partie de la série pour la télévision *DE CINÉMA PERDU*.

Dans l'épisode 21^{ème} *VISION D'ART* (1902, 1906, 1912), trois films féeriques Pathé-Frères sont sélectionnés, avec de la musique lyrique enregistrée par Trev Hammer et interprétée par musiciens collaborateurs au Pavillon Vondelpark. Moud Nelissen joue l'accompagnement au piano-forte et W. Zeevaarder interprète un chant lyrique en français de cet épisode présenté comme « *Three special effect films (Enchantements) characterised by naive, naughty erotic fantasy.* »⁷⁷²

Ce programme de compilation offre un aperçu de films féeriques produits tout au long d'une décennie. On observe qu'en effet ces copies, avec coloriage à la main puis au pochoir, partagent certains éléments peu à peu sophistiqués : récurrence de certains personnages, une machinerie avec trucages et une mise en scène aussi fragmentaire que de façon littérale explosive, dont le tournage se passe toujours en intérieurs. Le premier film *FEE DES ETOILES*

⁷⁷¹ Kessler, Frank, 'La Féerie Pathé', Marie, M. et L. Le Forestier, (sous la dir.), *La Firme Pathé Frères 1896-1914* AFRHC/Domitor (15-19 décembre 1996), 2004, pp.133-142.

⁷⁷² Brochure publicitaire *CINEMA PERDU 1895/1925* Sales Fortuna Films.

(*VISION D'ART*, circa, 1902) est composé de deux plans seulement où se trouvent les personnages emblématiques des films féeriques. D'abord une fille vole dans un ciel étoilé, de lui ne bleue. Puis dans une scène orange, une fille fait des ga lipettes dans l'air puis elle embrasse le public (d'ailleurs devenu le leitmotiv de la série). Jusqu'ici des filles 'fées' font partie d'une mise en scène elliptique et fantaisiste. Le 2^{ème} film *LA FEE AU PIGEONS* (1906) est une copie colorisée à la main en jaune et en bleu où Gaston Velle met en scène de manière frontale une dame qui fait un numéro magique composé de l'apparition de pigeons jusqu'à l'apothéose de la tête d'une dame décapitée d'où sort un éventail de plumes colorisées d'oiseau. Les effets des trucages sont signés par la caméra de Segundo de Chomón. Toutes ces caractéristiques : mise en scène frontale, décors luxueux, machinerie de trucages et une apothéose sont réunis dans le dernier film du programme *PHYSIQUE DIABLE* (1912), accompagné par le chant lyrique très intense de W. Zeevaarder.⁷⁷³ La scène se passe dans une caverne avec un décor style typiquement de Méliès d'où un diable surgit d'une casserole (décor peint). Il joue avec une bouteille. En plan rapproché, on voit alors que celle-ci contient un homme transformé en chèvre. Le diable jette de la fumée avec une torche qui revient en femme fantasmagorique envahissant le cadre. Le diable fait apparaître et disparaître de jolies filles qui sont ensuite enfermées, allongées et roulées comme du papier. La mise en scène est composée de scènes fragmentaires mais elle reste elliptique. Finalement le diable se met lui-même du feu pour disparaître ensuite avec le cri désespéré de la chanteuse lyrique. C'est du pur *visual stimuli*, comme évoque l'expert dans la matière, F. Kessler.⁷⁷⁴

D'ailleurs cette dernière copie qui est à l'affiche en octobre 1995 dans le *NFM programma*, avec d'autres films féeriques, est présentée aussi dans un spectacle théâtral et musical dénommé 'Heksen Magische Film en Theater voorstelling' avec Maria van der Staay, Claartje Teutebelle, Ton van Erp et Willie Pan.⁷⁷⁵

b. Tandem de burlesque (*slapstick*) : 'il faut tout casser !' (27^{ème})

⁷⁷³ Probablement le film est de Ferdinand Zecca, souligne Delpout au générique.

⁷⁷⁴ *Idem.*, Kessler, F., 'Féeries', Abel (ed.), 2005, pp.231-234.

⁷⁷⁵ Spectacle théâtral organisé par Cinema Vita et le NFM sur les sorcières au cinéma. Voir Pistes, Patricia, "Uit de oude toverdoos. Heksen.", *Skrien* nr 205, déc.-Jan. 1995-1996, p.27.

On trouve dans la série des films comiques avec une forte charge rudimentaire et notamment dans le burlesque ou *slapstick*. Youen Bernard définit ce genre comme des films construits autour de catastrophes en série, où la tranquillité est bouleversée par des désagréments. Ces films sont en effet, remplis de courses et d'espaces saccagés par des gestes grossiers. L'action est rapide, rythmée par un découpage de plans courts, d'une durée d'environ cinq minutes en général. Les comédiens du burlesque sont très populaires auprès du public de leur époque, par leurs styles comme Max Linder, Andre Deed (*Boireau*), Ferdinand Guillaume, Ernest Bourbon (*Onésime*), chez Eclipse Paul Bertho (*Cri-Cri*) et Ernest Servaès (*Arthème*), parmi d'autres. Ce dernier d'ailleurs fait une brève apparition dans *LYRICAL NITRATE*.⁷⁷⁶ Le NFM en préserve quelques copies avec le soutien du projet LUMIERE, et compris de comédiens anonymes.⁷⁷⁷ La particularité du *slapstick* dans la série *DE CINEMA PERDU* est mise en relief par le ton comique de trois copies remplies de gestes rudes mais si drôles. Le 27^{ème} épisode *THE DOUBBLE LADDER/MY WIFE AND I GO BICYCLING* (1910/1908) est un programme de compilation qui joue en permanence avec le motif du double. Dans ces deux films Eclipse, on trouve des tandems (duo d'acteurs) comme deux metteurs en scène non identifiés. On apprécie toutes les caractéristiques du burlesque avec l'accompagnement au piano-forte du musicien habitué du Musée, Frank Mol. Il rythme avec joie les poursuites comiques des acteurs qui jouent tous les rôles, y compris ceux de femmes, travestis. Le premier film *DE DUBBELE LADDER (THE DOUBLE LADDER, 1910)* enchaîne une série de scènes comiques entre une dame bourgeoise (comédien travesti) et un employé qui utilise une double échelle saccageant des objets 'couteux' (anticipe une lettre à cadre). Peu à peu s'installe une vague destructive d'objets, de décors (peints) par l'usage maladroit de l'échelle double. L'action est filmée d'abord en intérieurs avec une mise en scène frontale. Le jeu des comédiens est très affecté, quasi acrobatique servi par un découpage de plans très courts et positions différentes de la caméra qui changent sans cesse. Cependant la fin du film est tournée en extérieurs dans une rue, quand l'employé frénétique est lancé par la fenêtre écrasant une voiture et les affaires d'un magasin à son atterrissage en cascade surréaliste.

⁷⁷⁶ *Supra.*, Chap. 3.

⁷⁷⁷ Le *slapstick* (terme anglophone inspiré d'un instrument de musique qui fonctionne sur le principe d'un fouet) est un genre d'humour impliquant une part de violence physique volontairement exagérée. Ce style est dérivé de la *commedia dell'arte*. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Slapstick>. C'est aussi l'une des caractéristiques du cinéma burlesque américain (1912-1940) popularisé notamment par les studios Keystone à Edendale près de Los Angeles (Californie). Il fut fondé principalement à l'initiative de Max Linder. Le NFM participe dans le processus de restauration en couleur de films de Max Linder. Voir *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.59.

Le deuxième film c'est une copie Desmet *UNE PARTIE DE TANDEM* dont l'année de production 1908 est rectifiée à nos jours comme de 1909.⁷⁷⁸ On poursuit ce jeu délirant de doubles, mais dans ce film l'action prédomine en extérieurs. Cette fiction contient des images documentaires de quartiers parisiens de l'époque. Le couple assis sur un vélo à double selle traverse détruisant de magasins et de terrasses à leur passage. La promenade se termine dans un canal avec une noyade où une grue à chevalet récupère la dame (comédien travesti encore) tombée dans l'eau.

Ce programme montre d'abord une mise en scène comique qui utilise l'espace intérieur chargé exprès de décors pour le détruire. Pendant qu'en extérieur, les comédiens et figurants ont des gestes de véritables casseurs. Le leitmotiv de ce programme c'est 'qu'il faut tout casser', Delpeut signale au téléspectateur.⁷⁷⁹ On n'est pas loin de certaines émissions si *trash* de la télévision contemporaine adaptées au cinéma (*JACKASS*, 2002), comme des comédies loufoques américaines (notamment des frères Farrelly) à succès commercial des années 1990. En septembre 1996, le *NFM programma* affiche ce tandem des cyclistes dans un programme des années 1910, dans une ville où les gens se déplacent surtout à vélo.

c. La griffe du metteur en scène anonyme : docudrame, érotisme féérique (22^{ème} ; 25^{ème})

La série *DE CINÉMA PERDU* compile des films dont les metteurs en scène comme les comédiens restent anonymes. Cependant, le manque d'information sur la production n'empêche pas de trouver les éléments d'une mise en scène soigneusement travaillée. Cet anonymat des opérateurs s'affiche encore dans des films de genres valorisés par la série de façon inédite à la télévision, comme le faux-documentaire et le cinéma érotique.

Le 22^{ème} épisode programme la copie *REDSKIN MARRIAGE* (Canada, circa 1925) distribuée aussi par le circuit de distribution universitaire Holfu. Peut être celle-ci voit remplacée le commentateur, vu que les textes des intertitres numérotés fonctionnent comme un

⁷⁷⁸ Seulement ce titre est répertorié dans *Idem.*, Bernard, Y., *L'Eclipse*, Paris 1992-1993, pp. 83, 176. Voir notes de catalogage d'I. Blom dans *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fndb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais).

⁷⁷⁹ *Idem.*, Delpeut, P., « *Alles moet stuk* » ('Tout doit se casser') *Idem. Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.23-24.

conférencier qui décrit au détail près ce qui illustrent les scènes. La mise en scène fait la reconstitution d'un rituel de mariage joué par des acteurs amérindiens amateurs présentés au générique de l'épisode comme une tribu qui probablement appartient aux Blackfoot ou aux Stoney Assiniboin, et non aux 'Tepees' comme les intertitres de la copie remarquent.⁷⁸⁰ L'accompagnement musical composé par Belinfante évoque la musique classique du western (style Ennio Morricone). Le bruitage est illustratif de l'atmosphère, par exemple des oiseaux, des galops de chevaux. On introduit le spectateur dans la réserve indienne avec l'installation des tentes puis avec la présentation des protagonistes: le fils *Oeil de faucon*, d'*Aigle noir* le chef de la tribu et *Pigeon-Blanc* la fiancée. La mise en scène sous un style documentaire est remplie de clichés condensés par le cinéma de fiction, surtout du western. Vainqueur d'une série de rituels de fiançailles, en plan américain, le jeune *Oeil de faucon* ouvre sa couverture à sa fiancée qui se laisse aller timide, comme une autre fille dans le bois.

Le 25^{ème} épisode *DE LIEFDE (LOVE)* a toute l'allure d'un film érotique, genre rarement diffusé dans les cinémathèques. Plus tard *LOVE* est catalogué comme une production française de 1925. Cette copie noir et blanc, en version raccourcie légèrement, contient la mise en scène d'un strip-tease fait comme défilé en toute délicatesse d'une jeune fille de jeu réaliste (sans intertitres), dans un lac. La charge sensuelle du film féérique on la retrouve dans ce film érotique, avec accompagnement musicale interprété par Willem Friede qui improvise à partir de *Love musique syrinx pour flûte solo* (Claude Debussy).⁷⁸¹ La mise en scène propose sans cesse analogies entre la nature, les animaux et les personnages dans le style de pochade où il n'y a pas de sexe explicite mais nudité féminine avec une charge voyeuriste.⁷⁸² La photographie noir et blanc est particulièrement éblouissante par les reflets sur l'eau, au point de devenir un miroir de la fille 'fée' dans un sorte de paradis du voyeurisme mis en tension après que un homme apparaît sur la route, qui comme le spectateur est en attente de leur rencontre, résolue par un baiser.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, « Sherlock Holmes », pp.79-80.

⁷⁸¹ La production Pathé a films avec de fées nudistes dans de scènes colorées qui font la réputation de la société très vite copiée avec un succès inégal par Saturn la société autrichienne.

⁷⁸² *Idem.*, Cherchi Usai, P. 'Pornography', Abel (Ed.), 2005, pp.525-526.

2. Metteurs en scène si sophistiqués du cinéma de la seconde époque

La série *DE CINÉMA PERDU* offre en accès inédit à la télévision, des copies en couleur et sonorisées des metteurs en scène du cinéma de la seconde époque révélés alors au NFM. D'une part, l'équipe sélectionne trois artistes français emblématiques de leurs collections qui travaillent pour les grandes sociétés de l'époque : Léonce Perret (Gaumont) et Alfred Machin comme Camille de Morlhon (Pathé-Frères, SCAGL). D'autre part, les pionniers néerlandais continuent à être objet d'un processus d'exhumation exhaustive, notamment l'Hollandia Filmfabriek comme le catalogue du distributeur Jean Desmet.

a. La féerie bourgeoise réaliste ou de la série *LEONCE* lyrique et bonimentée (24^{ème}; 26^{ème})

Il y a une redécouverte peu à peu systématisée de l'œuvre Léonce Perret en France. En conséquence il y a une vaste politique de restaurations entreprise depuis (Archives françaises du Film Bois d'Arcy, CNC / Cinémathèque française et Gaumont).⁷⁸³ Des publications à son sujet font apparaître surtout de la part de l'AFRHC depuis les années 1980. Les préservations combattent sans doute l'oubli dont Jean Mitry témoigne aux années 1980.⁷⁸⁴ En 1995, il est mieux connu à côté de L. Feuillade, dans l'école comique chez Gaumont.⁷⁸⁵

Les copies nitrate en couleur de L. Perret surprennent l'équipe du NFM depuis l'inventaire. Leurs préservations sont programmées à plusieurs reprises et sous des formes différentes depuis 1991 et 1992 avec des commentateurs et des musiciens. L'équipe teste différentes possibilités de mettre en perspective l'œuvre du metteur en scène. La primauté de la question

⁷⁸³ 'The Perret touch', 1895 nr 1, Sep. 1986, pp.26-27. « Enlevez-moi. » *Restaurations de la Cinémathèque française* nr 3 1988, p.44. Voir les restaurations enregistrées dans la base de données *Treasures from Film Archives* dans *Film Indexes on Line* [Ressource électronique]. Disponible sur : abonnement <http://film.chadwyck.com/home>

⁷⁸⁴ Mitry, J, 'Léonce Perret, ou l'invention d'un langage cinématographique', *Gaumont 90 ans du cinéma*, 1986, pp.65-69.

⁷⁸⁵ Le Forestier, L., 'Le comique Gaumont, une école?', *Cahiers de la Cinémathèque* nr 63-64, Déc. 1995, pp.61-65.

de l'auteur est reformulée par l'accès à ces copies en couleur remarque De Kuyper: « Dans certains films qu'on ne peut s'empêcher d'appeler 'films d'auteur', il est évident que la couleur joue un rôle prépondérant. Il me semble même que dans le cas d'Alfred Machin, de Franz Hofer, voire de Léonce Perret, l'usage de la couleur est en grande partie ce qui fonde leur statut d'auteur. Sans elle, leurs films perdent une dimension esthétique fondamentale, et ce n'est pas un hasard si ces auteurs furent redécouverts assez récemment, au moment où des copies en couleurs de leurs films rendirent disponibles et visibles.⁷⁸⁶

Pour De Kuyper ces copies en couleur teintées et au pochoir ch argent de façon radicale son appréciation critique de la série *LEONCE*, comme de l'œuvre du metteur en scène. Les copies en couleur du NFM contribuent à ouvrir un espace de programmation lent mais favorable à l'ensemble de son œuvre, programmée alors de façon inédite à la télévision néerlandaise dans les années 1990.

Dans la série *DE CINEMA PERDU* (1995) deux épisodes sont consacrés à la série *LEONCE* de la société Gaumont, sonorisés sous la direction de Ram. Le 24^{ème} épisode *LEONCE A LA CAMPAGNE* (1913) en couleurs teintées est sonorisé par l'accompagnement au piano de Ram et le chant lyrique interprété par W. Zeervaarder, rempli de paroles allusives en français aux jeux de séduction bourgeois. C'est un sujet privilégié au théâtre de vaudeville très influent dans l'œuvre de Perret, que De Kuyper dénomme de la féerie bourgeoise réaliste compris par sa touche impressionniste.⁷⁸⁷ Le bruitage est un élément créatif dans cet épisode en faisant une réplique sonore des baisers joués par le couple voyeuriste *Léonce* et *Poupette* (Suzanne LeBret) qui vont en cachette dans le jardin (teinté en vert par de touches) espionner de couples en pleine déclaration de leur flamme. Le talent photographique de Georges Specht, l'opérateur 'fétiche' de Perret est remarquable dans cette séquence tournée en Bretagne qui évoque un paysage impressionniste.⁷⁸⁸

Cet univers du théâtre de vaudeville se retrouve aussi dans le 26^{ème} épisode *L'HOMARD* (1913) qui prolonge l'expérience de le programmer bonimenté comme en mars 1992 au Pavillon Vondelpark. La première comédie alors de la série *LEONCE* avec *Poupette* (Suzanne Grandais) est accompagnée du piano-forte de F. Mol, enregistrés par Ludo Keeris. Le commentateur est interprété par le comédien Johan Leysen qui décrit sous un ton équilibré l'action autant qu'il offre dans un registre poétique, une sorte de pensée à voix haute, de la mise en scène. Les téléspectateurs qui ont aimé peuvent en profiter en septembre, en novembre 1996 (pour

⁷⁸⁶ De Kuyper, E., 'La couleur du muet', dans Aumont, J. (sous la dir.), *La couleur en cinéma*, Milan: Mazzotta, Paris: Cinémathèque française, 1995, p.139.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p.143.

⁷⁸⁸ Bastide, Bernard et Jean A. Gili, (dir.), *Léonce Perret*, AFRHC/Cineteca del Comune di Bologna/Il Cinema Ritrovato, Paris, 2003, p.316.

l'anniversaire du NFM) d'un programme dédié à Perret, qui est en permanence à l'affiche de temps en temps dans le *NFM programma* au Pavillon Vondelpark.⁷⁸⁹

b. De grands metteurs en scène de la société Pathé-Frères à la télévision (28^{ème}) : A. Machin et C. de Morlhon

La richesse des copies en couleur de la société Pathé-Frères du NFM, se trouve autant dans la non-fiction où se démarque tout un style de production des opérateurs (même si méconnus ou anonymes) que dans leurs copies en couleur de fiction qui portent les signatures des grands metteurs en scène. Ces copies sont emblématiques de nouvelles découvertes dans l'histoire du CPT des années 1990. La série programme deux films qui invitent à leur redécouverte. Il s'agit du 'Visconti des années 1910', Alfred Machin et d'une production du Film d'Art, signée par Camille de Morlhon.

Delpeut programme dans le 28^{ème} épisode de la série leur version incomplète mais belle restauration en couleur de *L'ÂME DES MOULINS* (1912), dont la mise en scène est signée par Alfred Machin. Cette copie est emblématique de leur travail de copiage des techniques de coloriage qui dominent leurs collections du muet. L'œuvre filmique de Machin profite dès 1991 à Amsterdam d'une attention peu à peu intensifiée entre 1991 et 1996.⁷⁹⁰ A l'échelle européenne l'œuvre de ce cinéaste européen est préservé avec le soutien du Projet LUMIERE.⁷⁹¹ De Kuyper impulse la redécouverte du pionnier au long de ces années, à Paris (CinéMémoire)⁷⁹² puis à Bologne (Il Cinema Ritrovato 1995) où l'équipe montre les avancées d'une publication inédite à son sujet.⁷⁹³ *L'ÂME DES MOULINS* est sonorisé par le NFM déjà

⁷⁸⁹ D'autres programmes en décembre 1997 et en juin 1998 sont à l'affiche dans le *NFM programma*.

⁷⁹⁰ La fréquence des films de Machin dans la programmation à Amsterdam est la suivante selon le *NFM programma*: décembre 1991, décembre 1992, octobre-novembre 1993, avril 1994, avril 1995, mai et novembre 1996.

⁷⁹¹ Le concours de plusieurs cinémathèques fait de cet auteur un projet de préservation à échelle européenne comme son œuvre l'était à l'origine. Le calcul fait vers 1995 établit alors que plus de la moitié de son œuvre a disparu et ce qui reste est en fragments, perdu, égaré et/ou probablement apparaîtra. Voir *Idem.*, 'The Films of Alfred Machin, the first European filmmaker', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.53-55.

⁷⁹² '1912 MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN', Belaygue, Christian et Emmanuelle Toulet, *CinéMémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, p.76. Voir Claes, Gabrielle, 'Petite et grande histoire' et Meyer, M. -P., 'Pays-Bas : d'ici et d'ailleurs' dans Belaygue, C., *CinéMémoire, Films retrouvés Films restaurés 5e festival international*, 1995, pp.48-51 et 63 respectivement.

⁷⁹³ Voir articles Thys, Marianne, « Alfred Machin, pioniere del cinema europeo » et De Kuyper, « Immagini e immaginario di Alfred Machin, cineasta, *Cinegrafie* no. 8, Cineteca del Comune di Bologna, 1995, pp.75-81 et

dans deux versions, d'abord par Belinfante dans *PATHE AROUND THE WORLD* (1993) ; d'ailleurs à l'affiche dans le *NFM programma* en octobre 1995. Ensuite la copie est sonorisée par Willem Breuker pour le programme projeté en salle en juin 1994 selon le *NFM programma*, dont la musique originale est retenue pour la télévision, Delpeut explique : « *We used these music already written for a program by four Dutch composers. We picked up from programs we thought interesting.* »

A la fin des années 1980 Camille de Morlhon (1869-1952) un autre metteur en scène méconnu alors fait surface peu à peu grâce aux restaurations de la Cinémathèque française.⁷⁹⁴

Le chercheur Eric Le Roy réalise en 1995 une étude biographique inédite sur le metteur en scène pendant que le projet LUMIERE soutient la préservation de ses films.⁷⁹⁵

Le 30^{ème} épisode programme la copie au virage *SEMIRAMIS*. Depuis 1990 cette préservation néerlandaise est programmée au festival Il Cinema Ritrovato.⁷⁹⁶ C'est un Film d'art en dix scènes (Pathé Frères -SCAGL, 1910).⁷⁹⁷ Le Roy analyse *SEMIRAMIS* comme typiquement 'morlhonien' : 'Scène légendaire tirée de l'histoire de Babylone comme le dit le scénario d'origine dans le droit fil de *Le Tyran* (reconstitution des six décors, sujet mythologique) (...) ...la figure centrale (...) est typiquement 'morlhonienne par son parcours : Le Roi Ninus est frappé par la beauté de Sémiramis, jeune fille de 16 ans. Il l'épouse ; Sémiramis devient donc reine d'Assyrie. Ambitieuse, elle conspire pour la mort du Roi. Elle règne

pp.82-106. De Kuyper, E. (et. al.) *Alfred Machin Cinéaste/Film maker*, Cinémathèque royale de Belgique, Cinémathèque française, Cineteca del Comune di Bologna, 1995, 271p.

⁷⁹⁴ Voir *Restaurations de la Cinémathèque française* n° 3 1988, pp.24, 25, 64, 69, 96. Voir les restaurations enregistrées dans la base de données *Treasures from Film Archives*. *Film Indexe s on Li ne* [Ressource électronique]. Disponible sur : abonnement <http://film.chadwyck.com/home>. La plupart se localisent aux Archives du Film du CNC (Bois d'Arcy), au BFI/NFTVA-Londres et le NFM. Au NFM il y a deux copies teintées et au virage incomplètes de : *LES FILS PRODIGES* et *VENGEANCE KABYLE* réalisés en Algérie fin 1911 et début du 1912. Sur les 134 films qui lui sont attribués 35 sont découverts aux archives européennes. Voir *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.138-139.

⁷⁹⁵ Le Roy, E., *Camille de Morlhon, homme de cinéma. Une biographie (1869-1952)*, thèse : cinéma, Université de Paris III, Paris, 1995. La publication de ce travail de recherche dans : Le Roy, Eric, *Camille de Morlhon, homme de cinéma (1869-1952)*, Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1997, 336p.

⁷⁹⁶ Voir 25 novembre - 1 décembre 1990: Il Cinema Ritrovato (Bologne) <http://www.cinetecadibologna.it/>

⁷⁹⁷ « *Emerging in 1907-1908, film d'art referred to a certain kind of fiction film whose aim was to ennoble the cinema through an association with literature and theatre, often through adaptations of historical drama* ». Cette production cherche à modifier les préjugés que les écrivains et de certaines élites ont envers le film. En février 1908 Paul Lafitte fonde Film d'Art. Après le succès en 1908 de *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* dirigée par André Calmettes. Ces films se caractérisent pour s'attaquer aux mythes historiques, avec un style de jeu retenu et une forte cohésion narrative. En mars 1908 Eugène Gugenheim et Pierre Decourcelle fondent SCAGL distribué par Pathé comme Film d'Art, dirigée par André Capellani. D'autres sociétés suivent les mêmes pas : Gaumont, Eclipse, Film d'Arte Italiana. Ils ont de problèmes de droits avec auteurs des œuvres adaptées. Ils traitent de sujets qui attirent plus facilement la classe moyenne. Ces films ont une esthétique théâtrale très critiquée mais qui introduit inquiétudes artistiques typiques qui différencient la haute de la culture populaire. Machin qui revenait de l'Afrique s'incorpore. *Idem.*, Sirois-Trahan, Jean-Pierre, 'Film d'art', Abel (ed.), 2005, p.236. *Idem.*, Le Roy, E., *Camille*, thèse, 1995, pp.40-41.

ensuite de façon autoritaire, gagne une guerre qu'elle célèbre dans ses jardins. Lorsqu'elle meurt, Babylone est dévastée par les barbares. »⁷⁹⁸

SEMIRAMIS se trouve dans la ligne des sujets historiques, mythiques et personnages féminins qui intéressent à de Morlhon. Il se spécialise dans ce genre de scènes mythologiques et bibliques produites par la SCAGL et Pathé qui sont diffusées jusqu'aux années 1920. Cette copie incomplète fait partie de la collection Desmet qui est présentée dans une version raccourcie (huit minutes sur treize minutes et quarante secondes) qui offre en lignes générales le récit de la figure 'morlhonienne' interprétée par Yvonne Mirval. La sonorisation lyrique de l'épisode offre une autre dimension à ce drame épique qu'il serait réducteur de considérer tout simplement du théâtre filmé, comme Delpeut signale au téléspectateur.⁷⁹⁹ En tout cas cette copie en couleur éblouissante pourrait être considéré de 'l'opéra filmé' riche en rebondissements dramatiques comme par sa production luxueuse (costumes, décors). Notamment il est remarquable le beau trucage de la 'montée au ciel' de l'héroïne, d'un jeu explosif qui semble si exagéré à nos yeux contemporains.

c. Des pionniers néerlandais : un distributeur et un producteur à succès (29^{ème}, 23^{ème}, 30^{ème})

A travers deux belles copies en couleur programmées dans la série, on peut redécouvrir deux autres metteurs en scène de nationalités et parcours très différents. Il s'agit des pionniers, l'américain C. Jay Williams produit par Edison et distribué par Desmet ; et du néerlandais L. H. Chrispijn, produit par Binger.

Jean Desmet est au même titre un pionnier du cinéma néerlandais que les metteurs en scène à l'époque. Parmi les goûts de distributeur se trouve le cinéma américain, lequel Delpeut est chargé d'identifier pendant l'inventaire de la collection Desmet. Il sélectionne pour la série *OVER THE BACK FENCE* programmé dans le 23^{ème} épisode, accompagné au piano par F. Mol, enregistré par L. Keeris. Cette préservation noir et blanc qu'il apprécie énormément,

⁷⁹⁸ *Ibid.*, Le Roy, p.44.

⁷⁹⁹ *Idem.*, Delpeut, "Film d'art", *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.45-46

commence à circuler dès 1991.⁸⁰⁰ Delpeut considère cette réalisation de C. Jay Williams une leçon de mise en scène majeure, en effet une preuve sublime de découpage par ce principe de symétrie qui se répète dans plusieurs niveaux : personnages et jeux d'intrigues'.⁸⁰¹ Le prétexte dramatique est axé dans le mur qui sépare le *back yard* des deux maisons voisines, où se joue pendant la plupart du temps la comédie romantique écrite par Marion Carr. Les intertitres séparent en sept moments (ordre hebdomadaire) la série de clichés d'un drôle de guerre de sexes et de générations : à droite du mur la mère et sa fille, à gauche son petit ami et son père. Les voisins âgés se disputent d'après un accident domestique, puis ils s'opposent au romance des jeunes. Le jeune couple va peu à peu piéger le couple de parents jusqu'à réussir une réconciliation inévitable pour dresser un clin d'œil coquin aux spectateurs.

Delpeut choisit également *HET TELEGRAM UIT MEXICO*, copie monochromatique du mélodrame, pré western ; déjà programmée au Pavillon mais en fragments depuis septembre 1988. Dans le 29^{ème} épisode on trouve la copie complète accompagnée de la composition musicale créée par Henry Vriente n, interprétée par l'ensemble Basho présentée au Musée en avril 1994 et à Paris au CinéMémoire en 1995.⁸⁰² La musique évoque les sonorités classiques du western (E. Morrison) à contre-point de la structure dramatique. Les protagonistes sont pour la plupart des comédiens très populaires de la troupe de la société Hollandia qui jouent aussi dans le succès commercial d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) ; reconstruit par Delpeut dans *THE GOOD HOPE* (1989). On les retrouve dans ce film tourné dans les jardins de l'imprimerie à Haarlem du producteur Binger.⁸⁰³ On voit jouer à cadre dans des rôles secondaires au metteur en scène en personne L. H. Chrispijn (*l'ami de la famille*) et sa femme Christine Chrispijn-van Meeteren (*la bonne*). La mise en scène est étrangement théâtrale (cheval et maître se tiennent compagnie dans un décor filmé de façon frontale) comme efficace en termes cinématographiques, en particulier la poursuite de *Willem* (Willem van der Veer) le colonisateur protagoniste. Il envoie à ses parents, en Hollande, un telegramme prévenant qu'il rentre à cause de la révolution mexicaine. Un voleur détourne l'envoi du message. *Willem* en partant est objet d'une poursuite par des bandits mexicains dans le pur style du western. Par les nouvelles aux journaux, ses parents s'inquiètent au point du

⁸⁰⁰ Voir *NFM programma* juin 1991 'RECENT GECONSERVEERDE KOMISCHE FILMS'.

⁸⁰¹ *Idem.*, Delpeut, « Halve acteurs » ('Mi-comédiens'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.43-44.

⁸⁰² « *L'ensemble Basho, composé de seize musiciens et dirigé par Jurrien Sligter, s'est fait connaître aux Pays-Bas en accompagnant des films muets. Il a également présenté des spectacles autour de Lorca ou de Rilke, mêlant théâtre, poésie et musique.* » *Idem.*, Belaygue, Ch., *CinéMémoire*, 1995, p.63.

⁸⁰³ *Idem.*, Delpeut, P., « Bingers filmfabriek » ('L'usine du film de Binger'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.75-76.

collapse de la mère *Madame Vandoorn* (Esther de Boer-van Rijk), suivie du père semi-aveugle *M. Vandoorn* (Coen Hissink). Ce dernier a une vision hallucinatoire de son fils en train d'être fusillé, colorée en rouge monochromatique fascinant.⁸⁰⁴ *Willem* rentre toute suite après et d'un seul coup ses parents se récupèrent.

3. Curiosités dans DE CINÉMA PERDU, pièces filmiques de L'étrangeté

La série *DE CINÉMA PERDU* est traversée par une énorme charge 'd'étrangeté' propre au cinéma muet. Question qui commence par le bon soin de mettre en contexte, de trouver la manière de présenter ces copies. Le chercheur A. Gaudreault propose d'étudier ce cinéma en assumant du départ son rapport au contexte culturel du 19^{ème} siècle comme d'après guerre. Il faut assumer que certains termes qu'on utilise couramment n'opéraient pas alors comme par exemple celui du cinéaste, mais metteur en scène, etc.⁸⁰⁵ Pour la présentation en effet certaines copies en particulier ne commencent pas à faire sens qu'une fois qu'elles sont programmées ensemble, influencées par le format de variété du théâtre de vaudeville, du music-hall auxquelles elles appartenaient.⁸⁰⁶ Dans ce contexte certains films muets font partie d'une ambiance des pratiques culturelles où se mêlent du théâtre, de chansons et de ballets, parmi d'autres expressions artistiques. Dès son départ cette thèse est défendue par la

⁸⁰⁴ Par exemple en Autriche, la scène est censurée. En Allemagne le film sort avec interdiction aux enfants. En France est sorti en juillet 1914 (400m) comme *LA DERNIERE DEPECHE DU MEXIQUE*. Voir *Idem.*, Donaldson, G., *Of Joy*, 1997, p.123.

⁸⁰⁵ Gaudreault, A., «Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)...» dans Malthête, J. et M. Marie (sous la dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle? Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 13-22 août 1996*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Colloque de Cerisy, 1997. pp. 111-131. Gaudreault, A. et Denis Simard, 'L'extranéité du cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherches', Lagny, M., M. Marie, J. A. Gili, V. Pinel. (sous la dir.) *Les vingt premières années du cinéma français : actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle (4-6 novembre 1993)*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle : AFRHC, 1995, pp.15-28.

⁸⁰⁶ Le théâtre des variétés (1807) est celui dont le répertoire était surtout composé de bouffonneries, de vaudevilles. La revue des variétés (1913) est un ensemble des activités de spectacle concernant un type de chansons, de musique populaire, d'attractions, de spectacles comiques, destinés à un public très nombreux. Vaudeville se réfère d'abord à une chanson à thème satirique, au 19^{ème} siècle comme à une comédie légère, opérette, opéra-comique, burlesque. Voir *Idem.*, *Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003. Voir également *Idem.*, Barry, Anthony 'Music-hall' et Gevinson, Alan, 'Vaudeville' dans : Abel (ed.), 2005, pp.459-461 et pp.672-676 respectivement.

politique de programmation du NFM. Depuis 1989, l'équipe programme ses films muets cohabitant avec différentes expressions des arts du spectacle. Dans la série Delpout fait du même avec certaines copies préservées qui sont des enregistrements de numéros de spectacle filmés. Ces copies sont documentés en termes de T. Gunning du: « *the variety format, a discontinuous and generally non-narrative form of entertainment.* » où on incluait des numéros comiques, acrobatiques, de magie, de cirque, de danse 'en direct' comme d'autres films de non-fiction.⁸⁰⁷

La série inclut d'autres drôles de films qui sont aussi à la base des pièces uniques, de véritables curiosités qui appartiennent aux circuits de distribution aux marges de l'industrie cinématographique. L'équipe choisit de programmer compris de films de famille et d'amateurs. Il s'agit de copies conçues à l'origine dans un processus de production et de circulation atypique, celui du domaine privée et de l'intime. Les fragments aux archives préservées par le Musée *BITS & PIECES* (depuis 1991) partagent cette particularité également de pièces devenues uniques, mais qui par contre sont le résultat arbitraire du temps et des nouveaux usages muséographiques. Delpout et Meyer contribuent à leur diffusion avec deux mini films de montage à base de ces bouts numérotés. Toutes ces copies sont converties en pièces muséographiques avec qui les programmeurs jouent, interprètent une culture du cinéma muet fragmentée.

a. La variété : numéros du music hall et du vaudeville (31^{ème}, 32^{ème}, 33^{ème})

La série offre un spectacle des variétés, un éventail de numéros artistiques filmés. Ces films associés ensemble mettent en relief certaines caractéristiques communes dans les répertoires des bouffonneries, des acrobaties destinées au public. Ces films cherchent à recréer la sensation *live* du spectacle, notamment par la sollicitation des réactions du spectateur, où l'artiste adresse ouvertement son regard envers la caméra.

Le 31^{ème} épisode contient un seul numéro filmé en plusieurs plans: *DE EIGENAARDIGHEDEN VAN MIJNHEER FLIP (THE ODDITIES OF MR. FLIP, Pathé Frères, 1907)*. *Flip*, assisté par une jeune

⁸⁰⁷ *Ibid.*, Gunning, T., 'Cinema of attractions', Abel (ed.), 2005, p.126.

filles, réalise une série d'acrobaties au rythme clownesque sur un lit qui se révèle un trampoline. Ce film contient condensées toutes les caractéristiques d'autres numéros filmés qui sont intégrés dans l'épisode 32^{ème} de la série: des entrées, sorties de scène à chaque acrobatie réussie, bouffonneries et remerciements exécutés à la fin du numéro.

Le 32^{ème} épisode *VAUDEVILLE ACTS* (1902/1906/1909) programme de compilation à base de trois films Pathé-Frères, offre un aperçu chronologique d'attractions accompagné du piano-forte joué par F. Mol (dans le style Debussy de *La Ville Engloutie*), enregistré par L. Keeris. Le programme démarre avec *LES SIX SŒURS* (1902) qui se sert des entrées et sorties des six filles pour différencier chaque nouvelle acrobatie accomplie. Leur numéro se déroule dans une seule scène, même décor, jusqu'au remerciement pour solliciter des applaudissements comme si on assistait sur place au spectacle.⁸⁰⁸ Ensuite on enchaîne avec *LITTLE TICH* (1906) copie noir et blanc dont l'intertitre, signé avec la marque du coq, qui remarque: «*LITTLE TICH BEROEMDE ENGELSCHE KOMIEK.*»

En effet ce "Fam eux comique anglais" était assez populaire en Grande Bretagne comme en France pendant quatre décennies. Sur une scène à décor théâtral, on trouve Tich Relph (1867-1928) connu comme *Little Tich* qui mesurait de taille quatre pieds et six puces. Il exécute son numéro de bouffonnerie à l'aide de ses bottes pointues (28 pieds) et son chapeau.⁸⁰⁹ Il termine avec un remerciement pour solliciter de ses applaudissements à plusieurs reprises. Le troisième film compilé *L'HOMME QUI MARCHE SUR LA TÊTE* (1909) est un numéro bien plus complexe composé de huit plans en couleur, compris les intertitres en rouge puis en vert. Le film se passe dans un décor peint qui reproduit les éléments du théâtre du vaudeville. L'artiste saute en permanence avec sa tête, un bâton, puis une corde, ensuite sur une table, puis des escaliers qu'il descend surveillé par son assistant. Chaque saut est suivi d'une coupe, pour le filmer en rapprochement. C'est une preuve à l'évidence qu'il saute avec sa tête sans aucun trucage.

Le 33^{ème} épisode *DANSES COSMOPOLITES* (circa 1920/1907 Pathé-Frères) contient deux copies en couleur qui enregistrent numéros de danse rythmés par un accompagnement musical à base de violons composé par Belinfante. D'abord on retrouve compilés des extraits de *TUINENVOSRTIN* (*GARDEN PRINCESS*, France, 1927), copie en couleur au pochoir (magenta,

⁸⁰⁸ Programmé dans le *NFM programma* en décembre 1996 avec *THE UNKNOWN* (T. Browning, 1927).

Dès 1900 pour l'exposition universelle il est filmé (Phono-Cinéma Théâtre). Puis il apparaît dans un film à Méliès en 1905. *Idem.*, Abel (ed.), 2005, pp.460, 550-551. La collection Lobster sauvegarde matériel du comique.

Voir: http://www.lobsterfilms.com/stockshots_resultats.htm?keywords=little+tich&excludepays=&excluregenre=&excluretirage=&opanee=1&annee=&x=0&y=0

jaune, vert, orange) qui en quatre minutes révèle une production de luxe en costumes et décors ; qui renvoie aux éléments de comédie musicale.⁸¹⁰ L'extrait commence par des rideaux qui se lèvent sur scène. Toutefois la mise en scène n'est pas tout à fait frontale, même si l'espace est théâtral. Il s'agit d'une série de numéros de danse bien synchronisés aux mouvements subtils de la caméra qui suivent les files des danseuses qui terminent le numéro avec un charleston, dont la musique fait écho. Plusieurs filles exécutent une chorégraphie géométrique servie par de plans généraux, diagonaux, de rapprochements et de plans américains. Le deuxième film compilé *DANSES COSMOPOLITES* (Pathé-Frères, 1907) c'est une copie colorée au pochoir très probablement. C'est le numéro d'un couple de danseurs habillés par trucage avec de différents costumes folkloriques qui jouent à chaque fois une danse différente (espagnole, russe tsariste, valse autrichienne, parmi d'autres). Ce film a une allure cosmopolite par cette série de clichés folkloriques, caricaturées à la limite comme la danse nipponne qui est à base de galipettes. Ce court-métrage renvoie aux clichés aussi condensés du programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915*. Surtout parce que la musique observe le même style mais cette fois à base de violons, car elle est composée encore par Belinfante qui joue de motifs évocateurs des cultures musicales représentées. Dans tous les deux films de danses compilées, les remerciements des danseurs retrouvent le geste de sollicitation des applaudissements convoqués également dans l'ensemble des numéros de variétés, programmés dans la série. Le *NFM programma* met à l'affiche une partie de ces numéros filmés en mai 1996 combinant fiction comme non-fiction ; et compris avec *E PUR SI MUOVE*, film de danse à Delpeut très influencé par l'esthétique de ces films muets.

b. Pièces filmiques uniques : films de famille (34^{ème}, 35^{ème}) entre le voyage et la fête

Les programmeurs du NFM se montrent attentifs de plus en plus aux films de famille et d'amateurs, portant une attention spéciale pour l'œuvre de Peter Forgács dès 1993 qui est

⁸¹⁰ *GARDEN PRINCESS* est programmé à l'Amsterdam Workshop. Voir *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.38. Les génériques de la série attribuent la production à l'Angleterre ou la France. Il y a une restauration de Lobster *REVUE DES REVUES* (1927) qui passe dans la soirée du film muet du mois le 30/12/2005 sur la chaîne Arte, qui nous semble contient ces fragments qui en font partie.

combinée avec de films de la collection Desmet.⁸¹¹ Le cinéaste hongrois participe activement dans les deux éditions des Amsterdam Workshops.⁸¹² De son côté, le NFM préserve et programme aussi de films de famille néerlandais. Par exemple le *NFM programma* affiche en février 1995 films de famille de Rotterdam.⁸¹³ Chaque film de famille, d'amateur est une pièce unique qui a un rare potentiel pour relire les rapports entre vie privée et vie publique.

Deux épisodes dans la série *DE CINÉMA PERDU* compilent de films de famille, des horizons très différents. Le générique de la fin du 34^{ème} épisode *ONZE INDISCHE REIS (OUR INDIAN JOURNEY, Pays-Bas, 1924)* informe qu'il s'agit d'une version raccourcie (dix minutes sur quinze minutes) d'un film de vacances d'un couple néerlandais inconnu. La structure hebdomadaire de ce film de famille est gardée intacte. Il est composé de prises de vue tournées aux villes de Batavia, Sumatra, Medan. Il est surprenant de trouver déjà à l'origine ce montage et l'usage des intertitres pour diviser le temps du voyage. Le film est monté à l'origine comme une mise en boucle du départ-retour du couple à Scheveningen à bord du bateau *Prins des Nederlanden* (mais dont le départ est ici gommé). La sonorisation dans cet épisode fait penser à la touche 'Forgàs', parce qu'il a un très subtil mais complexe travail du bruitage de San der den Broeder.⁸¹⁴

En échange le réemploi du 35^{ème} épisode est un remontage en extrême sobre des plusieurs films des familles (Gilde-Meester, Innemee, Kahlenberg, et d'autres inconnues) compilés dans *PORTRAITS* (Pays-Bas, 1920's). Comme dans la plupart des films de famille les personnes adressent leur regard directement à la caméra comme on fait devant une photographie; souvent sans honte ou timidité, selon le cas, annonce le générique. Le premier film de famille compile lui-même une série de portraits de membres de la famille filmant de photographies noir et blanc. Ensuite on assiste aux registres filmiques devenus de 'portraits en mouvement' d'enfants, d'adolescents, d'adultes, de couples, de vieux, suivies d'un accompagnement de violons classiques. On regarde leurs moments en famille. Le changement de chaque film de

⁸¹¹ Voir *NFM programma* mai 1995 où se trouvent parmi d'autres films *TYPES DES INDES ET DE CEYLON* avec *D-FILM*.

⁸¹² Il modère une séance; voir *Idem.*, 'Session 6: Fictional Anthropology', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, pp.58-66. *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.93. Plus tard Forgàs termine pour recycler films de famille néerlandais, non du NFM mais provenant des archives royales, dans *THE MAELSTROM -- A FAMILY CHRONICLE* (1997).

⁸¹³ Pendant cette période on trouve dans le *NFM programma* de janvier 1994 une compilation de Jos A. Huygen de films de famille *KRONIEK VAN EEN FAMILIE*; en même temps que restaurations comme *SUBMARINE* (Frank Capra, 1928) et *ATLANTIDE* (J. Feyder, 1921). Le *NFM programma* de septembre 1996 affiche l'œuvre de Jan Teunissen (1898-1975) qui faisait de compilations à partir de films amateur. Le *NFM programma* de novembre 1996 (anniversaire du NFM) montre les films de famille de Joris Ivens. La collection Ivens est en partie programmée également au festival parisien. Voir *Idem.*, Meyer, M. – P., 'Pays-Bas: d'ici et d'ailleurs', *CinéMémoire*, 1995, pp.60-61.

⁸¹⁴ *Infra.*, Chap. 6 et 7.

famille on peut le détecter par ‘l’air de famille’, par le style de l’opérateur dans chaque film. Par exemple la famille ‘de beaux yeux’ semble fêter un événement familial rempli de gaieté (un mariage peut être?). On change de film de famille en couleurs épiques qui privilégie les portraits sur les enfants et leur nounou noire, enregistrés séparément d’un couple d’air sérieux, près d’une église qui termine pour craquer et sourire. A travers ces portraits, le souvenir d’une fête, de l’enfance est fixé, du temps qui s’écoule, de ‘la mort au travail’, signale Delpeut citant à Jean Cocteau.⁸¹⁵ Les films de famille sont détournés de leurs usages privés à l’origine, pour leur rendre ‘la vie’ dans un moniteur de télévision.

c. Micro films de montage à partir des *BITS & PIECES* à la télévision (38^{ème}, 39^{ème})

Depuis la création en 1991 de *BITS & PIECES*, cette collection atypique à base de fragments numérotés a une large diversité d’usages. Jusqu’ici on trouve plusieurs modalités de compilation. Ils sont combinés dans des programmes en salle avec des restaurations récentes, avec des films classiques du muet, et de manière intensive dans l’Amsterdam Workshop en 1994. Delpeut les recycle aussi dans sa réalisation de fiction *THE FORBIDDEN QUEST*. On les retrouve également éparpillés dans les programmes de compilation de certains épisodes de *DE CINÉMA PERDU* (5^{ème} et 35^{ème} épisodes). Toutefois il y a une autre manière de les compiler, mise à l’épreuve dans la série, mais cette fois exclusivement parmi eux-mêmes. Ram, Delpeut et Meyer réalisent des films de montage avec *BITS & PIECES*, où chacun à sa manière exprime son approche aux fragments numérotés montrant leurs préférences thématiques. Meyer remonte huit fragments entre apparence absurde et beauté intrigante dans l’épisode 38^{ème} *BITS & PIECES I*. L’accompagnement du piano-forte passe d’un ton joyeux au plus grave pour cette compilation qui est présentée comme un mélange de mélancolie révolutionnaire et futuriste. Meyer recycle le *NFM BITS & PIECES NR. 341* où un homme à la moustache est monté sur un cyclo-avion survolant les toits. Le *NFM BITS & PIECES NR. 352* montre des hommes qui filment à haut risque dans des toits des constructions à New York. Le *NFM BITS & PIECES NR. 296* contient une série de *phantoms rides* aux tunnels et à l’extérieur d’un

⁸¹⁵ *Idem.*, Delpeut, P., ‘De dood aan het werk’ (‘La mort au travail’), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.25-26

métro où de gens marchent à vitesse accélérée au rythme d'une musique stridente à base de violons. Il suit le *NFM BITS & PIECES NR. 144* où deux femmes au quai d'une gare croisent un homme avec un bouquet des fleurs, puis dans une fête une femme au chignon invite de la cocaïne aux autres qui boivent et fument pour danser au rythme frénétique du violon. Le *NFM BITS & PIECES NR. 271* est sonorisé par une trompette qui accompagne un homme assis saoul avec des hallucinations provoquées par une bouteille. Le *NFM BITS & PIECES NR. 166* contient de plans d'une bataille aux barricades puis dans un navire en guerre. Le *NFM BITS & PIECES NR. 74* est le négatif du plan d'un jeune qui travaille sur une machine. En fin le *NFM BITS & PIECES NR. 81* est encore plus énigmatique par une série de prises de vue des usines et des églises qui se terminent avec une si rare violence d'un jeune tabassé de coups.

Pour l'épisode 39^{ème} *BITS & PIECES II*, Delpeut et Ram associent six fragments en couleur (*NFM BITS & PIECES NR. 13 ; NR. 26 ; NR. 3 ; NR. 181, NR. 20 et NR. 118*) également énigmatiques où prédominent scène de couples, à forte charge mélodramatique, qui offrent une vision du romantisme dans une société alors récemment industrialisée.⁸¹⁶ Le film de montage est accompagné par musique de *Frauenliebe und -leben* de Robert Schumann.

III. Le NFM ouvre de nouveaux horizons

Les derniers épisodes de *DE CINÉMA PERDU* sont aussi représentatifs des qualités atypiques de ces collections où difficilement certains films sont classables par genres. La série programme de raretés parmi leurs films de l'avant-garde, de la scène expérimentale, comme de l'animation. Certains épisodes démontrent les qualités polyvalentes des films de non-fiction, qui mélangent propagande à l'origine avec de buts très divers (humanitaire, colonial). Fin 1995, Delpeut réalise un film de montage à partir de leur nouvelle collection thématique de films européens et américains tournés en Afrique. Le cinéaste revient à ses inquiétudes de

⁸¹⁶ On y reviendra plus tard. *Infra.*, Chap. 7.

documentariste juste avant quitter le NFM prenant position devant un sujet polémique en termes politiques comme esthétiques.

En attendant, le NFM se prépare pour fêter son 50^{ème} anniversaire en particulier avec un programme spécial projeté en novembre 1996, indissociable de son travail de préservation. La situation du NFM se définit alors dans le projet de structure nationale archivistique pour l'audiovisuel, pendant que sur la scène internationale la Direction de Blotkamp joue un rôle clé dans le développement de la FIAF.

1. Collections irréductibles

La série *DE CINEMA PERDU* comprend aussi un échantillon de ces collections qui montrent comment la tradition néerlandaise est forte en distribution des films d'avant-garde et expérimentaux. L'autre secteur des collections si particulier au NFM, se dévoile dans la série par une seule animation spectaculaire. Parmi d'autres curiosités une autre copie rare est choisie : un montage de propagande pour une activité de charité. La diversité de la propagande aux archives étant bien plus large et pas seulement associée à la question coloniale comme dans certains films d'expédition et films de famille. La série programme de films de voyage aussi intrigants que surprenants par leurs registres 'crus' du réel.

a. Cinéma 'neutre' des années 1910 (40^{ème})

Le 40^{ème} épisode *IMAGES OF ASIA* (1911-1913) est un programme de compilation de la société française Eclair, de grande importance économique à l'époque dans la

production de fiction comme de non-fiction.⁸¹⁷ La société Eclair est alors en pleine redécouverte dans les années 1990.⁸¹⁸ Cet épisode est composé par quatre copies raccourcies déjà compilées en partie par l'équipe auparavant et comprises par Delpout lui-même : *EEN UITSTAPJE DOOR CHINA* (1911), *LE JAPON PITTORESQUE* (1913) ; *BEELDEN UIT BURMAH* (1910)⁸¹⁹ et *TYPES DES INDES ET DE CEYLAN* (1913) ; ce dernier est notamment compilé dans *LYRICAL NITRATE*. Comme plusieurs films de voyage, ces copies Eclair partagent les caractéristiques hybrides qu'on trouve autant dans les films en plein air comme dans les films à charge ethnologique par leurs typologies des populations locales. Cependant regardées ensemble dans ce programme et différenciées seulement par un intertitre, cette production devient une curiosité qui réunit quatre régions géographiques (Chine, Japon, Burmah et Ceylan) mettant en relief le style des opérateurs (anonymes) Eclair.⁸²⁰ Ces images ainsi associées offrent un aperçu en parallèle de la vie quotidienne en Orient à travers des clichés assez 'neutres' des paysages, des rues, pris dans le quotidien. Les registres des portraits de familles entières, surtout des femmes et des enfants laissent place à une improvisation de la part de l'opérateur assez visible. Le style des opérateurs Eclair est très différent de celui qu'on trouve chez Pathé-Frères.⁸²¹ On est loin de clichés exotiques locaux aussi condensés dans la non-fiction comme la fiction compilées par *PATHE AROUND THE WORLD*. Chez Eclair il y a une charge d'exotisme mais aux limites du pittoresque. Peut être favorisé par l'accompagnement sonore contemporain qui est particulièrement élaboré à base de cloches, flûtes, gongs et vers la fin d'un chant masculin assez mélancolique. Leur travail se rapproche plus de l'ordinaire, des résultats qu'on retrouve chez les opérateurs des Archives de la Planète et du Musée Albert Kahn. Ces opérateurs se rapprochent par leurs choix géographiques mais aussi par un rare intérêt pour enregistrer 'tel que' le quotidien. Ces prises sont saisies dans le moment, au vif du réel, de l'action fixée à jamais par le point de vue d'un cadrage qui intervient à peine sur ses sujets et objets enregistrés.

⁸¹⁷ Entre 1909 et 1917 ont paru 177 films en plein air et 55 documentaires. *ECLAIR JOURNAL* voit le jour en juillet 1912, comme revue d'actualité de la semaine. Voir Salomon, B., *La société française des films et cinématographes Eclair de 1907-1918*, Maîtrise : AN Paris IV 1987, p.55.

⁸¹⁸ Cherchi Usai, P. (ed.), et al. *Lampi sullo schermo=lightning images : Società Eclair 1907-1920* Gemona/Cineteca del Friuli, 1993. Le Roy, Eric et Laurent Billia (dir., et al.) *Eclair: un siècle de cinéma à Epinay-sur-Seine*, Paris : Calmann-Lévy, 1995, p.201. Voir *Griffithiana* numéros 44-45.

⁸¹⁹ Voir *NFM programma* février 1994.

⁸²⁰ Voir De la Brétèque, F., 'Vision exotique et vision coloniale dans le cinéma français de la période muette', *Imatge i viatge. De les vistes optiques al cinema : la configuracio de l'imaginari turistic*/Museo del cinema de Girona, 2004, pp.55-65.

⁸²¹ Voir *Ibid.*, Bousquet, Henri, De l'influence Cinéma/Voyages ou Voyages/Cinéma dans les films dits de plein air chez Pathé Frères de 1896 à 1915, pp.67-84.

b. Animation et films abstraits (36^{ème} et 41^{ème})

DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNEE (France, 1920) est la seule animation programmée dans la série au 41^e épisode parmi les riches collections en animation du NFM.⁸²² Son créateur Ladislav Starevitch (1882-1965), russe d'origine, entomologiste tournait ses films dans une villa à Fontenay-sous-Bois.⁸²³ Cet épisode de quinze minutes dépasse la convention de la durée du reste, mais il fallait l'inclure ce bijou dans l'histoire de l'animation. Le film réunit plusieurs éléments dispersés dans la série. D'abord, cette animation en couleur est un pastiche de genres où la mise en scène est jouée par des insectes-marionnettes, avec tous les ingrédients du mélodrame sous le style d'une fable comme de tragédie avec résonances russes de 'fin malheureuse'. Le film suit le schème du drame archétype de la fille de province qui tombe dans les griffes de la grande ville, Paris, monde mondain du music-hall, avec touches réalistes qui renvoient aux atmosphères urbaines du serial *LES VAMPIRES* (Louis Feuillade, Gaumont, 1915-1916). La copie est accompagnée de musique de Maarten Koopman qui rend encore plus attractive cette production qui sans doute a pris des années de tournage, vu ses caractéristiques (114 plans). Le téléspectateur a l'opportunité alors de le regarder à nouveau en salle en octobre 1996 affiché dans le *NFM programma*.

Le NFM compte également avec une riche collection du cinéma d'avant-garde du début du 20^{ème} siècle par la voie de la fusion des collections de la salle Uitskijk et Filmliga. L'équipe montre depuis 1988 un intérêt pour programmer l'avant-garde allemande des années 1920, parmi d'autres films de cinéastes comme Hans Richter, Oskar Fischinger et Walter Ruttmann dont notamment *BERLIN, DIE SINFONIE EINER GROBSTADT* (1927) est souvent programmé.⁸²⁴ Kracauer décrit le style de Ruttmann par *BERLIN, UNE MELODIE D'IMAGES* comme : « (...) l'homme avec sens de la musique optique, dont la méthode de montage repose davantage sur qualités formelles

⁸²² Voir *HIGHLIGHTS FROM THE COLLECTIONS* (Claudi Op den Kamp, 2003).

⁸²³ *Idem.*, Delpout, P. 'Grootmeester van het kleine' ('Grands maîtres du petit'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.73-74. L. Starevitch a travaillé avec le producteur Khanshonkov (producteur d'ailleurs de *ZENSCINA ZAVIRASNEGO DNJO /FEMME DE DEMAIN 1E PARTIE*, 1914) en 1909, comme directeur et créateur des effets spéciaux après de se convertir en marionnettiste. A partir de 1912 il est reconnu par ses films d'insectes qui parodiaient de films de fiction et mêmes des actualités. Il est venu en France dans les années 1920, où il devient connu au niveau international. Voir *Idem.*, Tsvian, Yuri, 'Starewicz, Wladyslaw', Abel (ed.), 2005, p.610.

⁸²⁴ Voir *NFM programma* novembre 1988, janvier 1990, février 1990.

des objets que sur leurs significations, avec analogies frappantes entre mouvements et formes. Influencé par Vertov il capture la beauté des mouvements abstraits. »⁸²⁵

Les sections expérimentales dans la programmation au Pavillon Vondelpark consacrent à Ruttmann souvent un espace comme dans 'Mind the Gap' et en particulier dans les programmes de Delpout 'De Droomfabriek een compilatie van Found Footage-films'. Il combine ce travail plastique programmant *BERLIN, UNE MELODIE D'IMAGES* avec *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986).⁸²⁶ En octobre 1995 le *NFM programma* affiche la série de films

abstraites *OPUS* de Ruttmann dont le travail plastique entre mouvement et forme est si gai. Leyda écrit sur lui en 1964: "(...) All commentators on this film have remarked the peculiar contradiction between the emotional aims of the subject and the neutrality of Ruttmann's result: he had subjected the enormously varied contents of a stock-shot library to an interest in its rhythmic, formal content –and only its formal content. These were the structural materials for a bridge that Ruttmann did not bother to build. He wished to prove that the art of a film has to be separated from its content, yet this work proves a contrary truth."⁸²⁷

Les programmeurs du NFM explorent les liens établis entre l'avant-garde et le réemploi, dont les films de Ruttmann et de Richter sont pionniers. L'épisode 36ème de la série *DE CINÉMA PERDU* est consacré aux *OPUS II, OPUS III, OPUS IV* (1922/1924/1925) dont les copies sont en couleur. Musique de Hans Eisler était prévue à l'origine pour *OPUS III*. Cependant l'intervention musicale des films est de Frances-Marie Uitti, dont la composition est à base de violoncelle. Sur le terrain de l'expérimentation l'équipe propose ainsi une relecture purement sensorielle de ces films abstraits.⁸²⁸

⁸²⁵ Kracauer, S., *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand, 1919-1933*, Champs Flammarion, Paris, 1987, pp.204-208.

⁸²⁶ *NFM programma* novembre 1990, mai 1992 et juin 1992.

⁸²⁷ H. Richter, collègue proche de Ruttmann, réfléchit autour de la compilation comme une forme filmique, un film à 'concept': "I have had to film the subject of the functioning of a stock-exchange. (...) The task given this sort of documentary film is to portray a concept. Even what is invisible must be made visible. Acted scenes as well as directly recorded actualities must all be thought of as bits of evidence in an argument, an argument that aims to make problems, thoughts, even ideas, generally understood (...) In this effort to give body to the invisible world of imagination thought and ideas, the essay film can employ an incomparably greater reservoir of expressive means than can the pure documentary film. Feed from recording external phenomena in simple sequence the film essay must collect its material from everywhere; its space and time must be conditioned only by the need to explain and show the idea." (Richter, 'Der Filmessay', *National-Zeitung* (Basel), No. 192, 25 avril 1940.) dans Leyda, Jay, *Films beget films*, Londres, George Allen & Unwin, 1964, pp. 30-31.

⁸²⁸ *Idem.*, Delpout, P. "Twee sponsachtige schepsels" ('Deux êtres d'éponge'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.49-50. *Infra.*, Chap. 7.

c. La propagande polyvalente: un film pour la charité (37^{ème}) et un film d'expédition au Congo (12^{ème})

Dans cet effort titanesque pour programmer les collections dans *DE CINÉMA PERDU*, Delpeut choisit de copies encore plus rares où la propagande est leitm otiv à buts très divers . Dans ces films la propagande sert non plus pour vendre, exposer le processus de production mais pour recueillir des fonds et/ou des adeptes. Une autre collection thématique du NFM autour de la propagande coloniale, est alors en plein processus de préservation et de programmation.

Le 37^{ème} épisode intitulé *FILM OF RUSSIA DYING* c'est une version raccourcie de la copie noir et blanc (dix minutes quarante- une secondes sur vingt minutes) *NEDERLANDSCHE ROODE KRUIS- NANSEN COMITE FILM VAN STERVEND RUSLAND* (de G.H. Mewes, G.B., Save the Children Fund, 1921). C'est un film de propagande pour le recueil de fonds d'une œuvre de charité pour la famine de 1922 à l'URSS. L'accompagnement au piano-forte, reste grave et mélancolique en accord avec ces images si terribles, bourdes, tournées pendant la famine, comme informe le générique au téléspectateur. Le montage de ces prises des enfants abandonnés, moribondes, puis de cadavres est au service de convaincre le spectateur pour 'donner'. Dans la province de Saratov, les effets de la famine sont exposés sans aucune pudeur, par des images choquantes : les enfants mangent de l'herbe, de la poubelle, l'état des corps est déplorable par la propagation de maladies. Puis on voit les actions de la Croix Rouge, les infirmières, les médecins devenus de protagonistes : le médecin Farrar (mort de typhus quelques semaines après la prise annonce l'intertitre) et du médecin Nansen. Les scènes de désinfection des enfants envoyés en Ukraine sont suivies des celles où de corps par dizaines sont vidés aux cimetières. Les intertitres alors demandent de l'aide et offrent alternatives de paiement. Delpeut informe au téléspectateur des réactions de rejet en chaîne de la part des spectateurs de l'époque.⁸²⁹ La propagande est si ambivalente selon son contexte d'utilisation.

Nous traitons ensuite et en fin par sa charge ambivalente de propagande le 12^{ème} épisode *HEART OF DARKNESS, THE CONGO*, classé dans la série comme de la non-fiction. C'est une version raccourcie (de dix minutes sur quarante minutes et quarante secondes) de la copie noir et blanc *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (Allemagne, 1925). C'est un reportage sur

⁸²⁹ Voir *Ibid.*, « Charitas en censuur » ('Charité et censure'), pp.61-62.

l'expédition dirigée par Herman Freyberg au Congo belge.⁸³⁰ Delpout emprunte des séquences (compris leurs intertitres) du départ du groupe d'explorateurs à bord d'un bateau à vapeur, qui traverse la forêt. Il sélectionne également de scènes de chasse des crocodiles et hippopotames. La charge de propagande est bien subtile dans ce film qui laisse entrevoir à moments les rapports de force et domination entre la population locale au service des européens au long de leur exploration. La sonorisation est composée de bruitage et musique électronique à base de percussions de Nando Eweg, Joost van Leeuwen, Remko Luyten, sous la supervision de Ram. La préservation de cette copie se réalise grâce au projet LUMIERE.⁸³¹ L'équipe du Musée ouvre une 'boîte à Pandore' en préservant ses films d'expédition en Afrique. Les 'fantômes' et les 'fantasmes' du colonialisme en Afrique ressortent avec l'espoir au fond d'une des dernières bobines recyclées.

2. Films européens et américains en Afrique du NFM

Delpout s'intéresse dès 1990 pour ces films européens tournés en Afrique à peine identifiés.⁸³² Il est venu le moment pour lui de les mettre en accès autrement avant quitter le NFM. Ces copies du NFM sont objet de préservation en collaboration étroite avec la Cinémathèque royale de Belgique (parmi 200 titres environ) grâce au soutien du projet LUMIERE. Pour la plupart, il s'agit de documentaires, *newsreels*, films éducatifs (santé), à but ethnographique comme colonial surtout des origines belges, allemands et français. Ces films sont une source documentaire de l'architecture (du paysage notamment) du continent africain, autant que de la fascination européenne pour le voyage, la chasse, l'expédition, mais

⁸³⁰ Il s'agit du Congo, Rwanda et Burundi. Voir *Idem.*, Convents, Guido, 'Belgian Colonies', Abel (ed.), 2005, p.11.

⁸³¹ *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.78-79.

⁸³² Delpout, P., « Películas de expediciones » Hertogs, Daan, et al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología, Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 Février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.96-99. Cet article traduit est apparu dans Delpout, P., 'Weergevonden 6', *GBG - nieuws* 14, automne 1990, pp. 19-21.

aussi de la propagande d'occupation coloniale.⁸³³ Ces films européens en Afrique ont une forte charge idéologique et non seulement par leur caractère exotique, souvent ouvertement raciste et impérialiste. Ces films sont de documents historiques d'une géopolitique transformée, associés à l'imaginaire filmique des pays africains (ex colonies) comme des pays européens (ex empires coloniaux).⁸³⁴ C'est un patrimoine complexe à assumer pour les parties impliquées.

Delpeut compile à partir de cette collection thématique de films européens en Afrique. Il réalise ainsi sa dernière collaboration au NFM fin 1995, avant quitter son poste définitivement. Il prend position devant un matériel filmique complexe à reprogrammer. Il assume une position esthétique devant cette collection de films politiquement incorrects pour certains.

a. Un dernier film de montage pour voyager: *HART DER DUISTERNIS: BEELDEN VAN AFRIKA, 1910-1930 (1995)*

Delpeut réalise *HART DER DUISTERNIS: BEELDEN VAN AFRIKA, 1910-1930 (HEART OF DARKNESS: IMAGES D'AFRIQUE, 1910-1930, 1995)* à partir exclusivement des archives des films européens et américains en Afrique du NFM. Ce film est accompagné d'une expérience collective de sonorisation expérimentale.

Dans *HEART OF DARKNESS*, Delpeut recycle des extraits parmi les scènes de chasse encore à partir de la copie *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (12^{ème} épisode de la série *DE CINÉMA PERDU*). Néanmoins son propos est bien différent, il inclut d'autres scènes du documentaire pendant la visite à une plantation de coton, des usages et coutumes (danse, musique) parmi les Bantoues et les Pygmées. Cette fois il ne garde pas les intitulés, comme pour le reste de neuf films empruntés de non-fiction et documentaires tournés en Afrique entre 1910 et 1928.

⁸³³ Ces films sont un outil pour montrer les investissements dans les colonies et une source d'attraction pour la migration depuis la métropole. Ils nourrissent également l'imaginaire de puissance nationaliste des pays impérialistes. Inspiré du projet 'Italy in Africa' de la Cineteca del Comune di Bologna, ce projet termine pour se consolider entre le NFM et la Cinémathèque Royale de Belgique en 1995 à travers l'identification et le copiage des films nitrate en 16mm. *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.78-79.

⁸³⁴ Convents remarque l'ambivalence dans les histoires de ces cinémas nationaux. Voir *Idem.*, Convents, G., 'Colonialism', Abel (ed.), 2005, pp.136-138.

Delpeut réalise ce film avec Barbara Hin au montage (sa collaboratrice dans *THE GREAT WAR*, 1993). Portant le titre homonyme du roman (1902) de Joseph Conrad, la production du NFM, *HEART OF DARKNESS* est affichée en salle dans le *NFM programma* entre novembre et décembre 1995, accompagnée d'un autre documentaire allemand *SAMBA, DER HELD DES URWALDS* (August Brückner, 1928) ; d'ailleurs pas inclu dans ce film de montage. Une bonne partie des films recyclés, en revanche sont programmés alors au Pavillon Vondelpark.

Delpeut reclasse cet imaginaire colonial avec une sonorisation particulière, composée par musique originale de Stefan den Broeder et un bruitage dessiné en collaboration avec Ram, enregistré par Hammer. Delpeut décrit cette expérience de sonorisation comme : « *It is a master piece the sound track program. It is a little collection that we putted in a nice program. Also this compilation is for audiences that do not want to see all the films.* »

Ce travail de sonorisation évoque atmosphères et anticipe situations dans les scènes, sans les illustrer tout à fait. Les titres de ces dix copies néerlandaises recyclées sont datées au générique, mais sans aucune autre donnée des auteurs, ni nationalités de production. Comme Delpeut enlève les intertitres de tous les extraits empruntés, on ne peut pas se placer en termes spatiaux ni temporels sauf par le titre du film. Toutefois ce remontage ne cherche pas à donner de repères géopolitiques ni ethnographiques, mais plutôt à associer en termes esthétiques de figures communes parmi les extraits empruntés.

b. Figures sur l'Afrique : l'expédition, l'empire et la chasse

Delpeut compile dans *HEART OF DARKNESS* des extraits d'autres films allemands, américains, français⁸³⁵, dont quelques-unes font partie de la collection Desmet. Il associe ces clichés de manière à les classer dans une typologie de chasses, de populations, de structure familiale et du travail, sous les yeux des opérateurs occidentaux. Le réalisateur remarque au spectateur à la fin du générique que ces films étaient regardés en salles néerlandaises à l'époque.⁸³⁶

⁸³⁵ Les pays concernés sont : l'Algérie, le Maroc, l'Afrique équatoriale française, Afrique de l'Ouest française et le Sénégal. Voir *Ibid.*, Convents, G. 'French Colonies', Abel (ed.), 2005, p.13.

⁸³⁶ "*HART DER DUISTERNIS is een compilatie van filmfragmenten die tussen 1910 en 1930 in zwart Afrika zijn gemaakt. De gebruikte films zijn In diezelfde periode in Nederlandse bioscopen vertoond.*"

Delpeut choisit des extraits des films d'origine allemande.⁸³⁷ Il emprunte KEHRE WIEDER AFRIKA! (Allemagne 1929) copie noir et blanc du documentaire d'Ernö Metzner qui a rétravaillé les prises tournées à l'origine par Friedrich Paulmann et Ludwig Weichert pendant leur expédition.⁸³⁸ Delpeut garde des extraits assez frappants de ce film à but ethnographique qui enregistre avec soin maladif la structure familiale, les activités rurales, la chasse, la construction, les services de santé et du travail. Il compile la scène en couleur jaune où un homme blanc arrache de façon sadique la dent d'un homme noir à genoux sans anesthésie. Il emprunte celle à la mine où un ouvrier noir très pressé mange et se douche en même temps dans un espace en plein air. Ce film est projeté alors au Pavillon Vondelpark affiché dans le *NFM programma* en décembre 1995.

Delpeut garde des extraits éblouissants de la forêt traversée à bord d'un bateau à vapeur provenant de la copie noir et blanc LANGS DE NIJL NAAR HET HART VAN AFRIKA (Allemagne, 1925). Cette copie est présentée complète alors au Pavillon Vondelpark en novembre 1995 (*NFM programma*) avec un accompagnement sonore composé par des musiciens du conservatoire à Rotterdam. Il recycle extraits du film SENEGAL (Allemagne, 1925) notamment scènes où des filles dansent en montage alterné avec des garçons qui jouent des percussions en ralenti à l'origine.

Delpeut sélectionne un extrait assez abîmé de la copie Desmet JACHT OP ZILVERREIGERS IN AFRIKA (CHASSE L'AIGRETTE EN AFRIQUE, Pathé-Frères, 1911) film d'Alfred Machin, où on voit des oiseaux chassés.⁸³⁹ Les tâches (défaut) dans ce matériel noir et blanc se transposent de belle manière avec les oiseaux envolés. Delpeut recycle des extraits noir et blanc et en couleur (orange) à partir de AUS DEM INNERN AFRIKAS (Eclair, 1910), notamment de scènes des artisans en train de travailler la céramique, puis des travailleurs dans une mine de diamants, une série de prises de vue de zèbres et d'autres animaux dans la forêt. Il emprunte quelques extraits à partir de HET LEVEN IN EEN KAFFERDORP (1912) qui contiennent scènes des villageois dans la fabrication de paniers, de bracelets et de coiffures (en particulier à base de nattes). La copie noir et blanc alors préservée est à l'affiche dans le *NFM programma* depuis

⁸³⁷ Régions concernées : Afrique du Sud-Ouest, Afrique de l'Est allemande, Togolais et le Cameroun (Allemagne, avant la guerre 1914-1918) *Idem.*, Convents, G. 'Film and German colonial propaganda from the black African territories to 1918,' Abel (ed.), 2005, pp.58-77. On en fait mention dans Cherchi Usai, P., L. Codelli (ed.), et. al. *Before Caligari/Prima di Caligari : Cinema tedesco, 1895-1920 German cinema, 1895-1920*, Biblioteca dell'Immagine, 1990, p.388.

⁸³⁸ Voir Weichert, L. *Kehre wieder, Afrika! [Mayibuye i Africa !]. Erlauschtes und erschautes aus Südwest-, Süd- und Ostafrika*, Berlin: Heimardienst-Verlag, 1927, 276p. Voir <http://www.antiqubook.nl/boox/dufour/8746.shtml>

⁸³⁹ Il est à l'affiche dans le *NFM programma* en novembre 1995. Information sur la copie dans Blom, I., *Jean Desmet and the early Dutch film trade: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition 3*, 2003, p.142.

février 1994. Cette production de la série Empire de la société Eclair est tournée probablement en Afrique du Sud. Delpeut en emprunte de nombreux clichés de femmes où figures de leur nudité et leur maternité prédominent. Notamment par exemple dans les extraits empruntés du long-métrage *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (Pathé Cinéma, 1928). Delpeut recycle des extraits du journal d'actualités *PATHE REVUE NO. 17* (1922) dont une partie de prises de vue des animaux sauvages (lions, tigres) tournées au Togo sont colorées au pochoir.

L'Afrique est un sujet attirant pour le cinéma américain, par les *travelogues* chasseurs d'images, des aventuriers.⁸⁴⁰ Delpeut choisit des extraits en couleur des films pionniers comme *SIMBA, THE KING OF BEASTS* (1928) programmé depuis 1994 au NFM. Il choisit parmi les prises de vue des caravanes, les scènes de la population exécutant leurs rituels et surtout des chasses en particulier du lion *Simba* et du rhinocéros. Delpeut analyse avec son expertise cette scène spectaculaire recyclée dans son film de montage : « *Diferente es también el método utilizado por Martin y Osa Johnson. Se integran activamente en las películas como personajes filmadores. En Simba los vemos en plena actuación. En distintos momentos hay tomas en plano-contraplano en que vemos dos cámaras y sus operadores (...), además del animal que están cazando en ese momento (?). Lo más espectacular de Simba es la secuencia en que Osa coloca el rifle en el hombro y se queda esperando al rinoceronte y éste se le acerca tanto que tiene que abatirlo. Un montaje, quizá, pero el rinoceronte es real y se dirige frontalmente a la cámara antes de su trágico final. Si pensamos además que los teleobjetivos de Johnson tenían una potencia muy inferior a los actuales, tendremos que reconocer que esta escena se filmó con un riesgo evidente para la propia vida.* »⁸⁴¹

Delpeut n'emprunte pas aucun film de fiction dans *HART DER DUISTERNIS*. Cependant ce dernier extrait montre comment ce film d'expédition américain met en scène et de façon pseudo fictive et non moins spectaculaire la chasse en Afrique. Le réalisateur renforce cette lecture incluant de manière exceptionnelle une voix-off pour la première fois dans ses compilations jusqu'à là. C'est une voix-off qui exprime sa prise de position face à ce matériel conflictuel vu son contenu et ses formes.

⁸⁴⁰ Le personnage de *KING KONG* résumera plus tard dans la fiction cet esprit aventurier du cinéma d'exploration : version de 1933 (de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack); version de 1976 (de John Guillermin); version de 2005 (de P. Jackson); aussi comme les suites et séquelles *LE FILS DE KING KONG*, (1933); *KING KONG CONTRE GODZILLA* (1977). Voir *Idem.*, Griffiths, Alison, *Ethnographique films*, Abel (Ed.), 2005, pp.221-222.

⁸⁴¹ *Idem.*, Delpeut, P (1990), « Películas », 1997, pp.98-99.

c. Voix off pour un regard post colonial renversé

Au début du 20^{ème} siècle les puissances européennes explorent et occupent de territoires sur tout au continent africain, aussi comme ils s'approprient leurs ressources. Le cinéma joue un rôle important signale Guido Convents dans ce processus d'occupation territoriale puis d'exploitation socio-économique qui cherche à légitimer aux métropoles des besoins coloniaux nourris par de prétentes nationalistes et civilisateurs.⁸⁴² Ces copies sont des documents indissociables de l'histoire du colonialisme européen. Dans *HEART OF DARKNESS* Delpout utilise exceptionnellement une voix off qui apparaît seulement à l'entrée et à la fin du montage. Il exprime ainsi sa position face à ce qu'il considère une 'deuxième conquête' par la photographie et le cinéma de l'Afrique.⁸⁴³

Le comédien Johan Leysen (commentateur de *L'HOMARD*) interprète la perspective de Delpout face à ce matériel politiquement incorrect. Tout d'abord Delpout se positionne derrière une citation clé de la littérature de l'époque, évoquée depuis le titre de son film de montage: « *We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness. We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and of excessive toil. But suddenly, as we struggled round a bend, there would be a glimpse of rush walls, of peaked grass-roofs, a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling, under the droop of heavy and motionless foliage. The steamer toiled along slowly on the edge of a black and incomprehensible frenzy. The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us – who could tell? We were cut off from the comprehension of our surroundings; we glided past like phantoms, wondering and secretly appalled, as sane men would be before an enthusiastic outbreak in a madhouse.* ' (...) This is how Marlow, central character of Joseph Conrad's *Heart of darkness*, written in 1902, describes that curious mixture of fear of and fascination for Africa, so characteristic of its white visitors. *Darkness*, 'prehistoric', 'accursed', 'incomprehensible', 'frenzy', 'a madhouse'. In the white traveller's worldview Africa was, to cite Roland Barthes, 'a dangerous puppet

⁸⁴² L'expansion territoriale en Afrique est importante d'avant la grande guerre aux pays européens. Plusieurs associations utilisent les films pour leurs actions : l'armée, les sociétés géographiques, les congrégations de missionnaires, les musées coloniaux, etc. Le colonialisme fait partie des expositions nationales et internationales. Le film est un outil de propagande pour l'occupation (souvent violente) des territoires, des 'colonies' ; aussi comme un outil d'information scientifique du processus 'civilisateur' (rituels, habilles, danses) des peuples païens. Voir *Idem.*, Convents, G., 'Colonialism', Abel (ed.), 2005, pp.136-138. Convents, G., *Préhistoire du cinéma en Afrique 1897-1918 A la recherche des images oubliées*, Bruxelles : OCIC, 1986 Collection Cinémédia, 235p.

⁸⁴³ Voir *Idem.*, Delpout, P., 'Hart der duisternis' ('Coeur d'obscurité'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.99-100.

show'. At the end of the 19th century western powers had colonized Africa and divided it among themselves. The African continent could then be discovered anew, for a second time, with the photo - and the film camera. The films from those first years vaguely resemble a stage play. It's as if the 19th century voyages of discovery are being put on again. The filmmakers make it seem as if they, like Livingstone and Stanley, find their way in an untrodden continent. They stage the first encounter, they act their amazement and wonderment about the new and the untouched. Each step on the African continent is performed as a step into a mythical darkness. In short, Africa has been twice discovered, conquered, and colonized: one time for real, a second time in images.»⁸⁴⁴

La voix off fait plusieurs citations, d'une part littéraire par le roman de Joseph Conrad, d'une autre part du cinéma de fiction, inspiré à la fois des personnages historiques. Il s'agit de David Livingstone, explorateur et missionnaire et Sir Henry M. Stanley, journaliste qui est envoyé par le *NY Herald* à sa recherche en 1871. Ces personnages sont transposés au cinéma de fiction dans *STANLEY AND LIVINGSTONE* (Henry King et Otto Brower, E.U., 1939). La voix off place ces films comme partie d'un processus colonial européen historique qui se reproduit comme une 'deuxième conquête' dans l'imaginaire culturel.

HEART OF DARKNESS regroupe comme par des étapes épiques une 'expédition' dans une sorte d'Afrique devenue ainsi 'abstraite'. Il réalise ce montage des archives comme il l'a fait pour la guerre 1914-1918 dans *THE GREAT WAR*. Il n'y a aucun autre repère géopolitique ni temporel en dehors de l'information proportionnée par le titre et la voix-off. Ces étapes sont enchaînées par de longs fonds noirs visibles dans leur durée. Les extraits sont classés comme si on suivait une seule expédition, à son départ, pendant les déplacements en caravane, les occupations de territoires enregistrés par des opérateurs entre la fascination et la peur. Delpeut recycle ces images de manière à composer un catalogue de danses, de rituels, de têtes coiffées, de chasses, de caravanes, d'activités industrielles, éducatives, scientifiques. Bien qu'il enlève les intertitres, les scènes témoignent de toute façon d'une forte charge de propagande coloniale.

Delpeut réalise un exercice de 'regard croisé' à travers ce remontage des clichés de l'Afrique noire. Autant il prend en compte ce regard occidental des années 1910 à 1930 que le regard exhumé de celui qui est colonisé. Il exprime à travers la voix-off vers la fin du film : « *After having performed anew the 19th century voyage of discovery, the films about Africa staged a another play, one in which Albert Schweitzer and Cecil Rhodes could have starred: Africa as hospital and Africa as mineral-rich. The voyager of discovery finds his true destination: he becomes a doctor, the owner of a plantation or a mining company. (...) The film images from Africa of the teens and twenties merely show the prelude to what would be*

⁸⁴⁴ *HEART OF DARKNESS* (néerlandais). Traduction de la voix off fournie par N. De Klerk. Dans le dernier *KING KONG* (P. Jackson, 2005) le jeune personnage marin lit comme livre de poche *Heart of Darkness* (1902).

*staged more explicitly in the thirties, forties, and fifties: the God-given assignment to bring civilization to Africa. (...)*⁸⁴⁵

La voix off absente au long du film, revient pour se placer face à ce classement des regards de ‘découverte’ puis de conquête ‘civilisatrice’. Le dernier fil conducteur traité dans cette partie du film est la colonisation économique dans une logique pré capitaliste, justifiée par un discours soit scientifique, religieux dits ‘civilisateurs’. Les clichés classés sont les protagonistes dans ce processus: le médecin, le patron de plantation, l’ouvrier mineur, le paysan, l’artisan. La voix off fait rappel des personnages historiques et emblématiques comme Albert Schweitzer (1875-1965) prix Nobel de la paix 1952. Et à l’opposé Cecil Rhodes (1853-1902) homme d’affaires clé pour l’impérialisme anglais, qui fait sa fortune avec les mines en Afrique du Sud, puis il fait carrière politique en Zimbabwe.⁸⁴⁶

Les extraits regroupés à partir de ces copies montrent une vocation à usages ‘nationalistes’ des images surtout des films de la période de la grande guerre. La sonorisation du film de montage favorise cette lecture quand elle compile un morceau de la Marsaillaise qui accompagne extraits d’un jeu de ballon géant dans *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (Pathé Cinéma, 1928) et le portrait de trois jeunes noirs debout habillés en uniforme militaire provenant de *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (Allemagne, 1925). Ces images parfois laissent entrevoir de propos ‘civilisateurs’ de l’armée, des missions religieuses. Ce remontage efface certains préjugés explicites pour mettre à découvert d’autres implicites. Delpeut se déplace en Afrique avant quitter le NFM avec un programme composé de ces préservations: « *In Ouagadougou Burkina Faso at the western African film festival in 1995, I was there doing the very last things for the Museum with colonial films. I was preparing Heart of Darkness (...)*”

Il se confronte alors avec ces films auprès des spectateurs africains (qui rigolent évoquent-il) quand ils ne sont pas perçus comme politiquement corrects en Hollande.⁸⁴⁷

⁸⁴⁵ *Ibid.*, *HEART OF DARKNESS* (néerlandais). Traduction de la voix off fournie par N. De Klerk.

⁸⁴⁶ Voir http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Schweitzer et http://fr.wikipedia.org/wiki/Cecil_Rhodes

⁸⁴⁷ Voir Delpeut, P. *Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw*. Meulenhoff Amsterdam, 1999, pp.7-8.

3. Le 50^e anniversaire du NFM (1946-1996) : mettre en lumière des films accumulés dans l'ombre

Les événements officiels pour célébrer le Centenaire du cinématographe se réalisent à l'échelle mondiale établissant une série de programmations de répétition et un boom particulier de publications comme de films à partir des archives.⁸⁴⁸ Quelques secteurs de chercheurs font une réflexion autour du Centenaire, notamment dans Domitor.⁸⁴⁹ Cependant il y a une série d'inquiétudes par le tournant qui prend la célébration du Centenaire. En particulier conçu à la haute température de l'événement, Rick Altman propose un modèle de crise pour étudier l'histoire cinéma qui est loin d'être un objet homogène d'étude, mais qui semble être traité ainsi pendant son anniversaire: « (...) *Rechazando los blancos móviles, el historiador tradicional busca a toda costa definir un objeto de estudio estable, un fenómeno coherente. Debido a esta lógica podemos hoy celebrar el centenario del cine. Pero este cine no es lo que se ha podido establecer a posteriori como punto común entre las diversas manifestaciones históricas. Así, pues el cine no es ni el cine de 1910, ni el de 1929, ni el de 1995, sino un supuesto denominador común, el historiador no sabría hacer otra cosa que una historia continua, la que supone la unidad del objeto de estudio –el cine en este caso- es condición necesaria para garantizar a un mismo tiempo la existencia del fenómeno y la historia que se ocupa de él. Puesto que el modelo tradicional de historia sólo se ocupa de fenómenos coherentes y opera exclusivamente en la continuidad, éste reconoce únicamente aquellas crisis que aseguran dicha continuidad por su carácter radical. (...) El modelo que proponemos aquí es otro muy distinto. Existe una tendencia excesiva a considerar el río como un caso especial de estanque ; sin embargo es una lógica contraria a la que se impone. Más que establecer las reglas a partir de los momentos de reposo de ese gran curso de agua que es el mundo, considerando los momentos de crisis como casos especiales en espera del restablecimiento del reposo, hay que partir de la crisis, ver en ella el modelo a través del cual todo el sistema debe ser comprendido. (...) Por el contrario, si partimos del análisis de los momentos de crisis, dibujamos la historia discontinua de un fenómeno múltiple. (...) Todo modelo historiográfico es como un micrófono que solo permite captar ciertas frecuencias, un objetivo que persigue la precisión de ciertos registros pero que deja a los otros borrosos. Hay que reconocer que los objetivos adoptados*

⁸⁴⁸ On peut faire un suivi relatif dans 'Centenaire du cinéma' *FIAF Bulletin* no. 43, 1991, pp.8-13. Lagane, Christophe, 'Mise en route de la célébration du centenaire du cinéma', *Cinéma 72* no. 498 1992, p.3 et Lagane, Ch., 'Un centenaire européen', *Cinéma 72* no. 523 1994, p.5. Le festival CinéMémoire en 1995 programme 'Lumières du monde' avec films fondateurs des cinématographies nationales, un événement assez emblématique de la collaboration internationale. Voir *Idem.*, Belaygue, C., *CinéMémoire*, 1995, pp.38-39. Parmi d'autres films de compilation sur le Centenaire qui nous parlent de la différence d'approche voir : *LES ENFANTS DE LUMIÈRE*, (France, Jacques Perrin, 1995) ; *THE FIRST 100 YEARS: A CELEBRATION OF AMERICAN MOVIES*, (E.U., Chuck Workman, 1995) *SALAM CINEMA* (Iran, Mohsen Makhmalbaf, 1995). Le *NFM programme* affiche en octobre 1996 *100 YEARS OF CINEMA JAPON* (Nagisa Oshima, 1995) à base de matériel d'archive.

⁸⁴⁹ Le colloque Domitor est célébré à New York en 1994. Dupré La Tour, Claire, André Gaudreault, Roberta Pearson (sous la dir.), *Le cinéma au tournant du siècle / Cinema at the Turn of the Century*. Québec: Éditions, Lausanne: Éditions Payot Lausanne, 1999, 397p.

por los historiadores del cine han dejado sistemáticamente las crisis de identidad del cine en las más completa indefinición. Es por lo que nos parece necesario ver, escuchar y pensar la historia (del cine), a través de un modelo de crisis.»⁸⁵⁰

Cette préoccupation est partagée par la scène archivistique en 1995. Michelle Aubert (Archives du Film Bois d'Arcy, CNC) conçu et rédige *Etude internationale des Archives de la FIAF 1995* qui établit en plein essor de la célébration du Centenaire, un bilan de la politique patrimoniale à l'échelle internationale menée par les archives regroupées au sein de la FIAF.⁸⁵¹ Cette statistique sur 88 archives (dont la FIAF regroupe alors 108 affiliés et institutions avec un statut différent) montre que la scène archivistique européenne est la plus fortifiée ; bien que d'autres régions soient en émergence avec la création et/ou développement de leurs cinémathèques.⁸⁵² Les résultats des plans européens de sauvetage du nitrate sont spectaculaires en Europe. Ils permettent d'aboutir à sauver sur environ 2,102 millions de mètres (totalité en nitrate, en acétate et en polyester) un métrage de 1,300 millions de mètres; restant alors à sauver 130 millions de mètres du nitrate sur 160 millions de mètres dans le monde en 1995. Dans les plans de duplication des films sur support nitrate 16 institutions (avec 128 millions de mètres qui restent à copier) se démarquent du 32 institutions qui souhaitent les développer et/ou les terminer.⁸⁵³ Ainsi les cinémathèques en Europe comptent avec 870,000 titres dont 400,000 sont de titres nationaux.⁸⁵⁴ La valorisation des archives européennes rend possible une histoire de la production nationale qui commence à s'emparer d'une histoire de la distribution et de l'exploitation. On lance une réflexion collective sur le futur des cinémathèques, notamment au sein de la FIAF. De Kuyper observe : « *The various dimensions of cinema history must be preserved, as far as possible in their pure and authentic state. It must be recognised that cinema's dimension as a show is part of this, and also that it is already disappearing. Nothing prevents us playing the game of modernity ; we shall be obliged to do in order to survive (...) Far from being allowed to prevent the traditional institutions from carrying out their work, media extrapolations and multiplications*

⁸⁵⁰ Altman, Rick, 'Otra forma de pensar la historia (del cine) : un modelo de crisis dans *Archivos de la Filmoteca* no. 22, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, février 1996, pp.7, 8 et 19. Publié en français comme Altman, R., « Penser l'histoire du cinéma autrement. Un modèle de crise », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, pp.65-74.

⁸⁵¹ La statistique est réalisée avec l'assistance de Daniel Toussaint, avec l'aide du Centre National de la Cinématographie à Paris. Elle couvre tous les membres et la plupart des membres provisoires. Le questionnaire est envoyé et reçu entre 1991 et 1994 avec 64 réponses complètes analysées. Les statistiques complémentaires recueillies pour 23 institutions proviennent à partir de l'étude de Maria-Rita Galvao- pour les archives de l'Amérique Latine en 1990 et les rapports annuels de la FIAF. Aubert, M., *Etude internationale des Archives de la FIAF 1995*, FIAF, CNC, Paris, 1995, p.5.

⁸⁵² Voir Cherchi Usai, Paolo, 'La cineteca di Babele' dans *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp.998-1003.

⁸⁵³ *Idem.* Aubert, M., *Etude*, 1995, p.11.

⁸⁵⁴ Voir graphique 2. *Ibid.*, pp.6-7.

should be used to guarantee their survival (witness opera). Moreover, there is real danger that in adapting too far to the contemporary world, those institutions responsible for documenting and handing down the past in the present will soon lose their reason to exist. While it is true that the culture we live in is obsessed by the here and now and has an attitude of rejection towards the past, which it only accepts and tolerates in fetishized form, cinemathèques are well-placed to respond 'dynamically' to all the demands this culture makes because of the obvious and unquestioned opportunities they offer for turning the whole world of cinema into a spectacular event, and thus destroying cinema as a show. We have all the means necessary to create a ready-made past for the cinema : 'The Complete Hitchcock'; '300 Films from Cinema History'; '100 Years of Cinema'. Preserving the original role of the cinemathèque as a cultural institution will prove rather harder, I fear... »⁸⁵⁵

Le *NFM programma* au long de 1995 ne coïncide pas avec le style de ces événements aussi médiatisés du Centenaire. Et pareil quand il arrive le moment de célébrer son 50^{ème} anniversaire de vie institutionnelle la programmation est à base principalement de leurs collections (surtout du cinéma muet). Le NFM est une cinémathèque qui ne compte pas avec de collections massives.⁸⁵⁶ Ce qui n'empêche que le rôle joué par la Direction de Blotkamp au NFM soit très actif sur la scène archivistique.

a. Célébrer le Centenaire et le 50^{ème} anniversaire

Ruud Visschedijk devient le directeur-adjoint de Blotkamp au NFM à partir de 1996. La programmation reste toujours attentive aux collections, au répertoire classique comme à la scène expérimentale. Cependant l'équipe se focalise plus dans des expériences alternatives pour projeter leurs collections combinés avec de la musique et du théâtre. L'équipe continue une révision de ses archives commencée par décennies pour célébrer le Centenaire.⁸⁵⁷ Pour célébrer le 50^{ème} anniversaire du NFM en novembre 1996 on trouve une sélection emblématique des collections. Le Pavillon Vondelpark est un espace formidable pour tenter

⁸⁵⁵ De Kuyper, E., 'Thinking about Clichés. Impasses and Dilemmas facing Cinémathèques as the Century ends', *Idem.* Surowiec, C. A. (e d.), *The Lumiere*, 1996, pp.231-237. Cette conférence retravaillée était octroyée en novembre 1995 à l'Université de Nimègue organisée par le département du Cinéma et arts du spectacle (FOK). Traduite par Trista Selous.

⁸⁵⁶ Le NFM n'est pas parmi les huit cinémathèques plus grandes d'Europe. *Idem.*, Aubert, M., *Etude*, 1995, pp.6-7.

⁸⁵⁷ Voir dans le *NFM programma* novembre 1995 'Honderd Jaar Bioscoopvoorstelling : de Jaren Dertig' ; ensuite cette révision continuera en mars 1996 et en mai 1996 dans 'Honderd jaar bioscoopvoorstelling Tweeduizendtien'.

l'expérience 'd'aller au cinéma' autrement entre 1995 et 1996. Le *NFM programma* affiche programmes de films qui cohabitent avec spectacles théâtraux, musicales, du répertoire et du *found footage*.

Par exemple entre décembre 1995 et janvier 1996 on trouve le spectacle 'Symphony in motion –Met Filmorkest Max Tak Een Symfonie voor Zwijgende Film en Orkest'. C'est une compilation de fragments des archives sélectionnés par Ram, avec musique et arrangement de Leonard van Goudoever. Les films sont mêlés avec des spectacles théâtraux qui sont à l'affiche dans le *NFM programma* en mars 1996. Par exemple 'Kindersvoorstelling in de voorjaarsvakantie : Droom-Rijk' est dirigé par Wim van Tuyl avec Paul de Munnik, spectacle cinématographique spécialement conçu pour les enfants. Fin 1996 Roumen en produit le spectacle-concert en décembre 1996 'Het Fantastische Luchtschip Vaudeville artistique' à partir de copies de Méliès en couleur du NFM.

Les programmes de compilation à partir des collections sont très divers en mars 1996. On trouve toujours la section 'Openarchieff 1996' qui est un remontage à partir de bandes-annonces de films pornographiques. Pendant l'été 1996, Laurel et Hardy font objet d'une rétrospective exhaustive qui va de leur production du cinéma muet au sonore.

Le Pavillon est un espace ouvert à l'expérimentation exposant l'installation de Michael Rudnick en juin-août 1996. La place de la tendance *found footage* est notable en avril quand *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* est reprogrammé comme d'autres films de Forgács. Les Archives de la Planète du Musée Albert Kahn sont aussi à l'affiche comme *APOLLO 10* (E.U. 1969).⁸⁵⁸ Ce choix hétéroclite cache derrière le corpus sélectionné par Delpout qui prépare une autre série pour la télévision coproduite entre le NFM et la VPRO-TV. Après quitter son poste d'archiviste, le cinéaste n'arrête pas de travailler avec les archives du NFM, car il réalise un film pour la télévision à propos du Centenaire depuis 1995.⁸⁵⁹ Delpout en témoigne: «*FELICE was post posed. It was the 100 years of cinema. VPRO asked for something. They had a theme evening. So I proposed to make it together with the Museum. I asked Hoos and talked with Frank. Nico and I came choosing 6 persons and a whole of films. The research was done outside in the USA, Berlin, Paris (...).*»

Roumen s'occupe de produire le projet *THE TIME MACHINE* (1996) dont il déclare: «*(...) Here was one image culture, result of DE CINÉMA PERDU. So it was logical to ask Peter to do this. Anyway we were asked for it by a different editor not the same one. First he asked Peter and then he said if the Museum joined in for a project of 3 hours long.*»

⁸⁵⁸ Un extrait est programmé en 1994 pendant l'Amsterdam Workshop. Voir *Idem.*, 'Session 4 'Others Ways of Seeing'', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.36.

⁸⁵⁹ *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.9.

Roumen devient peu à peu un producteur spécialisé dans le réemploi des archives du NFM. Au lendemain de son départ Delpeut revient travailler aux archives, se rappelle De Klerk responsable de la recherche de la série : « (...) *Peter was very well known in that time. He wanted to do something different with the original idea that was 'future of film images'. Peter wanted to come back to the past. I was approached much later when he was away of the Museum. He resigned on a thursday and few days later he was in my room preparing it. He asked me: 'I do not want go to the future and digital, but to show the variety of research.'* More or less we talked the same language, he did not have to explain everything to me, just his concept. He suggested some topics and that's what we did. We had already an experience with Forgács as a found footage filmmaker, with the first screenings of Kahn outside in Amsterdam, museum created in 1986, that he rediscovered during the screenings in 1992. (...) Tom Gunning, we knew him because of the 2 workshops, when he was invited. I suggested film as a scientific medical tool. Talking to various people, we decided to use Barbara Duden, Farocki, Eisenberg. We had already bought his film for the archive. »

D'autres restaurations du NFM se démarquent alors dans la programmation, notamment *ATLANTIS* (August Blom, Nordisk Films Kompagni, 1913), une copie Desmet. La belle restauration en couleur (prête depuis 1994) *HET GEHEIM VAN DELFT* (M. Binger, Hollandia, 1917) se présente éclatante avec ses bleues 'Delft', le jeu de la diva Annie Bos et l'accompagnement sonore du Basho Ensemble en octobre 1996. Les collaborations avec d'autres cinémathèques se poursuivent, surtout avec les collègues du Museo Nazionale del Cinema avec qui le NFM organise une rétrospective de l'avant-garde européenne de ses origines du cinéma à l'année 1945, qui sera programmée à Turin du 28 novembre au 8 décembre 1996 ; et ensuite à Amsterdam en mars 1997.⁸⁶⁰

b. Le statut du NFM dans une nouvelle structure archivistique nationale et internationale

⁸⁶⁰ Voir Berteto, Paolo, Sergio Toffetti, *Cinema d'avanguardia in Europa dalle origini al 1945*, Amsterdam: NFM/ Turin: Museo Nazionale del Cinema, 1996, 334p. De notre corpus on reconnaît certains titres comme *LE DYTIQUE*, films de Walter Ruttmann (*OPUS II, III IV*) et *PRISENGRACHT* qui sont associés aux films de : Oskar Fischinger, Luis Buñuel, Joris Ivens, Marcel Duchamp, Hans Richter, Germaine Dulac, Henri Storck, Y. Genikian et A. Ricci Luchi, Albert Calvancanti, Mannus Franken, Hans Fischinger, Fernand Léger, de Segundo de Chomón, Ferdinand Zecca. À partir de la collection du cinéma d'avant-garde du NFM, selon le *NFM programma* en septembre 1999 on trouve encore films du collectif Filmliga à l'affiche.

La situation du NFM est définie à la fin de 1995 en ce qui concerne le projet d'infrastructure nationale pour l'archivage audiovisuel néerlandais. Pendant que la négociation des subventions publiques pour la préservation reste dans la contradiction.⁸⁶¹

La Direction Blotkamp informe : « *The day after Christmas 1995 a very important letter of the minister of Culture fell in the mailbox of the Filmmuseum. It confirmed what we all knew along : that our institution would not be merged with 3 other audiovisual archives of a totally different kind. (...) it took us three years, two for the deliberations of a 'specialist – group' and one for the mental exercises of the bureaucrats, to get out of the danger-zone. The NFM will be the 'Center of Cinematography', meaning that we deal with film as cultural and artistic phenomenon as opposed to film as information-carrier. However, the bad news is that the minister decides to indeed merge the other three archives into a National Audiovisual Archive, that will also be the commercial company archive for the public broadcasting companies (quite a few in Holland). This, combined with the fact that the board will mainly consist of television representants, means that the safeguarding of this part of the national heritage will be dependent of quite the wrong parties. (...) The other bad news is that the minister doesn't seem to be very interested in the problems of preservation and cataloguing that we lined out for them. His central problem obviously is the reduction of the number of archives and the accessibility of the materials held. He and some of his helpers think we are sitting on goldmines that are there just for grabbing. Instead of recognizing preservation and cataloguing as 'conditions sine qua non', let alone promise money to do these things, they express the intention to make regulations to guaranty access. I wonder how they think they can make these regulations apply to unpreserved and un-catalogued material. So we have our independence, but still don't have understanding from the government for the general problems of filmarchiving and we still don't have an adequate budget to repair the damage of 100 years of neglecting the film – heritage. At the end of 1995 we also had to provide the ministry with a four year planning budget again, on the basis of which we will or won't get money for the next four years (...) accompanied by a request for a subsidy that is about 50% larger than we have now, apart from the extra money we need for preservation etc. (...) The same ministry, that makes such a muddle of the audiovisual archiving, in November granted us a huge subsidy to finally store our outstanding poster collection, describe it and create a proper depot for it. So sometimes it's very fortunate that the right hand has no knowledge of what the left hand does!*⁸⁶²

En attendant de résoudre le futur immédiat du plan de préservation et du catalogage, la Direction compte avec les moyens en 1996 pour préserver les collections non-film, notamment des

⁸⁶¹ Ce qui semble être la situation en général des cinémathèques membres de la FIAF. En 1995 la situation globale des cinémathèques selon l'étude la FIAF mène à considérer qu'environ un peu plus de 100 millions de dollars par an sont dépensées par les 68 institutions dans toutes leurs activités confondues. Environ 30% et plus de ces ressources sont affectées à la conservation et à la restauration des films. *Idem.*, Aubert, M., *Etude*, 1995, p.8. Voir graphiques 3 et 4 qui contiennent les proportions par région.

⁸⁶² Blotkamp, Hoos, 'NFM Annual report 1995', *FIAF Jerusalem 1996: Annual reports 1995*, FIAF, 1996, s/p.

affiches Desmet. Ils feront objet du catalogue dans une base de données avec un registre photo, pour une mise en accès à futur sur Internet.⁸⁶³

En revanche la Direction du NFM continue à participer très activement sur la scène internationale et notamment de la FIAF. Au 52^{ème} congrès de la Fédération réalisé à Jérusalem en avril 1996, Blotkamp participe dans l'organisation du symposium 'The rights thing', déroulé entre le 17 et le 18 avril 1996, qui mène entre spécialistes une réflexion sur le sujet de droits. Le débat est accompagné d'un programme 'Film reflections : Films Lost and Recovered'. Le groupe B notamment s'occupe avec Bob Rosen (UCLA Film & Television Archive) et Hoos Blotkamp de développer une discussion sur les implications d'être une cinémathèque et produire en même temps à partir de ses collections, sur les rapports entrepris avec les chaînes de télévision, les producteurs de logiciels, les droits d'auteur, les usages interactifs, les produits pédagogiques, les obligations envers les producteurs à l'origine des films. *LYRICAL NITRATE* est utilisé comme exemple au sein de cette rencontre qui s'opère au sein de la FIAF.⁸⁶⁴ Le documentaire sur la collection Desmet reste toujours singulier aux yeux de Blotkamp pour réfléchir sur le futur des cinémathèques. D'ailleurs il est reprogrammé en octobre 1996 au Pavillon Vondelpark. Une année plus tard au congrès à Cartagena de Indias en avril 1997, Blotkamp fait partie alors du groupe de travail 'FUTUR de la FIAF' qui travaille sur un code d'éthique avec Gabrielle Claes et Roger Smith.⁸⁶⁵

En novembre 1996 la programmation est prête en particulier pour célébrer le 50^{ème} anniversaire du NFM. L'équipe se fait plaisir surtout avec ses favoris, parmi les copies emblématiques des collections préservées du cinéma muet, dont plusieurs ont été recyclées dans les remontages du Musée.⁸⁶⁶ On retrouve à l'affiche du *NFM programma* de novembre 1996, de copies de L. Perret, d'A. Machin, de copies Desmet, parmi lesquelles de films en plein air comme *DESCENTE EN BARQUE A TRAVERS LES GORGES DE L'ARDECHE* (1910), *OLIESLAGERS' Vliegpozingen in de Watergraafsmeer* (1911), de films de voyage hybrides comme *HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC* (1916) et *TYPES DES INDES ET DE CEYLAN* (1913).

⁸⁶³ Blom, I. 'VIII. Tweemaal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, pp.310-314.

⁸⁶⁴ Une autre compilation qui est alors programmée est : *LA MEMOIRE RETROUVEE* (Jacques Mény, CNC France, 1996). *FIAF 1996 Jerusalem Minutes of the 52nd General Meeting* 21-22 avril, FIAF, 1996, pp.8-13. Voir compte rendu du symposium *Now what? : report on the symposium The right's thing*, FIAF Congress, Jerusalem 1996, Amsterdam: NFM, 1996, pp.11, 16-17 et 29. Voir Blotkamp, Hoos, 'Symposium on archival rights' *Journal of Film Preservation* no. 52 avril 1996, pp.28-35. Claes, Gabrielle, 'Les droits des archives: préserver et présenter', *Journal of Film Preservation*, novembre 1996 no. 53, pp.2-7.

⁸⁶⁵ 53^e congrès FIAF Cartagena de Indias, avril 1997, p.30.

⁸⁶⁶ Delpeut, P. (et. al.), '50 jaar Nederlands Filmmuseum. Vondsten uit het archief', *Skrien* 211, 1996 – 1997, pp.62-65.

Il y a également quelques films européens en Afrique, des actualités Pathé, de prises de vue Mutoscope & Biograph, de films des pionniers néerlandais comme *HOLLAND IN LIS* (1917), de sélections des *BITS & PIECES*, de films sportifs comme *EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR* (1915), de numéros filmés de music hall comme *LITTLE TICH* (1906), tous combinés avec d'autres et de nombreux titres.



3. *FIOR DI MALE* (1914) dans *LYRISCH NITRAAT 1905-1915* (1990). (PHOTOGRAPHIE ARCHIVES ARIEL PRODUKTIES)

Or aujourd'hui existe la vidéo. Les films peuvent être mis sur vidéo et comparés. On pourrait penser que cela devrait être la première tâche des cinémathèques ou des écoles du cinéma. Hélas, il semble que ce soit la dernière et que précisément la seule Histoire qui pourrait être écrite, celle du cinéma, en l'est pas. Car il est lui-même un moyen d'écrire l'Histoire, et il n'y a pas de différence entre faire du cinéma et écrire l'Histoire du cinéma ; le cinéma fait sa propre Histoire en se faisant. Il pourrait même donner des indications sur : comment doit-on faire l'Histoire, l'Histoire des hommes, des femmes, des enfants, des cultures, des classes sociales, car le cinéma est à lui-même sa propre matière historique et donnerait de bonnes indications. La cinémathèque est le seul endroit où cela pourrait se passer et je pense que si ça ne se s'y passe pas, ce n'est pas innocent dans le mouvement de la société où pratiquement, ça a l'air interdit : théoriquement on dit oui, quelle bonne idée, mais pratiquement ce n'est pas possible. (...)»
 Jean-Luc Godard⁸⁶⁷

⁸⁶⁷ Godard, J.-L., 'Les Cinémathèques et l'Histoire du Cinéma', *Travelling*, no.56-57 Printemps 1980, pp.122-123.

PARTIE II. DE COMMENT LA MÉTHODE DU COMPILATEUR VALORISE EN TERMES ESTHÉTIQUES LES COLLECTIONS DU CINÉMA MUET NFM (1989-1995)

Au long de la première partie nous avons suivi la trajectoire du cinéaste et du critique Delpeut qui se transforme en archiviste du NFM, entre 1989 et 1995. Ses activités principales consistent à participer dans le développement de la politique de préservation comme de la structure de diffusion et d'accès aux collections affichées dans le *NFM programma*, les espaces académiques (Amsterdam Workshops) et les publications (*NFM themareeks*). Sa participation est particulièrement fixée dans sept films de compilation à partir d'archives du muet préservées. La compilation est une forme filmique que l'on retrouve tout au long de cette période dans une série de ses programmes et ses réalisations (reconstruction, film de montage, documentaire et fiction) en salles comme à la télévision. Delpeut y contribue avec une méthode originale à la production de ces remontages étroitement liés à la philosophie esthétique du NFM. Quand nous utilisons le terme de valorisation dans la pratique du compilateur c'est dans un sens plus large que juste une diffusion et mise en accès des archives. Car la programmation de ces films est dépassée par une mise en valeur spécifiquement esthétique. Delpeut donne une épaisseur à ses films, une dimension sensible qui va au-delà d'une redécouverte. Il a une perspective esthétique en même temps que des intentions pédagogiques envers certaines parties de ses collections. Delpeut intervient comme manipule certainement ces films empruntés. Cependant plusieurs questions dans l'air restent encore à résoudre sur la confection de ces compilations.

Pour répondre à ce questionnement il faut analyser de plus près deux grands gestes propres et indissociables à la compilation : l'appropriation et le détournement. Toutefois pour de propos

analytiques, ensuite nous les séparerons pour comprendre la fabrication de ces films comme la méthode du compilateur. Il est important car parfois il ne fait que restituer un fragment en couleur décomposé 'tel quel', mais par contre de temps à autre il produit lui-même les extraits ensuite sonorisés. Nous dévoilerons les 'secrets de fabrication' de ces compilations des films muets préservés dans deux temps, d'une part leur processus de production et d'une autre part la méthode du compilateur. Dans un premier temps, nous verrons qu'il s'agit d'une production où les étapes sont traversées par le remontage. (Chapitre 6) Dans un deuxième temps, nous déterminerons quels sont les éléments empruntés et rajoutés dans les images, les sons et les textes-images compilés ; donc certains gestes du compilateur sont systématiques. (Chapitre 7)

CHAPITRE 6 DANS LES COULISSES DE LA FABRICATION DES COMPILATIONS DU NFM (1989-1995)

Nous observons une série de caractéristiques communes comme de différences dans ces sept remontages produits entre 1989 et 1995. Delpout com pile exclusivement à partir d'archives préservées du NFM dans : une reconstruction, deux programmes de compilation, deux films de montage, une fiction et un documentaire. Il a un style singulier dans sa manière de recycler, de traiter la matière et les formes des archives en vue de fabriquer un type différent de compilation pour chaque collection abordée. Pour comprendre leur fabrication, on va suivre les étapes de production de cet ensemble de films, de manière à comprendre l'appropriation des archives ainsi que les niveaux de détournement fixés par le compilateur. C'est à dire qu'on va interroger les opérations de pré production (I), du tournage et du montage (II) dans ces films. Nous observons derrière le processus de cet ensemble de compilations une approche plus ou moins homogène basée sur la philosophie du NFM. Delpout rend ainsi visibles ses intentions dans ses gestes du compilateur, qui affectent la lecture de ces films. (III)

Et si la perspective du compilateur est esthétique c'est dans le sens que ses gestes proposent une expérience sensorielle comme analytique des archives, ainsi valorisées dans différents niveaux. Nous allons voir comment a-t-il réussi à produire ces films dans certaines conditions financières, juridiques, techniques, créatives. Pour analyser la manière de fabriquer ces compilations, nous tirons profit de la documentation non-film recueillie à propos des films, croisée systématiquement avec les témoignages obtenus des entretiens, notamment de Delpout et de ses deux producteurs, Van Voorst et Roumen.

I. De la pré production des images (préservées) empruntées

Ces compilations n'échappent pas à une certaine logique de production industrielle du cinéma et de l'audiovisuel. Derrière ces sept films, toute une équipe de collaborateurs travaille sous la direction de Delpout, au cœur des activités de valorisation du NFM. Les étapes de production de ces films sont transposées dans la dynamique de préservation comme de programmation des collections. D'abord, parce que chacun de ces films compte avec des images préexistantes, pour la plupart préservées. Ces étapes ne gardent pas les frontières habituelles entre la pré production, la production et la postproduction. Toutes ces étapes sont traversées par le remontage. Ici le montage n'est pas seulement une étape de la production.⁸⁶⁸ Le processus de remontage s'installe déjà par le choix des films préservés ensuite copiés ou transférés. La sélection en question est traduite dans une compilation qui transforme à son tour ces archives. La singularité de ces films alors consiste à remonter des films bien avant modifiés par les politiques d'archivage du passé comme du présent. Le (re)montage est au centre de ce processus créatif. Il est l'équivalent du tournage des images dites 'nouvelles'. On assiste alors à la production d'images ainsi 'retournées' comme spécifie François Niney.⁸⁶⁹ Cependant ces compilations sont avant tout au service de la réutilisation des films muets préservés et programmés d'autres et multiples façons. Deux particularités distinguent cette production qui se déroule dans un cadre institutionnel de recherche, juridique, technique et économique. D'abord Delpout compile grâce au cofinancement entre le Musée, les pouvoirs publics et la télévision néerlandaise. Et deuxième, c'est le remontage qui traverse tout ce processus de production, sous la directive du compilateur Delpout.

⁸⁶⁸ Voir Sanchez-Biosca, V., *El montaje cinematográfico teoría y Análisis*, Paidós Comunicación 86 Cine, 1996, pp.15-20. 'Chapitre 2 LE MONTAGE', Aumont, J., Alain Bergala, Michel Marie [et al.] (3e éd. rev. et augm.) *Esthétique du film*, Paris : Nathan, 1999, Collection Cinéma, pp.37-62.

⁸⁶⁹ Voir 'Chapitre 6 Détourner la voix, retourner les images (Resnais, Marker, Franju)', Niney, F., *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2000, pp.93-113.

1. Les traitements des archives préservées converties en collections

Les étapes de production de cet ensemble de compilations sont imbriquées dans le processus de préservation des collections du NFM mis en place dès 1988. Delpeut choisit certains films muets pour des projets de remontage conçus comme une alternative de diffusion des archives. Films qui sont alors en train de se regrouper en collections thématiques comme celle des pionniers néerlandais (Hollandia, Alberts Frères), des films d'expéditions (dans ses variantes aux pôles terrestres, en Afrique), au tour de la grande guerre. Il sélectionne également de films pour valoriser des collections privées avant fusionnées (Desmet, KIT) et d'autres récemment créées comme *BITS & PIECES* (1991). Delpeut imprègne chaque compilation d'une hypothèse, une 'idée' (Leyda), en quête de valorisation des certaines collections. Par exemple son projet sur la collection Desmet est transformé dans le documentaire *LYRICAL NITRATE* (1990) où prédominent les qualités des copies en couleur du cinéma de la seconde époque en pleine découverte. Préalablement à cette réalisation, il existe un scénario.

Toutefois, Delpeut met en place aussi un concept de valorisation, notamment quand il utilise l'exotisme comme le fil conducteur dans ses documentaires comme dans ses programmes. Nous allons interroger comment ce processus de sélection est fixé selon son concept soit dans un scénario soit dans un programme, en fonction de valoriser certaines particularités des collections souvent fragmentées. Néanmoins en fonction de chaque projet, Delpeut ne recycle que des fragments préexistants. Il va jusqu'à extraire des parties des films, qui parfois sont elles-mêmes des compilations à l'origine, comme les actualités. Nous allons voir que la fabrication ne fait que commencer, une fois que ces images sont choisies par lui-même. Car elles ne sont pas automatiquement prêtes pour être recyclées. En effet, ces copies appartiennent au Musée mais la production de ces compilations se déroule dans un système d'acquiescement de droits (images et sons) de divers types. Cette tâche fait partie du processus de production dont Van Voorst, puis Roumen s'en chargent, dans le cadre juridique du NFM.

a. La sélection parmi des collections emblématiques

Chaque compilation est un choix du cinéaste décidé en fonction des archives du NFM qui l'intéressent de mettre en relief. Delpeut affiche ses critères de sélection qui peuvent aller d'un seul fragment à un échantillon sur l'ensemble des collections du cinéma muet alors en pleine découverte. Chaque sélection met en évidence la mise en relation des thèmes, périodes et origines sur l'ensemble des collections. (Voir Tableau I)

Delpeut sélectionne un seul fragment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) dans la reconstruction *THE GOOD HOPE* (1989) pour mettre en valeur le classique de l'Hollandia réapparu en 1988. Plus tard, il programme dans la série *DE CINEMA PERDU* d'autres films des pionniers néerlandais, encore de l'Hollandia, mais aussi des frères Mullens et d'un corpus institutionnel fusionné comme celui de la collection Lamster (KIT). Pour son documentaire *LYRICAL NITRATE* (1990), son choix se base exclusivement sur la collection de distribution Desmet, acquise depuis 1957, mais alors récemment redécouverte. Cependant dans la suite de ses compilations, d'autres copies Desmet seront recyclées, et notamment dans la série *DE CINEMA PERDU* (1995). Cette dernière réunit comme nulle part ailleurs la richesse d'autres collections du NFM, alors objets de préservation, comme la collection Mutoscope & Biograph, ainsi comme de nombreux films de genres très hybrides, en particulier les films de voyage.

Delpeut fait ses sélections à partir des archives qui sont en train de venir, entre 1988 et 1995, de collections muséographiques visibles dans la programmation. Une même collection thématique, comme celle des films d'expédition, lui permet de compiler dans des directions très différentes. Par exemple, il sélectionne des films d'expédition aux pôles terrestres (classiques et méconnus) pour réaliser sa fiction *THE FORBBIDEN QUEST* (1993). Il choisit parmi leurs films d'expédition européens en Afrique mais pour son film de montage *HEART OF DARKNESS* (1995). Il recycle encore à partir de ce sujet, mais à titre individuel une même copie : *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (1925) dans l'épisode 12^{ème} épisode *HEART OF DARKNESS, THE CONGO* (version raccourcie) de la série *DE CINEMA PERDU* (1995). On retrouve aussi cette richesse du film d'expédition au 15^{ème} épisode par la copie monochromatique *CATCHING SEALS* (1915) qui renvoie à la catégorie des films de voyage mais spécialisés en chasse.

Delpeut programme une partie de leurs riches archives de la société multinationale Pathé, pendant ses années de gloire dans *PATHÉ AROUND THE WORLD* (1993). Cependant, les copies Pathé

du NFM sont bien plus nombreuses et se localisent aussi bien dans la collection Desmet, que dans les films d'expédition, que dans les actualités de la grande guerre comme *PATHE JOURNAL* (et ses filiales) compilées notamment dans *THE GREAT WAR*.

Enfin, on retrouve parmi ses choix certains numéros de la collection *BITS & PIECES* compilés avec des propos très différents. Ces bouts numérotés se trouvent dans *THE FORBIDDEN QUEST* comme dans la série *DE CINEMA PERDU* utilisés dans des programmes (6^{ème}) comme de mini films de montage (38^{ème} et 39^{ème} épisodes).

Dans ce premier processus de sélection, Delpeut déplace ces images depuis certaines origines (collections et/ou fonds des archives fusionnés) vers l'attribution d'un nouveau corpus (la compilation en question), qui prendra la forme d'une réalisation ou d'un programme. Le compilateur mène en parallèle souvent un travail d'écriture (scénarios) et de recherche riche en documentation et en analyses (publications) de films produits entre 1895 et 1931.

b. Projets filmiques, recherches et scénarios

Delpeut n'emprunte que des images à son goût afin de les mettre dans un ordre plus ou moins différent. Le traitement de ses choix se révèle être un véritable dédale. Car il contourne les chemins déjà tracés par d'autres programmes réalisés en parallèle. Il compte énormément sur ses recherches approfondies, son visionnage intensif des films, ses analyses de certaines copies. Il traduit cette information et ses connaissances dans les propos exposés dans ses programmes comme dans ses projets de réalisation basés sur les archives.

Delpeut informe, se documente, réfléchit autour des collections préservées dans 'Weergevonden' dans *GBG-nieuws* (1989-1991). Une partie de ses réflexions, comme celles de De Kuyper, sont communiquées dès 1989, pendant leurs conférences à Bologne (Il Cinema Ritrovato) et aussitôt publiées (*Cinegrafie*). Ces deux archivistes esquissent ainsi leur philosophie des archives du NFM en rapport direct à leur travail de remontage.⁸⁷⁰ A partir de 1991, cette documentation et ces sources sur les collections sont publiées dans les *NFM themareeks* ; puis souvent traduites. Ces articles jouent un rôle complémentaire, ainsi que ces

⁸⁷⁰ *Supra.*, Chap. 2.

compilations dans la diffusion des collections af fichées dans les grilles du *NFM programma* entre 1989 et 1995. Delpeut se révèle un écrivain très actif qui parfois prépare ses compilations via un scénario, en particulier pour les besoins de ses projets de réalisation.

On décèle comment Delpeut modifie sa manière de sélectionner les archives à emprunter, en fonction du processus d'écriture de ses scénarios. Le documentaire *LYRICAL NITRATE* sur la collection Desmet est prévu avant son arrivée au Musée dès 1987. Pendant le deuxième semestre de 1988, son scénario a comme titre de travail *Lyrisch Nitraat 1905-1915*.⁸⁷¹ Son choix de copies se déplaie au fur et à mesure qu'il écrit son scénario. Il établit une première liste de copies candidates au r'emploi entre juin et septembre de 1989. Enfin, il aboutit à un choix définitif vers janvier 1990.⁸⁷²

En revanche, pour *THE FORBIDDEN QUEST* (1993) la sélection est décidée autrement, c'est-à-dire une fois bouclée l'écriture de son scénario de fiction. Grâce à ses analyses, on se rend compte qu'il connaît exceptionnellement bien leurs copies des films d'expédition. Les articles traduits de l'archiviste témoignent de son travail de recherche pendant le processus d'identification, de préservation jusqu'à la programmation de ces films d'expéditions aux pôles, entre 1990 et 1995. Ces écrits contiennent les esquisses des analyses où Delpeut démontre sa connaissance des canons classiques du genre et en particulier des copies en couleur du NFM, notamment de *THE GREAT WHITE SILENCE* et de *SOUTH*.⁸⁷³ Cependant l'écriture de son scénario est fortement influencée par d'autres références historiques et littéraires des expéditions.

Au générique, Delpeut remercie Bob Headland, commissaire du Scott Polar Research Institute à Cambridge, pour son aide et son expertise. Il approfondit également ses connaissances sur ces expéditions historiques avec les journaux de voyage de Fridtjof Nansen, chefs des expéditions Roald Amundsen et Robert F. Scott. Delpeut emprunte le prénom de *Wilson* pour l'un de ses personnages. C'est le nom d'un des quatre collègues morts avec Scott, les protagonistes réels dans *THE GREAT WHITE SILENCE*. Delpeut établit un parallèle avec la fiction inspirée du fait historique tragique. *Wilson* devient le leader des derniers survivants de l'équipage du navire l'*Hollandia*, nom inspiré à la fois de la société de production Filmfabriek

⁸⁷¹ Il y a deux versions du scénario entre août et novembre. Voir Dossier no. 94. 'Kinderen der zonde. Lyrisch nitraat, 1905-1915. De Desmet-collectie van het Nederlands Filmmuseum in retrospectief', 29 a out 1988, p.10; et Dossier no. 95. 'De Desmet-collectie van het Nederlands Filmmuseum in retrospectief', titre de travail: Lyrisch Nitraat, 1905-1915, du 1 novembre 1988; Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁸⁷² Dossier no. 96 contient listes du matériel visionné ; dossier no. 97 a la liste des films du 09/09/1989 ; dossier 99 a la liste de titres du 23/09/1989 ; dossier no. 100 a la liste définitive des titres du 4/01/1990 ; dossier no. 101 contient le document 'Concept-essay', dans Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁸⁷³ Voir *Supra.*, Chap. 2 et 3.

Hollandia. Du journal de C.J. Sullivan, il emprunte aussi le nom qu'il donne à son personnage principal interprété par *Job* (Joseph O'Connor).⁸⁷⁴

Delpeut connaît aussi bien les journaux d'Ernest Shackleton et des opérateurs comme Herbert G. Ponting. Il publie des extraits traduits du journal de ce dernier (1921), dans le numéro 29 *NFM themareeks* qui renseigne sur les précisions maniaques de l'opérateur.⁸⁷⁵ Le générique *THE FORBIDDEN QUEST* informe également que Delpeut est inspiré par des œuvres littéraires de fiction : *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot, notamment par *The Narrative Of Arthur Gordon Pym Of Nantucket* (1838) d'Edgar Allan Poe et *Le Sphinx des Glaces* (1897) de Jules Verne. Cette œuvre est aussi marquante pour Delpeut qu'il va jusqu'à reproduire des expressions de Verne dans ses dialogues, comme quand *Job* évoque le rituel des indigènes : « ... what sailors call 'mirror of Heaven'. The natives fell to screaming and crying out in adoration (...) Tekeli-li, Tekeli-li ! ». ⁸⁷⁶

Delpeut écrit sous l'influence de ces références, les différents traitements de son scénario original entre août 1991 et juin 1992.⁸⁷⁷ Il témoigne ainsi de son processus d'écriture : « (...) Reading these files there is more information but less spectacular imagination. I thought it will be nice to retell a new story like Allan Poe did with its magical side, not just an expedition. But then like did Verne about Pym. The idea convinced Suzanne. For 2 weeks I write in the evening. The books were there but it did not work. I had to put them away and started again. (...) Céline came home every evening to read how far the story was, about this curious guy telling and bluffing. I illustrate it with the film materials I had. I did not make it strong or emotional. I recorded the English text, once translated. Menno and I worked on a small VHS. We rewrote the story and applied for money with the fund and television. The cooperation with Menno was strong to find then the images (...)»

Ce scénario est sous l'influence des archives du NFM comme des références historiques et littéraires. Mais la sélection des films à recycler est restreinte à illustrer le récit du scénario, à l'opposé de *LYRICAL NITRATE*. Le scénario *THE FORBIDDEN QUEST* implique une logique de production plus complexe qui met en route la pré production de son tournage en décembre 1991, selon montre la correspondance de la production.⁸⁷⁸ Delpeut fait son casting entre

⁸⁷⁴ Il fait pareil avec le chien surnommé *Caruso* en hommage à son aboiement ; dont l'image est reprise de *SOUTH*.

⁸⁷⁵ Delpeut, P., René Wolf, 'Heroïsche omzwervingen met de camera', *NFM themareeks* no. 29, Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1995.

⁸⁷⁶ Pym est un personnage qui apparaît d'abord dans le roman de E. A. Poe et ensuite est repris par Verne. Verne, Jules, *Le Sphinx des glaces*, Roux, George (illustrateur), Paris : Hachette, 1981, 438p. Collection Grandes œuvres. Les Intégrales Jules Verne.

⁸⁷⁷ Voir 6. « THE FORBIDDEN QUEST – DIE WINTERREISE » (1993) dossiers numéros 116 au 120 et no. 128. Archives NFM 19 P.

⁸⁷⁸ Voir Dossiers numéros 123 et 124 avec les listes de matériel filmique visionné entre 1990 et 1991 et l'archive photographique comme la correspondance de la production dans Archives NFM 19 P. Delpeut.

janvier et avril 1992 à Londres et à Dublin. Casting qui s'achève lorsqu'il trouve le comédien Joseph O'Connor qui interprète son seul protagoniste à l'écran : *Job*.⁸⁷⁹

Le budget de *THE FORBIDDEN QUEST* est le plus cher parmi ces sept films compilés: 264, 663€. (Voir Tableau II) Pour ce réemploi des archives il y a des contraintes différentes par le tournage de nouvelles images. Cependant pour un programme ou une réalisation à partir d'archives, il faut de toute façon s'assurer d'avoir les moyens financiers nécessaires ainsi que de remplir toutes les conditions juridiques de réutilisation.

2. Système de cofinancement néerlandais

La production de la plupart de ces films de compilation est sous la responsabilité de Delpout, sauf pour trois films qui sont produits par Suzanne van Voorst Puis Frank Roum en fait alors ses premiers pas comme producteur à partir de la série *DE CINEMA PERDU* en 1995.

a. Coproduction entre le NFM et la télévision

Dans la société Yuca Films et ensuite pour Ariel Film Produkties, Van Voorst acquiert une expérience importante dans le milieu du cinéma indépendant en produisant pour de jeunes cinéastes comme Heddy Honigmann et Delpout. Ses premiers pas comme productrice se font auprès de De Kuyper en 1983 dans : « *CASTA DIVA has a strong link with PINK ULYSSES. We got all the fragments from the Filmmuseum. Eric worked already there and was involved working with staff stagiaires, some were actors (...) We had to clear the films (the rights) and pay for them.* »

Van Voorst entre en contact avec le Musée au moment où elle s'occupe de l'acquittement des droits pour *PINK ULYSSES* (1990). Dans son parcours, on observe un certain style de production

⁸⁷⁹ Voir Dossier no. 125 avec information du casting janvier-avril 1992 dans Archives NFM 19 P. Delpout.

pour des films qui sont en général exploités dans le réseau des salles d'art et d'essai, dont le Musée fait partie (NFM/IAF). Elle produit trois des compilations réalisées alors par Delpeut dans le cadre d'un cofinancement entre le NFM, les pouvoirs publics et les chaînes de télévision. (Voir Tableau II)

Toutefois, Delpeut ne s'entoure pas systématiquement de producteurs pour le reste de ses compilations. Il prend en main cette responsabilité comme une extension de ses activités d'archiviste. Il produit ainsi la reconstruction *THE GOOD HOPE* (1989). Plus tard, ses deux films de montage sont également produits à 'chaud', par lui-même. Il les compile sans laisser trace de scénarios. *THE GREAT WAR* (1993) est monté exprès pour la conférence de IAMHIST en juillet 1993. Delpeut témoigne : « *We made everything, it did not exist yet a production department. This was one week editing, quickly.* »

C'est le cas également de *HEART OF DARKNESS* (1995) réalisé pour accompagner les programmes en 1995 des films d'expédition et de documentaires européens sur l'Afrique ; dont seule une partie est recyclée. Selon le générique, ce film de montage est subventionné par le Voorlichtingsdienst Ontwikkelingssamenwerking van Het ministerie van Buitenlandse Zaken (Fond pour la coopération en matière de développement du Ministère des Affaires Étrangères des Pays-Bas).

Le financement des programmes de compilation nous montre des figures très différentes, même opposées en fonction de leur durée et taille. *PATHE AROUND THE WORLD* est produit comme le reste des programmes du Musée. Par contre, la série de télévision *DE CINEMA PERDU* est une production complexe, qui est même plus coûteuse (147, 400 €) que le budget attribué à sa première grande réalisation *LYRICAL NITRATE* (115, 520€ ; Voir Tableau II). Ces films comme *THE FORBIDDEN QUEST* sont produits grâce au cofinancement entre le NFM, les subventions des pouvoirs publics et de la télévision. Le Musée fait une sorte de réinvestissement des frais déjà affectés aux films préservés. Il devient coproducteur de manière 'périphérique' recyclant autrement une partie des collections préservées dont le budget investi est millionnaire pendant la période 1991-1994 : environ 10, 800 000 de florins (4, 900 826 €). Cette manière de coproduire, Roumen explique a été gagné avec beaucoup d'effort : « *The Filmmuseum has an state sponsor. We do not wish to compete. It's not fair, so that's why we did a very straight agreement. The Dutch Fund said then that the Filmmuseum could only apply for a project because of the archive. We had to fight for these agreement. We never had money to produce indeed. Only after few years they said 'you did a good job with Delpeut so you earn your right to produce'. Peter had this influence with Suzanne because they were really a perfect team that could negotiate with the broadcasters an extra budget. Then Blotkamp) did a very brilliant*

negotiation. There was no limit in the repetition of the parts (DE CINÉMA PERDU). Normally you are paid to allow them to show, but she turned it around. Anyway nobody says no to such an offer! ”

Ces trois projets sont le résultat des subventions obtenues également auprès des pouvoirs publics, grâce au Fonds voor De Nederlandse Film pour *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST*.⁸⁸⁰ Une subvention complémentaire le Fonds Binnenlandse Omroep est octroyée à *DE CINÉMA PERDU* (Voir Tableau II). Ce modèle de financement est en pleine transformation aux débuts des années 1990, comme Van Voorst l'explique : « *Film production was using this funds since the 1950's, and specially in the 1980's for shorts and artistic films until 1991. And then everything went into one big fund. »*

L'étude économique du cinéma néerlandais contemporain, de Bernd G.W. Out dédiée aux années 1990, souligne la transformation de ce modèle des subventions pour la production. Les producteurs sont stimulés par les financements (des institutions, investissements privés et coproductions) et par l'attitude philanthropique du gouvernement qui cherche à concrétiser l'autogestion d'une industrie nationale.⁸⁸¹ Le Productiefonds van de Nederlandse Film et le Fonds voor Nederlandse, deviennent un seul financement direct en 1993 dénommé le Dutch Film Fund. Enfin, la télévision joue un rôle important dans la production néerlandaise des années 1990, y compris dans les coproductions avec le NFM. Out note le changement de mentalité de la génération des cinéastes dans les années 1980 qui travaille pour ou avec la télévision, loin d'être complexée par une attitude orthodoxe 'd'auteur'.⁸⁸² En effet, la communauté de cinéastes, dans laquelle Delpout est actif, se caractérise par le fait de travailler sans résistances avec la télévision. Avant d'arriver au NFM, il travaille pour la télévision belge, réalisant *TOREADOR IN HOLLYWOOD, BUDD BOETTICHER* (1988). Pendant qu'il travaille au NFM, il réalise pour la télévision l'épisode *E PUR SI MUOVE*, qui appartient à la production collective *4 TOKENS* (1993). Van Voorst coproduit trois films au budget important, avec trois chaînes de télévision : *LYRICAL NITRATE* avec NOS Televisie, *THE FORBIDDEN QUEST* avec KRO Televisie. Puis Van Voorst avec Roumen coproduisent *DE CINÉMA PERDU* qui est financé avec VPRO-TV. Cette chaîne participe notamment à la diffusion du cinéma néerlandais indépendant.⁸⁸³ Cependant il y a plus que des moyens financiers qui réussissent à produire ces compilations. Roumen

⁸⁸⁰ Voir *Supra.*, Chap. 1. Delpout avait auparavant financé certains de ses courts-métrages avec le Fonds voor de Nederlandse Film.

⁸⁸¹ La production néerlandaise entre 1993 et 2002 augmente d'un 400% pour une population alors de 16 millions d'habitants. Voir 'Introduction' et 'Chapter 5 Production', Out, Bernd G.W., *The roaring nineties: a decade of industrial reform in Contemporary Dutch Cinema*, Pilgrimm Pictures, Amsterdam, 2004, pp.10-13 et pp.47-65, respectivement.

⁸⁸² Voir *Ibid.*, 'Chapter 4 Financing', pp.30-46.

⁸⁸³ *Ibid.*, p.44. La réalisation collective *PIERROT LUNAIRE* (1988) dont Delpout fait partie compte avec financement de VPRO-TV.

témoigne ainsi d'un style de production dont il apprend son métier : « *Suzanne can give direction to a production process, raising the good questions.* »

Roumen s'occupe de la production de la série *DE CINÉMA PERDU* dont la taille et la complexité impliquent un cofinancement important. Il décrit cette première expérience comme une véritable leçon sur les difficultés à mettre en valeur le cinéma muet : « *At that time it was around 400 000 guildens that we counted the value of DE CINÉMA PERDU. I put in plus my salary. But around 25% of it was for archival rights. It was a huge work with around 3 months of editing. We had a lot of people assignments to produce music that was on the other side expensive. It is easy to make archival footage when you just scan it and put in a Cd, for people less sensitive. I learned it takes a lot of effort and that it is very specialised editing you need to get to the speed, people watched, looked 100 years ago. Menno has lots of credits as an editor of it. Peter he is really good, he has the right feeling for not mistreating the original. Originally we had more or less 18 frames and for TV you have 25, so you have to double the speed.* »

Dans ce témoignage, Roumen offre plusieurs pistes de leur processus de production: remontage, postproduction de la sonorisation, transferts du support film selon les besoins techniques de la télévision (formats, vitesse). Mais d'abord, il est déterminant pour les producteurs d'acquérir, comme les moyens financiers, les droits à recycler ces images et ces sons.

b. La clef de la reprise : l'acquittement des droits

Ces sept compilations sont produites avec des images tournées presque dans leur totalité, sauf deux : *THE GOOD HOPE* et *THE FORBIDDEN QUEST*. C'est une production à base des archives préservées mais qui pour être recyclées doivent être retrouvées. Le laboratoire exécute à la lettre les décisions prises par le compositeur. Toutefois pour commencer, la production doit résoudre la problématique particulière des droits à l'utilisation de ces images et sons empruntés. Il faut acquitter les droits des copies film qui appartiennent au NFM.

Les origines aussi divers de ces copies compliquent la tâche d'acquittement des droits. Les archives ont une situation juridique complexe car les droits sont de différents types. Il s'agit de droits d'auteur, d'exploitation économique (des sociétés de production qui ont pu vendre à son tour leurs droits d'exploitation économique) et de préservation (souvent des

cinémathèques, collectionneurs).⁸⁸⁴ (Voir Tableau II) La copie film d'une cinémathèque reste un produit qui n'échappe pas toujours à la logique du marché auquel elle appartient. Car les archives du NFM ne sont pas conservées sous la figure de dépôt légal, qui n'existe pas aux Pays-Bas.⁸⁸⁵ Bien que la législation néerlandaise est soumise aux conventions internationales, souligne Van Voorst : *"I'm not an expert. But I know that we are part of the signature of international conventions like Bern. We are part of copyright protected for 50 years and in some cases for 70 years for the filmmakers, the writers, the producers. But there are no international law sanctions of copyright for Dutch distributors. On Internet they could sell these films, but you can not suit them. It is illegal but there is no sanction. Normally the Bern Convention does not allow somebody to use films for another kind of exploitation if not pays for them. You have to clear the rights (...)"*⁸⁸⁶

Tous les films recyclés par Delpout entre 1989 et 1995 proviennent des copies préservées du Musée. Mais il faut acquitter les droits d'auteur comme ceux d'exploitation économique dans le cas où l'on prévoit un usage autre que non-lucratif. Le NFM, comme n'importe quelle cinémathèque, est une institution concernée par la protection des droits de ses propres archives.⁸⁸⁷ Les législations nationales ne sont pas dans les années 1990 uniformes ni précises sur la question, malgré la globalisation si avancée dans les marchés de l'audiovisuel. La tendance en Europe dans les droits d'auteur, établit qu'un film peut tomber dans le domaine public jusqu'à 95 ans après la mort du dernier créateur, considérant comme tel le scénariste, le compositeur de la musique, l'opérateur et le réalisateur.⁸⁸⁸

Dans le cas du travail de compilation de Delpout les droits d'usage sont pour certains cas, réglés implicitement comme dans le programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD* et les films de montage *THE GREAT WAR* et *HEART OF DARKNESS*. Ces trois films sont restreints à être exclusivement utilisés dans la programmation du NFM à but non-lucratif, sans toucher des circuits de distribution commerciale. (Voir Tableaux V) Néanmoins, le statut des droits de la

⁸⁸⁴ Pour voir les types des droits aux cinémathèques : Henry, Michael, 'Copyright, Neighbouring Rights and Film Archives, *Journal of Film Preservation*, octobre 1994, no. 49, pp.2-9.

⁸⁸⁵ Egeter-van Kuyk, Robert, 'L'archivage audiovisuel en Hollande, structure et projets', 64^e IFLA General Conference août 16-21 1998 voir <http://www.ifla.org/IV/ifla64/046-117f.htm>. Voir Letang, Vincent, *Étude sur les systèmes de dépôt obligatoire des films*, Archives du Film du CNC, mars, 1996, pp.1-9.

⁸⁸⁶ Les fondements de la protection internationale des œuvres apparaît avec la Convention de Berne (9 septembre 1886) et modifiée à plusieurs reprises jusqu'en 1979 ; OMPI-ONU. http://fr.wikipedia.org/wiki/Convention_de_Berne_pour_la_protection_des_%C5%93uvres_litt%C3%A9raires_et_artistiques Voir 'Troisième Journée Les Droits d'Auteur dans les différents Pays', Ciment, Michel (et. al.) *Colloque International d'Information CinéMémoire*, Paris : FEMIS, AMIS, 1991, pp.113-178.

⁸⁸⁷ Voir Kramer, Edith, 'Should a Fiaf archive ask for a copyright clearance before showing a film ? An American viewpoint', *Journal of Film Preservation*, octobre 1993, no. 4, pp.51-52.

⁸⁸⁸ La différence est de 75 ans comme moyenne dans le modèle anglo-saxon qui fait tomber dans le domaine public en échange les droits d'exploitation économique, c'est à dire des producteurs et des distributeurs. Voir Cherchi Usai, P., 'La cineteca di Babele', *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp.1048-1053.

plupart de ces archives (dont une majorité est de non-fiction) est acquité par l'anonymat des opérateurs et/ou la disparition de filiales et /ou de sociétés de production. Par exemple, certaines filiales de la société Pathé ont disparu comme Hollandsche, ou ont été transformées comme Pathé Gazette (filiale anglaise devenue indépendante). Les films (copies) changent de propriétaires dans les circuits de distribution et d'exploitation, allant jusqu'à faire partie de collections souvent fusionnées des cinémathèques publiques et/ou privées. C'est le cas des copies de la collection Desmet mais aussi des films d'expédition aux pôles terrestres du NFM. Par le fait de leur exploitation commerciale, l'acquittement des droits est bien différent pour les deux réalisations *LYRICAL NITRATE*, *THE FORBIDDEN QUEST* et la série de télévision *DE CINEMA PERDU*. Pour régler cette question, une quantité importante des budgets doit y être destinée, comme remarquait Roumen. Il est le cas également pour *LYRICAL NITRATE*, dont la production paye les droits pour certains films français de la collection Desmet. La productrice Van Voorst raconte : “ *To begin it was easy. On one hand we checked these titles and about 80% were for free reusing, or unknown owner attached, but 20% was still there waiting to be done. With Pathe was impossible. We had an unfair correspondence. Instead Gaumont was easy, they did give us the rights. But then for THE FORBIDDEN QUEST, for Hurley's film, we had this problem with the British film museum. (...)*”

Pour *LYRICAL NITRATE*, Van Voorst et Delpout sont venus personnellement à Paris négocier les droits. La société Gaumont s'est montrée coopérative, offrant les droits pour recycler des extraits provenant de quatre titres, dont la durée recyclée pour chacun est d'environ quatre minutes. Par contre, la production achète les droits d'une seule copie Pathé pour recycler l'extrait où se trouve la scène de crucifixion de *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (1906-1907), d'environ quatre minutes placée dans ‘*Het sterven*’ (‘De la mort’). Le montant est de 35, 000 francs français à l'époque (5, 300 €), c'est à dire presque 5% du budget.⁸⁸⁹

Le statut des droits de copies recyclées dans *THE FORBIDDEN QUEST* montre la mutation suivie dans le domaine des droits de préservation aux cinémathèques dans les années 1990. Delpout qui comptait recycler exceptionnellement des extraits d'autres archives, va finalement travailler seulement avec celles du NFM. Il témoigne : “ *I worked better when I have a limited corpus. But there are other interesting materials preserved in the Dutch Museum that could help to be more creative specially with this end, that was difficult to make because of its magical, surrealistic sides. We ever found the shots we needed only in the British film archive, that claimed the rights of SOUTH. (...) Hoos (Blotkamp) stepped in clearing with a big cooperation later in the restoration of Shackleton films. (...)*”

⁸⁸⁹ Van Voorst, Suzanne, *Peter's films* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 02 février 2006. Communication personnelle.

Delpeut considère la possibilité d'inclure des images des pôles localisées au BFI. Mais ce dernier réclame l'exclusivité des droits de préservation en particulier de *SOUTH*. Blotkamp gestionnaire de talent en profite alors pour développer un projet commun de préservation via la coopération du projet LUMIERE.⁸⁹⁰ Finalement le choix des images par Delpeut est restreint aux archives du NFM, mais pas aux copies concernant les pôles terrestres. Il emprunte aussi parmi des films qu'il fait passer par des images des pôles, grâce à leurs parallèles climatiques, comme par exemple *ISLAND* (1925).

Cependant, sans doute le cas le plus complexe d'acquittement des droits concerne la série *DE CINÉMA PERDU*. Roumen signale que le montant réglé représente 25 % du budget de la production, donc une quatrième partie. La taille de ce programme de compilation titanesque est un défi en soi. Car il a fallu acquitter les droits des quatre-vingt-sept titres compilés dans les quarante et un épisodes programmés à la télévision. Cette question est aussi traitée de façon très inventive par la Direction Blotkamp qui signe un contrat à durée indéterminée avec VPRO-TV. La chaîne garde les droits de diffusion sur la série et peut donc diffuser à volonté les épisodes. En échange, le NFM profite des potentiels de programmation à la télévision pour faire connaître à long terme ses collections.

Cependant Delpeut ne compile pas que des images des archives du NFM, il emprunte également des extraits d'enregistrements sonores afin de créer ses bandes-sons. Il faut acquitter les droits de diffusion de ces archives sonores, notamment des opéras dans *LYRICAL NITRATE*. Il est aussi le cas dans *THE FORBIDDEN QUEST* qui contient des extraits d'un opéra interprété par Caruso. Van Voorst souligne l'organisation efficace de l'industrie de la musique dans l'acquittement de ce type de droits: «*With each chosen fragment we saw which version gave up its commercial rights among the European distributors, and then took it.*».

Pour la compilation musicale utilisée dans *THE GREAT WAR*, aucun problème est posé, car c'est dans un cadre de programmation non-lucratif, restreint au Musée que la compilation musicale est utilisée. Le reste des films à Delpeut ont une bande-son composée soit par musique originale, soit par accompagnement sonore (*cinéma incidentals* improvisés au piano-forte, par orchestre) interprété par des musiciens, chanteurs, bruiteurs, commentateurs. Cependant il faut produire une telle sonorisation. D'un côté l'accompagnement au piano-forte est rajouté live pendant la projection en salle par exemple pour *THE GOOD HOPE* (1989). D'un autre côté la sonorisation est enregistrée dans les films de montage et les programmes de compilation.

⁸⁹⁰ Voir *Idem.*, Blotkamp, Hoos, 'The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.26-27.

II. Des opérations transposées: du (re)tournage et du (re)montage

La production de ce travail de compilation est plus qu'une série de reprises des archives préexistantes. Dans un tournage, plus ou moins classique, les images et les sons sont enregistrés puis montés. L'ensemble est alors considéré comme une réalisation.⁸⁹¹ Le tournage dans le cas du travail de Delpeut devient alors atypique car il s'agit plutôt de mettre en place les idées (du compilateur) traduites dans le retraitement des images, ainsi que dans l'addition d'une bande-son. Le travail de montage en général attribué à l'étape de la postproduction, se déroule ici dès la sélection des archives à compiler jusqu'au montage fixe et au développement du film en laboratoire. Le remontage est sans cesse travaillé tout au long du processus de la compilation, et même sur un autre support que le filmique. Delpeut en témoigne : *"We made editing in video viewing through original prints, which we used with some extra fragments : from this point to this point. Then with everything together we edited on film only, silent, 18 frames per second. And then on film strip we synchronised cheaply in this way: Lyrical Nitrate, stretching to 24 frames per second. For the The Great War, Heart of Darkness and Pathé Around the World, we used this trick and then release. But this last one is a program, meant as a program, it was shown as it, with somebody making music and then the projectionist synchronised."*

Une fois décidé le remontage final, c'est après au laboratoire que les ordres de Delpeut sont exécutées. Notamment, une série des effets optiques sont rajoutés parfois par le compilateur qui rend ainsi son remontage des archives visible et créatif.

⁸⁹¹ Pinel, V., *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris : Nathan Université, 1996, p.406.

1. (Re)tournage des images, effets sonores et optiques

Ce processus de compilation des images se révèle être une sorte de ‘retournage’ qui se produit depuis la sélection jusqu’au remontage fixe des archives, mais aussi des éléments ‘nouveaux’. En ce qui concerne la bande-son, la production s’occupe des enregistrements : soit de la musique de commande (originale), soit de compilations musicales (recyclage des archives sonores), soit du bruitage et exceptionnellement de rajouter une voix off. Il y a un retournage des images comme de la plupart des sons. Sauf pour son film de fiction *THE FORBIDDEN QUEST* qui est combiné avec un tournage d’images dites nouvelles.⁸⁹²

a. Tournage dans *THE FORBIDDEN QUEST* (1993) : des archives et nouvelles images en « Irlande, 1941. »

THE FORBIDDEN QUEST (1993) est la seule production qui est le résultat d’un tournage relativement classique. Il s’agit de nouvelles prises d’un faux entretien, combinées ensuite avec le retournage des archives empruntées. L’ensemble de la compilation des images est sonorisé avec une voix-off, du bruitage, de la musique originale et des extraits d’un enregistrement d’opéra interprété par Caruso et joué par un gramophone.

L’entretien se déroule, nous informe un sous-titre imprimé sur l’image en « Irlande, 1941. », chez Job qui accueille un cinéaste interviewer (Roy Ward). En réalité, les scènes sont tournées en noir et blanc en 1992. Il n’y a que le comédien à l’écran Joseph O’Connor, dont Delpout dit: “ He was an actor for the theatre so we have to rehearsal and to slow him down. He learned very quickly. The shooting lasted for 16 days, as if it was done as a documentary. Editing all took a like a good interview 4 weeks. I think we did it first on video and then in 35mm. ”

Le tournage se passe dans un studio où est construit le foyer de Job (village de pêcheurs sur la côte de Black South Bay) Van Voorst apprécie travailler ainsi: « We were a small crew’. We all knew each other. The story was quite convincing even if unreasonable, we had exceptionally fun!⁸⁹³

⁸⁹² D’ailleurs comme il est le cas de *THE GOOD HOPE* (1989) dont la documentation non-film est re filmée. *Supra.*, Chap. 2.

⁸⁹³ Dossier no. 126 contient information sur les locations externes du village irlandais, Archives NFM 19 P. Delpout.

La photographie est réalisée par le chef opérateur Stef Tjink. Paul Veld est le preneur de son, ancien collègue depuis les films d'école, qui collabore également dans *LYRICAL NITRATE*. Cependant la production de la bande-son dans *THE FORBIDDEN QUEST* est bien plus complexe. D'un côté, la voix du cinéaste est enregistrée puis rajoutée après plusieurs tests, de façon à fonctionner comme une voix off, hors cadre en dialogue avec *Job*, au long du film.⁸⁹⁴ D'un autre côté cette fois Delpeut utilise de la musique originale composée par Loek Dikker. Pour la produire, il faut passer par son arrangement, ensuite l'enregistrement de son interprétation par l'orchestre. Il ne s'agit pas tout simplement d'une compilation ou d'accompagnement musical des films muets, mais d'une mise en scène de la bande-son au même titre que la compilation d'images des archives associées au faux entretien tourné.

La production de la sonorisation pour le reste des films de compilation est diverse. Chacun des gestes de sonorisation de la part de Delpeut obéit à des propos différents de valorisation. Pour *LYRICAL NITRATE*, il rajoute du bruitage et une compilation musicale de l'époque. Pour *THE GREAT WAR*, il réalise une compilation musicale qui cherche le contraste entre musique classique et du rock contemporain. Ces compilations sonores laissent trace des expériences qui se démarquent dans cette structure de valorisation du Musée, par ses combinaisons de bruitage, de la musique originale (de commande), des compilations musicales et des commentateurs.

b. Tournage des effets sonores : musique, bruitage et voix off

Pour l'équipe du NFM, la sonorisation est une pratique indissociable de la valorisation du cinéma muet qui va d'un accompagnement du piano-forte classique à la mise en scène d'une projection film parmi les arts du spectacle. Delpeut utilise pour la fabrication de son travail de compilation également des effets sonores, qui sont des éléments rajoutés, produits au laboratoire.⁸⁹⁵ Dans *THE FORBIDDEN QUEST*, la sonorisation est à base de la musique originelle

⁸⁹⁴ Dossier no. 127 contient information sur les versions des tests de l'interviewer (voice over), Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁸⁹⁵ Les effets sonores sont le résultat de la reconstitution, de l'enregistrement, du réenregistrement, du filtrage, de la déformation, de la postsynchronisation obtenus au mixage, par trucage et/ou tirage. *Idem.*, Pinel, *Vocabulaire*, 1996, p.138.

composée par Dikker qui implique un enregistrement de l'interprétation de la Metropole Orkest, conduite par Huub Kerstens. Après il y a aussi une opération de mixage avec la voix off (parfois *Job* hors cadre, en permanence le *cinéaste*).

La production de la sonorisation pour les programmes de compilation n'est pas pourtant moins complexe. La série *DE CINÉMA PERDU* (1995) reprend une des expériences du festival de commentateurs déroulé au Pavillon Vondelpark pendant le printemps 1992. L'épisode 26^{ème} *L'HOMARD* (1912) enregistre, aussi bien l'accompagnement musical que le commentateur interprété hors cadre par le comédien Johan Leysen qui fonctionne comme une sorte de voix-off à propos fictif. En revanche le tournage de la sonorisation pour *HEART OF DARKNESS* est bien plus complexe. Ce film de montage est l'unique parmi le reste des films qui est produit avec une voix off proprement documentaire (aussi interprétée par Leysen). En même temps, *HEART OF DARKNESS* possède une musique originale et un bruitage inventifs conçus par Stefan den Broeder et Stefan Ram. En effet, la production de la sonorisation ne cherche ni à accompagner, ni à illustrer tout simplement la compilation des images. Les sons sont placés soigneusement, chaque effet sonore fait partie de la mise en scène du compilateur. Le bruitage anticipe des atmosphères climatiques à venir pendant des scènes de transition, représentées surtout par des extraits où l'on voit des caravanes. Ainsi, par exemple le bruitage évoque une ambiance en forêt (l'eau, des oiseaux, des insectes), ensuite imbriqué avec une composition musicale influencée par le folklore musical africain (à base de percussions). La musique n'accompagne pas une série de scènes, mais elle va au rythme même de la danse et de la musique interprétées à l'écran. Dans cette intention, la sonorisation renforce la prise de position affichée par la voix-off dès l'introduction. Par exemple, un extrait de *LANGS DE NIJL NAAR HET HART VAN AFRIKA* (1925) est sonorisé avec un morceau d'enregistrement d'un disque de blues, pendant qu'on regarde effectivement à l'écran une femme blanche qui utilise un gramophone devant des enfants. Dans l'extrait suivant, on insiste sur ce regard de domination entre les aventuriers et les indigènes. C'est une scène où il y a une autre femme, cette fois Osa Johnson, qui dans *SIMBA, THE KING OF BEASTS* (1928), offre un bonbon au garçon qui semble enchanté. On les voit alors échanger un objet qui brille et qui semblerait précieux en premier plan. Nous trouvons derrière cette association entre images et sons une démonstration des rapports de forces, où la femme blanche figure comme supérieure, devant ces clichés des indigènes 'naïfs à civiliser', y compris par la technologie (gramophone). Cette idée est renforcée par la suite de la compilation où la musique originale rythme l'extrait de *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (1925). On regarde un groupe d'indigènes entourer un danseur, sorte de chaman, qui porte un dessin sur la poitrine (tête de mort), cliché du sauvage mythique. La

musique, avec une touche afro-américaine du blues, contraste avec le regard dominant envers l'Afrique dans ces films européens et américains. Le compilateur boucle cette association avec une sonorisation à base de claques et de percussions qui rythment les actions d'un extrait provenant de *SENEGAL* (1925). Il s'agit de mouvements d'un groupe de musiciens au ralenti (à l'origine) en montage alterné avec des danseuses. La musique met en valeur la force du rituel collectif. Les filles se remplacent pour danser, pendant que son entourage les encourage. Ces beaux musiciens maîtrisent les percussions devant le regard fasciné de l'opérateur qui découpe leurs mouvements, leurs corps, leurs regards grâce au ralentissement. La sonorisation est ici un déclencheur des rapports de force entre un regard autoritaire inévitablement 'conquis' par l'Afrique.

c. La post-production en laboratoire : la création des effets optiques (La chute de Lyda I)

Le processus de production de chacune de ses compilations culmine au moment où est fixé de façon définitive tout ce processus de retournage des images préservées. Delpeut rajoute alors des effets sonores mais parfois aussi des effets optiques pendant la postproduction pour certains de ses films. Pour le reste de sa production, il ne reste qu'à rajouter la sonorisation live, pendant la projection du film.

Delpeut est responsable du montage de la reconstruction *THE GOOD HOPE* (1989) comme de son programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD* (1993). Avec Barbara Hin, tous les deux s'occupent des films de montage *THE GREAT WAR* (1993) et *HEART OF DARKNESS* (1995). Delpeut remarque sur ce dernier: " *The corpus has an statement that is there, in the text of this voice over. It is a good idea to learn how to look by editing, watching carefully. Maybe it took two weeks. I was horrible tired. I made both with Barbara Hin. These films have a less precise way of working like I did with Lyrical Nitrate.* "

Delpeut réalise ces deux films de montage comme ses programmes de compilation dans un délai relativement court, faisant partie de sa dynamique de programmateur. (Voir Tableau IV) En effet de ses gestes de remontage plus élaborés se localisent dans ses trois productions, réalisées avec la collaboration de Boerema : *LYRICAL NITRATE*, *THE FOBIDDEN QUEST* et *DE CINEMA PERDU*. Delpeut témoigne de leurs marges d'action, car rien n'est préconçu même pour ces

films avec scénario et budgets plus importants. Par exemple, pendant qu'ils travaillent sur le remontage de *LYRICAL NITRATE*, il se rappelle : "It was six weeks of editing. I was already working for the Museum. The titles, they came in very late to tell the story. They are pedagogical, they point my idea."

Le fil rouge dans ces compilations est un processus de remontage où Delpeut laisse quelques traces de ses influences cinéphiles comme de ses compétences théoriques, tout particulièrement dans l'analyse de films. Nous avons l'impression que ces images sont manipulées physiquement, re-filmées même. Notamment l'extrait de *FIOR DI MALE* retravaillé dans la thématique de *Passie* ('Passion') dans *LYRICAL NITRATE*. Ce sont cependant des apparences trompeuses. Car, ce remontage, Delpeut en témoigne n'était jamais effectué directement sur la pellicule: « *The Gianikian they do everything themselves in their machines very close to the material itself. My method : I make up the story, I replace the fragment and then editing and technical things are done in the laboratory, not in my own hands. I found I was a found footage filmmaker, bricoleur. But other filmmakers work with small budget even from themselves. While I work financed by television, that is a difference between my work and the one of these filmmakers coming from plastic arts. Boerema is very important in my work bringing to life ideas. There was lot of searching, telling without a commentary, cinema by itself with scenes, a climax. (Boerema) he has a passionate way of editing, more alive. I was more academic with pieces, feeling, elaborating a theme, what you call cinema analytique, was found by chance. To make a cheap editing thematically we were beyond our film table fixing things, like right speed of the film. All the material had to be in 24 frames per second. It was strange in slow motion, to down the speed like a hand cranking of the camera. We were searching for the right speed of the material. This is the beginning when we send this strip to scan into video. So we said: 'let's make slow motions per piece 18, 16 frames, slowly we go to 20, like when the cross is coming up (LA VIE ET PASSION DE JÉSUS CHRIST) We moved back to the melodramatic moment (FIOR DI MALE) where Borelli but this is done by us, we manipulated the movements in a very hot Sunday afternoon. This guy we were working with, showed we can do more with this expensive editing machine (video), a very quickly zoom in. And then... Lyda, her falling in close up, and Menno and me we were: 'it was so beautiful!' We knew this was a problematic moment in a full frame. In the long shot, you hardly see her. I liked her hand and then by chance something came in, with this fragment of the full frame. The work was made by Image Creations with an optical bank, and then copied in his laboratory.* »

En effet, Delpeut et Boerema modifient ces images mais virtuellement et sur support électromagnétique, testant la vitesse et le recadrage de l'extrait repris à la fin de *FIOR DI MALE*. Il s'agit du moment où un voleur agresse Lyda, qui s'avère être sa mère, pendant que ce dernier l'ignore. Les monteurs obtiennent ainsi des images en particulier du corps de Lyda Borelli en train de tomber blessée. Ils déconstruisent les plans de sa chute en mouvement. L'altération de ces images est fixée après au laboratoire en utilisant des effets optiques au tirage. Ces sont des impressions sur la matière qui donnent l'illusion de parcourir le corps de

Lyda, mais qui sont créées artificiellement. Les effets optiques provoquent une perception d'agrandissement dans les images. Ces effets ont des parallèles avec les résultats obtenus via une intervention physique quand on voit des photographies en mouvement re-filmées. La gamme des effets optiques est aussi nombreuse que celle des effets sonores.⁸⁹⁶ Dans l'extrait de *FIOR DI MALE* le montage rajoute du ralentissement, un travelling optique et plusieurs fondus noirs.⁸⁹⁷ Ce qui rend visible l'ensemble de la manipulation.

Ces effets optiques sont la création de Franz Wamelink (société Image Creations) autant dans *LYRICAL NITRATE* que dans *THE FORBIDDEN QUEST* (avec Jan Scholten dans ce dernier). Au générique de ses films, Delpout salue ce savoir-faire : « *It's more important the Image Creations optical effects done in original 35mm full frame images in 24 seconds. (Wamelink) He died quite early, it was a tragedy. He was very good in recreating the zoom, like 3 times close to the image in 3 steps. He was a magician with contrast. Franz Wamelink is very important for Lyrical Nitrate, The Forbidden Quest.* »⁸⁹⁸

Cependant Delpout rajoute des effets optiques seulement dans certains extraits de *LYRICAL NITRATE* et de *THE FORBIDDEN QUEST*. Pour le reste, il se garde de transmettre les caractéristiques des copies préservées. Il connaît les qualités comme les limites de la méthode du copiage d'internégatif en couleur, utilisée par le laboratoire Haguefilm et le NFM. Il travaille souvent avec celui-ci la correction de la couleur (étalonnage) de ses propres films. Parfois il commande aussi des tests ailleurs pour s'approcher de la qualité du coloriage qu'il a appréciée par son expérience d'archiviste avec les archives nitrate. Van Voorst s'en occupe : « *We did shooting tests at London that ended in splendour, even when the material was so deteriorated and stretched. We also tested lots of speed. Technical came from him (Delpout), but my questions about his choices was part of a postproduction process involved.* »

⁸⁹⁶ Ces effets ne sont pas obtenus à partir de l'appareil de prises de vues ou de l'éclairage mais par montage dans une île d'édition électromagnétique. Il s'agit des effets spéciaux, de procédés photographiques, optiques, mécaniques, acoustiques, électriques ou numériques utilisées pour créer des artifices ou de illusions au niveau de l'image / ou du son. Il y a plusieurs types, pour l'image (au tournage, à la prise d'image), au cours du développement. Parmi les effets optiques on trouve la liaison, l'accélération, l'inversion de marche, le travelling optique, l'image composite, la juxtaposition de plusieurs images, l'effet de trame, la déformation plastique de l'image. Voir *Idem.*, Pinel, Pinel, *Vocabulaire*, 1996, pp.138-141.

⁸⁹⁷ Le travelling optique est un mouvement apparent d'approche ou d'éloignement du sujet obtenu par voie optique, sans déplacement de l'appareil de prise de vues (zoom avant, zoom arrière). Voir *Ibid.*, p.414.

⁸⁹⁸ Il a écrit suite à sa disparition : Delpout, P., 'In memoriam: het superieure monnikenwerk van Frans Wamelink (1945-2004).' *Skrien* 4, 2004, p.29.

2. Particularités d'un remontage (si visible)

Ce travail de compilation rend visible le recyclage devant le spectateur, mettant en évidence qu'il s'agit d'archives empruntées, mais aussi détournées. Delpeut utilise un style de remontage autant dans ses programmes qui est porté à l'extrême dans ses réalisations par son usage particulier des effets optiques.

a. Le fondu noir ou de la forme de ponctuation du compilateur

Delpeut utilise un seul et même effet optique sur l'ensemble de ses compilations. Il s'agit du fondu noir, effet de liaison qui relie deux plans ou un plan et une bande neutre, souvent noire.⁸⁹⁹ Il s'en sert comme d'un outil de ponctuation qui sépare les copies dans un programme, comme les extraits et/ou fragments dans ses réalisations.

La documentation non-film dans *THE GOOD HOPE* (photographies de plateau, affiches filmées en plan fixe) est associée au fragment (1918) par des fondus noirs alternés avec des intertitres (contemporains). Ce type de fondu noir est caractéristique également du reste des programmes de compilation dont la majorité fonctionnent bout à bout. Ils sont ainsi perceptibles à première vue. Dans *DE CINEMA PERDU* et *PATHE AROUND THE WORLD*, l'ordre comme l'autonomie des films compilés est ainsi fixé. Le programme de compilation n'est pas tout à fait une réalisation mais un remontage d'un ensemble de copies qui permet de garder en même temps l'autonomie de chacune (même si raccourcie). Il y a le même principe d'usage des fondus noirs dans tous les épisodes de la série *DE CINEMA PERDU*. Cependant ce programme utilise parfois le fondu noir comme les autres réalisations à partir d'archives. Deux épisodes *DE CINEMA PERDU* dépassent les limites des programmes de compilation en devenant de micro films de montage (38^{ème} et 39^{ème}) à partir de *BITS & PIECES*. Les fragments numérotés sont enchaînés par des fondus noirs gardant leur indépendance tout en étant associés. La frontière entre programme de compilation et film de montage devient diffuse à moments.

⁸⁹⁹ *Idem.*, Pinel, V., *Vocabulaire*, 1996, pp.175-176.

Par ailleurs, Delpeut et Hin uti lisent des fondus noirs assez longs et visibles particulièrement dans les films de montage *THE GREAT WAR* et *HEART OF DARKNESS*. Ils montent ‘bout à bout’ soit des fragments soit des extraits comme dans un programm e des copies. Sauf que leur usage du fondu noir donne à chaque fois une im pression de ponctuation qui rend visible une ‘idée’ suivie d’une autre. Tout au long de *HEART OF DARKNESS* Delpeut les utilise de façon suggestive, isolant ainsi des plans ‘bizarres’ par des fondus noirs qui échappent à l’ordre thématique des séquences compilées. Ce sont des im ages énigmatiques, intrigantes. On trouve un cas exemplaire après la scène empruntée à *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (1926) où il y a des femmes en train de travailler les grains aux mortiers. Ensuite, il y a un plan isolé entre deux fondus noirs qui appartient à *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA*. Dans cette im age il y a cinq personnes debout et de profil à d roite qui sont distribuées au m ilieu du cadre avec un chimpanzé au premier plan, comme si ces pers onnes étaient comparées. Les intertitres de la copie d'origine informent sur son contenu: « *Dwergen in de oerwouden* » (‘Les nains dans les forêts vierges’). Il s’agit d’une prise de vue des Pygmées qui avec l’intertitre supprimé acquit une charge d’étrangeté particul ière. Ce qui nous questionne su r notre façon de regarder à travers les yeux de l’opérateur à l’origine.

Les films de montage *HEART OF DARKNESS* et *THE GREAT WAR* partagent avec le programme de compilation l’utilisation du fondu noir comme une forme ponctuation, mais non pour diviser des copies empruntées, m ais en revanche sou ligner un contraste entre les idées des im ages associées.

b. D’une économie inventive des archives grâce aux effets optiques (remontage ‘a la Peckinpah’)

Delpeut utilise le fondu noir com me une forme de ponctuation dans sa forme d’associer les images, soit pour un programme, un film de montage mais également pour ses réalisations (fiction et d ocumentaire). Ce ge ste typique de son rem ontage est utilisé avec d’autres effets optiques. Il les u tilise ensemble dans certains m oments d’un remontage spectaculaire des archives.

On retrouve notable l'usage de ces effets optiques et fondus noirs après cette expérience du réemploi de la chute de *Lyda* à peine évoquée dans *LYRICAL NITRATE* (1990). Cependant parfois les effets passent quasi imperceptibles aux yeux du spectateur comme dans la mise en scène de *THE FORBIDDEN QUEST*. Delpout se sert de la même stratégie mais pour obtenir un montage invisible de la chasse à l'ours du Pôle Nord trouvé au Pôle Sud : « *The killing (bear) it was our 'Sam Peckinpah scene'. In the small piece of the bear falling down, beside the emotional quality of it, the whole idea was to make it as a documentary. All the time, the code is documentary, while the form content is fiction. We finished it from an analytical point view, making fiction with real images. This idea came later editing with Menno.*⁹⁰⁰

Job dans *THE FORBIDDEN QUEST* parle de la chasse des lions marins et on voit alors ces animaux dans un extrait de *MED MAUD OVER POLHAVET* (1925-1926?) pendant qu'il dit : « *There are creatures that are smart in silence. Sea lions are creatures with a loud pain. Their screaming is awful. Most times they didn't even bring back the meat. Silent pain is louder...* ».

Ce 'lourd silence' des lions marins est représenté ensuite avec un extrait repris de *ANTARKTIS* (1929) où en effet tout son est enlevé. La compilation enchaîne avec la chasse d'un ours blanc polaire, la preuve même du secret du passage entre les pôles terrestres : « *That creature was a miracle! (...) The Italian raise hell with his swearing and shouting. His voice... it cut your ears like a dull chisel.* »

Le piège dramatique du faux documentaire se trouve ici. Et c'est ce qui renforce le suspense et le ton mystique du récit. La croyance chez le spectateur est mise à l'épreuve avec la séquence qu'on regarde alors. Le lion marin est un animal propre à la région du Pôle Sud. Mais l'ours blanc est un animal impossible à y trouver comme l'interviewer explique : « *You mean to say that you saw a polar bear in Antarctica? That's impossible! (...)* » Alors Job réplique : « *It's true! By god it's true! It is in the pictures! I'll forsake my eyes if I haven't seen it!* »

Cette impossibilité est remise en question par la preuve à l'image de l'ours. Delpout et Boerema font alors un travail extraordinaire de remontage à partir de la reprise de *CAPTURE D'OURSONS BLANCS DANS LES GLACES DE L'OCEAN ARCTIQUE* (Pathé, 1910). Ce remontage des plans est sonorisé seulement par le bruitage qui fait entendre et résonner huit tirs des chasseurs. Le silence au milieu ne fait qu'augmenter la tension du récit. Le remontage met en scène champ-contrechamp, les images de l'ours polaire et des deux chasseurs, l'un se trouve sur le navire (*Hollandia*) et l'autre couché dans la neige. Ce 'ping-pong' visuel montre l'ours

⁹⁰⁰ Sam Peckinpah (1926-1984) est le cinéaste américain spécialisé dans le western dont le thème de prédilection était les 'perdants', le pathétique. Son style de montage est comme une sorte de 'mitrailleuse', tel que cette scène à la chasse d'ours est remontée. Voir *Ibid.*, Passek, J.-L. (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma*, 1996, p.1658. Les films de Peckinpah sont en rétrospective dans le *NFM programma* en janvier 1992.

encerclé, cerné par les chasseurs. Les plans au ralenti offrent une économie efficace du métrage recyclé pour mettre en scène la chasse. En effet il s'agit d'une séquence montée à la 'Peckinpah' qui est composée de trente plans, dont trois sont réutilisés à plusieurs reprises. Le plan d'un chasseur couché par terre est repris trois fois. Le plan du chasseur barbu est repris jusqu'à quatre fois. Celui-ci semble la représentation à l'écran de l'*Italien*. Et le plan de l'ours polaire abattu est repris jusqu'à six fois. Pendant le dernier plan, on écoute le dernier tir avec à l'image l'ours qui tombe au ralenti. Puis *Job* dit : "It was the longest hunt I've ever witnessed." Suivi d'un fondu in de musique, *Job* complète : "The creature couldn't die. Truly, it wouldn't die."

Cette chasse 'la plus longue', selon les mots de *Job*, est suivie ensuite d'un extrait d'un autre film : *DEN STORE GRÖNLANDSFILM* (Fotorama, 1922). Ce film de chasse témoigne avec soin de l'utilisation de la viande pour nourrir aux chiens.

Nous voyons que le détournement des archives empruntées est déterminé par certains gestes du remontage. Ces actes d'altération volontaires sont de plusieurs types et changent les impressions qu'on a sur la vitesse par ralentissement, le cadrage par la répétition des plans et par la pénétration et/ou rapprochement à travers des travellings optiques des photogrammes en mouvement repris.

III. Les gestes du compilateur ou des intentions du cinéaste

Néanmoins le véritable point de départ de ces compilations sont des images qui sont déjà implicitement objets d'un détournement. Il s'agit pour la plupart de copies de distribution devenues des archives préservées, transformées en collections. Et y compris parce que ces films sont programmés dans un autre contexte de celui attribué à sa première époque de distribution. Nous proposons de diviser cette dernière série d'altérations dans deux groupes de gestes employés par le compilateur Delpeut.

D'abord, il y a une affectation implicite des archives qui va d'un niveau 'zéro' à une suite de détournements qui impliquent de les raccourcir comme de les gommer. Dans le seul fait

d'emprunter, il y a un remplacement des images de son corpus à l'origine (la copie, la collection). Cette intervention ne change que la durée et l'ordre d'apparition d'un film associé avec un autre. Ce processus s'achève souvent avec la production d'extraits d'un fragment et/ou d'une copie plus ou moins complète avec certains propos. Ce premier groupe de gestes pousse les potentiels d'association entre ces films muets, comme une opération de catalogage qui va en crescendo regrouper jusqu'à reclasser ces images.

Le deuxième groupe de gestes du compilateur concerne ouvertement à la manipulation. Il s'agit d'une reprise des archives qui vise à les détourner avec des effets sonores et optiques qui offrent des impressions différentes. Il s'agit d'actions plus poussées par leur franche et forte altération des éléments repris mais aussi par d'autres qui sont rajoutés. Cette altération n'est jamais physique mais virtuelle. C'est-à-dire Delpeut ne touche pas aux 'originaux', pouvant toujours revenir en arrière. En particulier, les effets optiques provoquent un degré de détournement superlatif des images ainsi décortiquées par impression de ralentissement, d'un arrêt sur image, d'une pénétration (travelling optique). Ces actions mettent en œuvre les idées du compilateur. Cependant ces éléments repris comme rajoutés ne sont pas forcément distingués par le spectateur. Les archives compilées sont tirillées dans deux directions opposées. D'un côté, les images recyclées affichent leurs origines, leur provenance, d'un autre côté, ces mêmes images démontrent leur appartenance à ce corpus, autre créé par Delpeut au profit de son but de valorisation muséographique.

1. Les actes de la reprise

La difficulté d'analyser cette gamme des gestes du compilateur se trouve dans le fait qu'ils cohabitent ensemble. Le détournement de ces archives passe graduellement d'un niveau à l'autre ou ils se passent simultanément. Delpeut atténue les différences comme exalte les contrastes entre les éléments empruntés. Il 'taille' la copie compilée, il la façonne découpant la matière et en retranchant ce qui la rend inutile aux yeux de son objectif. La reprise est un premier détournement en soi qu'il applique à toutes les archives empruntées.

a. Reprise du film-fragment et/ou extraire des archives fragmentées

Delpeut met en valeur des fragments-films uniques par leur simple reprise. Son réemploi du fragment en couleur identifié du film classique *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918), reconstruit dans *THE GOOD HOPE* (1989) reste emblématique. Ce bout du film est repris avec des rayures, des tâches, des couleurs transformées provoquant une forte charge nostalgique. Mais Delpeut va encore plus loin dans sa volonté de valoriser les archives tels qu'elles existent. Il les recycle même quand elles sont de véritables ruines filmiques en réutilisant des images très abîmées et même celles non identifiées de la collection *BITS & PIECES*. De manière que le compilateur utilise des fragments au même titre que n'importe quel extrait de film ou copie entière recyclés. L'archiviste emprunte parfois une partie d'une copie qu'elle soit complète ou non. Il enlève soit un plan, soit une scène, une séquence, et ainsi il 'fabrique' un extrait. Ces fragments comme ces extraits sont réutilisés dans une même optique de valorisation.

LYRICAL NITRATE contient ainsi plusieurs images à forte charge nostalgique. Ce documentaire contient des films préservés mais remplis de tâches, de rayures, de sauts de photogrammes assez visibles. C'est la méthode du NFM de reproduction photographique (internégatif en couleur) pour la restauration en couleur qui rend visible ces particularités physiques du nitrate préservé. Notamment à la fin de la partie ' *Het sterven*' ('De la mort'), on voit des images notamment abîmées qui appartiennent aux copies Desmet de la société Gaumont : le western *LE RAILWAY DE LA MORT* (1912) et le drame *LE RACHAT DE L'HONNEUR* (1913). Ils ne sont pas tout à fait des fragments, mais des extraits produits par le compilateur. Son intérêt pour les images en train de s'échapper nous intrigue. Car Delpeut pousse encore plus loin sa reprise des images en train de se périmer.

Dans la partie *En het vergeten* ('Oubli'), avec l'accompagnement d'un chant lyrique féminin, se termine la représentation de cette 'séance du cinéma' documentaire. Delpeut emprunte un extrait de la copie anglaise *PICTURE PALACE PIECANS* (1914), rempli de rayures. L'un des frères Poluski interprète un projectionniste avec un ton comique. Il a sous son contrôle la cabine de projection dans laquelle un panneau affiche ' *Dangerous no smoking*'. Or, il illumine avec une bougie le projecteur! Cette représentation comique ainsi reprise est un clin d'œil auto-référentiel de la vulnérabilité du nitrate, de sa condition inflammable. Le projectionniste Poluski regarde alors à travers un trou. Delpeut enchaîne avec une 'projection'

où on regarde les images du couple Adam et Eve au Paradis. Il associe un dernier film dans le film- tel qu'il l'a fait à plusieurs reprises dans *Kijken* ('Regarder'). Il s'agit du fragment *WARFARE OF THE FLESH* (1917) qui boucle le documentaire avec la matière filmique en ruines. Comme un ready-made, la fin de *LYRICAL NITRATE* conclut en images avec ce qui annonçait la préface : le nitrate disparaît devant nos yeux. Delpout montre la reprise telle quelle, sans la 'toucher' mais en rajoutant un accompagnement lyrique qui ne fait qu'accentuer la rare beauté d'un fragment en train de disparaître. Il documente une histoire de la collection Desmet, du support nitrate préservé, mais y compris dans son état de décomposition exprimé par lui-même. Il exploite ces qualités physiques des images aux fragments. Mais il va chercher également ce contenu dans les extraits fabriqués par lui-même.

Tout au long de *LYRICAL NITRATE*, Delpout extirpe certaines parties des films en plein air sélectionnés par lui. A l'origine, la moyenne de la durée de ces copies se situe entre trois et cinq minutes. Ces extraits des prises de vue, une fois associées, mettent en relief la caractéristique principale du film en plein air : l'impression de voyage qui emporte le *phantom ride*. Par ailleurs, dans certains programmes de compilation, on trouve le même geste d'extraction, notamment dans les épisodes qui compilent de films de voyage dans *DE CINEMA PERDU* (6^{ème}, *AIR SHOW* et 7^{ème} *VIEWS FROM THE WATER*) remplis de *phantom rides* tournés entre 1910 et 1913. Les images de ces extraits ainsi associées activent une suite ordonnée de dite figure.

Cependant Delpout compile parfois la quasi-totalité d'une copie préservée dans sa durée, dépouillée, c'est-à-dire raccourcie. Par exemple, le court-métrage Vitagraph *THE SIGNAL OF FIRE* (1912) qui est replacé dans la partie *Kijken* 'Regarder' de *LYRICAL NITRATE*. Il ôte à ce court-métrage son début et sa fin sans affecter la structure du récit. Il y a un paradoxe dans ce simple geste de reprise. D'un côté, ce drame de naufragés reste presque tel quel. D'un autre côté, il est placé de façon à représenter le film dans le film, regardé par les spectatrices interprétées par Clara Kimball Young et Mary Maurice, dans *THE PICTURE IDOL* (1912), également une production Vitagraph.

a. Gommer les intertitres, le récit

Ces compilations ont deux types de reprises : de fragments et/ou des extraits enlevés d'une copie (complète ou non). Le gommage de certaines parties des archives est implicite par les choix faits, donc les résultats sont très divers. Cette démarche donne une dimension non orthodoxe à ces compilations. Delpeut supprime une partie du sens originel de la copie en lui attribuant d'autres significations. Le compilateur prend position devant ces archives exposant de sens latents et/ou attribuant d'autres. Il isole les extraits déracinés de leurs origines pour mieux mettre en valeur leurs qualités individuelles.

Le gommage peut minimiser allant jusqu'à effacer des éléments de ces archives. Ce geste a des conséquences majeures notamment quand Delpeut supprime les intertitres des copies empruntées dans ses deux films de montage. Dans *THE GREAT WAR*, il enlève les intertitres qui, pourtant étaient porteurs d'information en donnant des repères historiques aux spectateurs. Mais c'est le but du compilateur qui est en quête d'offrir un aperçu sensoriel des caractéristiques des archives aux alentours de la grande guerre. Cependant cet effacement des intertitres est paradoxal dans *HEART OF DARKNESS*. D'une part, le fait d'effacer tous les intertitres laisse le spectateur sans aucun repère ni information sur la situation historique comme géopolitique de ces archives. Il efface l'information sur les déplacements des expéditions, donnée par les intertitres et des belles cartes géographiques trouvables en particulier dans *SIMBA, THE KING OF BEASTS* (1928). D'autre part, ce gommage permet ainsi de traiter comme si c'était un seul imaginaire ces films européens et américains sur l'Afrique, tel que la voix off le souligne : « (...) *Each step on the African continent is performed as a step into a mythical darkness. In short, Africa has been twice discovered, conquered, and colonized : one time for real, a second time in images (...)*.⁹⁰¹ Delpeut met ainsi à l'écart certain contenu idéologique. Par exemple, celui de *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR*, où les intertitres à l'origine font une allusion dérisoire aux canons esthétiques du peuple Djingée qui porte des bijoux (sous la forme de grandes assiettes) avec un poids de « 10kg ». Pendant que des prises de vue mettent au premier plan la 'déformation' des bouches, commentée par l'intertitre : « *C'est de ce jour que j'ai connu à quel point une femme est embellie et parée du baiser qu'on met sur sa bouche. Anatole France.* »

Delpeut essaie de faire regarder ces images sans les préjugés que provoque la charge colonialiste des intertitres. On constate une différence de lecture lorsqu'il ne gomme pas les intertitres. Delpeut en fait le test en recyclant des extraits de manières différentes à partir de la même copie *MET GEWEER EN L ASSO DOOR AFRIKA* dans *HEART OF DARKNESS* (1995) dans le 12^{ème} épisode *HEART OF DARKNESS, THE CONGO* de la série *DE CINEMA PERDU*. Il recycle dans les deux

⁹⁰¹ *HEART OF DARKNESS* (néerlandais). Traduction de la voix off fournie par N. De Klerk.

cas une bonne partie des extraits du début du film ; surtout la séquence sur le bateau à vapeur. Dans *HEART OF DARKNESS* (1995) Delpeut l'utilise de manière subtile pour mettre en évidence comment la population noire est au service des blancs pendant l'expédition. En compilant des extraits de ce *phantom ride* il met en relief aussi l'éblouissante beauté photographique (noir et blanc) du paysage grâce à ces 'miroirs du ciel' de la forêt reflétée dans l'eau. En revanche même si en version raccourcie dans *DE CINEMA PERDU*, la même copie montre le rôle idéologique d'un intertitre aussi neutre que : « *Het leven aan boord* » ('La vie à bord). Ce simple geste met en évidence les scènes de traitement raciste à bord. Les noirs sont assis entre les valises, proches de l'endroit où sort la fumée du bateau à vapeur. Quand la nuit tombe, l'intertitre explique qu'on s'arrête parce qu'il n'est pas sûr de naviguer la nuit. On voit la charge du bois sous l'ordre d'un homme blanc, pendant que des autres noirs travaillent dans la machine de vapeur. L'intertitre informe que tout près de la ville de Bangi l'expédition continue sur terre en voiture. On voit la caravane faire la traversée sur un radeau transportant cette voiture dans laquelle il n'y a que des blancs. Delpeut compile pour décrire la suite de l'expédition quelques scènes de la chasse au crocodile, ensuite d'un hippopotame sous le guide de Freyberg. Dans la caravane, femmes et enfants noirs portent les valises. Au campement, ils servent les blancs. Nous ne sommes plus du tout impressionnés par le paysage, mais par ces rapports de force et de domination.

b. Un détournement intentionnel et progressif : du placement et de la mutation du privé au public

Ces films muets sont déplacés par Delpeut de leur contexte d'usage public et/ou privé d'origine. Ils sont ensuite replacés dans chaque compilation avec un but muséographique bien distinct. Il s'opère ainsi toute une mutation de films en archives, de collections redevenues des films remontés.

Le cas du réemploi des films de famille des années 1920 dans la série de télévision *DE CINEMA PERDU* montre bien les transformations qui s'opèrent dans une telle approche esthétique. Le 34^{ème} épisode *ONZE INDISCHE REIS* (1924) prend une autre dimension socioculturelle une fois compilé provenant d'un contexte privé à titre touristique dans les Indes néerlandaises. Puis le

35^{ème} épisode *PORTRAITS* est un rassemblement arbitraire de plusieurs films de famille qui nous donne l'impression d'être des voyeurs installés dans une intimité détournée, qui n'est pas la notre. N'importe quel film de famille qui est entraîné vers une compilation voit son contenu et ses fonctions affectées. Ce geste peut affecter également au matériel non identifié.

Le 4^{ème} épisode *DE CINEMA PERDU, ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL* (circa 1925) est préservé puis compilé tel que re trouvé sans son, comme un ready-made. Ces prises non identifiées sont enchaînées par une sorte de flash d'origine qui divise les rushes. La caméra amateur est placée sur une voiture, avec des images qui semblent à moment touristiques, coloniales et même anthropologiques. On se promène grâce à ce *phantom ride* en trois parties, dans la vie publique probablement en Malaisie et aux Indes néerlandaises. On aperçoit peu à peu la population locale toujours habillée de blanc, qui bouge entre des taxis, voitures, vélos et animaux de charge. A juger par leurs vêtements, il fait chaud. Les gens travaillent, les commerces ouverts, les petits magasins se confondent avec les maisons dans le marché. Un policier marche à côté d'un jeune vendeur. Tous regardent sans hésitation la caméra qui passe, les enfants lui courent après. La deuxième partie est une visite médicale. Des femmes portent dans leurs bras des enfants. Un rapprochement met en évidence une femme mal à l'aise qui porte un bébé qui pleure avec des tâches sur le visage, qui indiquent peut-être qu'il a de la lèpre. La troisième partie du film est composée de plans moyens des chausseurs, commerçantes, coiffeurs et leurs clients, puis d'un homme qui fume probablement de l'opium. Puis, deux jeunes filles avec un parasol parlent et posent devant la caméra. Les rushes se terminent sur un quai où des bateaux à voile fonctionnent comme des habitations (dénommées sampan). Replacé ce film orphelin reste toujours énigmatique, car sa nouvelle visibilité ne permet que de lancer des hypothèses sur un contenu laissé intact tel que trouvé aux archives. Cependant cette simple action du remplacement peut attribuer parfois une autre signification plus ou moins figée, c'est-à-dire par le fait de la reprise d'un extrait.

Par exemple, dans *THE FORBIDDEN QUEST*, des extraits de *SOUTH*, signés par le style incontournable de l'opérateur Hurley, sont replacés avec fréquence pour illustrer le récit de *Job*. Certains plans des chiens aident à dramatiser les conditions climatiques extrêmement difficiles. Delpeut prolonge cet effet par le remplacement du rapprochement d'un des chiens avec la tête couverte de neige, dont seuls les yeux sont visibles en train de clignoter. Il représente à l'écran *Caruso* parmi les chiens de traîneau. Ces derniers finissent par alimenter l'équipage. *Job* témoigne de leur sacrifice : «*The dogs were the bravest creatures I've ever known... a man can't have a better friend in this world. They saved our bodies. First one we shot was Osman. Every man had to kill and butcher his own dogs. 7 out of the 18 all told. May the creator forgive us. We'd been travelling 9 days... the last was Caruso. He never barked, he whined, that's why ... we named him after Caruso...*»

Cet extrait garde son sens mais il est détourné dans un but différent. D'un côté, le portrait du chien baptisé par Delpout, *Caruso*, exprime toujours les conditions climatiques difficiles de l'expédition (à l'origine documentaire), mais ici fictive. D'un autre côté, ce portrait anticipe le drame de la survie en rajoutant une tension dramatique par le vent du bruitage et la parole de *Job* : «*Van Dyke's eyes were frozen, his eyes couldn't bear this world any longer. He lay down on one of the sleds. I told you. You can hear further that you can see, there. He said it ever so low : the last words to cross his broken lips were: 'Caruso... Caruso...' There we stood, in that empty low land with out a leader. The frost had eaten him. Then we heard Caruso...* »

En effet, on écoute, en fondu in, un enregistrement éloigné de Caruso, le chanteur lyrique, joué par un gramophone. Alors la voice over du *cinéaste* questionne : «*The dog was whining, you mean?*». Et *Job* lui réplique : «*No! Caruso was dead! It was the phonograph on the Hollandia playing... not more than 2 miles away...*»

Il n'y a pas de représentations filmiques de cette boucherie des chiens sacrifiés donc il faut imaginer comment ils nourrissent les survivants. En échange l'extrait provenant de *SOUTH* que Delpout fait passer par le chien *Caruso* lui sert pour donner place à la confusion entre son sacrifice et la proximité du navire l'*Hollandia*, révélée par la musique qui permet aux rescapés de le rejoindre. Encore, le réalisateur laisse le spectateur imaginer, hors cadre, le groupe parti depuis plusieurs jours les chercher, qu'ils ont croisé, mais qui se retrouve à leur place, égaré, sans nourriture.

Ensuite, Delpout replace et ainsi détourne l'enterrement chrétien (une croix est mise sur la tombe). C'est un extrait repris à partir de *SHACKLETON'S BURIAL* qui se passe sous une tempête de neige. Il fait ainsi la représentation de celui du capitaine *Van Dyke* accompagné du bruitage de cloches et d'oiseaux. Malgré les conditions atmosphériques difficiles, l'expédition garde le rituel de deuil du chef et plus tard du navire *Hollandia*. En réalité il s'agit de l'*Endurance* en ruines extrait de *SOUTH*, rythmé par la musique mélancolique de Dikker. Le compilateur n'a fait que déplacer des images documentaires pour les replacer au service d'une fiction qui valorise indirectement ces copies des expéditions aux pôles terrestres.

2. Les logiques de 'bout à bout'

Le compilateur a des gestes qui lui permettent d'associer les images comme des pièces dans un puzzle, provenant de fragments, d'extraits, de copies raccourcies, de versions identifiées ou non. Il emprunte des images d'une collection pour leur attribuer une autre réorganisation dans sa compilation. Cela finit par produire un recueil des archives, une recollection. Les gestes du compilateur construisent un 'séquençage', une disposition d'une ou plusieurs idées, à travers toutes ces séquences (en image et en sons) selon leurs fonctions et leur contenu. En toute pertinence, De Klerk observe un parallèle entre le montage et programmer : "*Sequencing often involved a mixture of functional and content relations (for example, an event depicted by a series of films), measures to either prevent or encourage the creation of links between successive films were crucial. Particularly in programs of very short films, such sequencing measures can be seen as the exhibitor's equivalent of editing (...)*"⁹⁰²

Cette réorganisation des archives nous indique une tâche commune entre le programmeur du Musée et les exploitants en salle d'une autre époque. En particulier les gestes de Delpeut cherchent à orienter les associations des spectateurs pour lire dans chaque compilation certaines idées esthétiques.

a. Arranger ou collectionner un tour du monde (Mutoscope & Biograph)

Delpeut réorganise les archives dans une même logique de valorisation soit pour produire un programme soit une réalisation. Il rassemble dans la plupart de ses compilations les films en couleur ou non sans différencier leurs origines. Il façonne les archives en établissant des associations étroites entre fiction et non-fiction.

Dans le programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD*, Delpeut dispose ensemble des copies de fiction comme de non-fiction des filiales d'une même société. Le fil rouge, c'est la charge exotique qu'on retrouve dans les deux genres. Cet exercice de 'tournée mondiale' à travers le cinéma par lui-même, est opéré à nouveau par Delpeut mais seulement avec de la non-fiction dans le 8^{ème} épisode *GLIMPSES OF THE NINETEENTH CENTURY (1897-1899)* de la série *DE CINEMA PERDU*. Delpeut regroupe quatorze prises de vue Mutoscope & Biograph qui

⁹⁰² De Klerk, Nico 'Program Format', Abel, R. (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres, New York: Routledge, 2005, p.534.

placent le spectateur comme un voyageur, c'est-à-dire du monde. La compilation de ces cartes postales prend comme point de départ les Pays-Bas, au départ, au milieu et à la fin. On commence notre tour de 'fin de siècle' avec la prise de vue *VLAGGETJESDAG (DUTCH FISHING FLEET)* (1899) où l'on voit en mouvement la 'Flotte de pêche néerlandaise', des bateaux à voile qui flottent à plusieurs dans la mer. La 2^{ème} prise *MOLENS VAN DE ZAASTREK (MILLS FROM THE ZAASTREK)*, (1899) nous promène en *phantom ride* sur l'eau devant des moulins. Puis, on repart en *PRINSENGRACHT* (1899) à Amsterdam où l'on se promène sur le canal passant sous le pont de cette rue principale et regardant les gens de passage.⁹⁰³ Tout à coup, on part à l'étranger, à Berlin, avec la prise de vue *DUITSE WINKELSTRAAT* (1899) où l'on va à contresens du trafic dans la rue Friedrichstrasse, très vivante remplie de gens et de voitures à cheval. On arrive à Paris où l'on se promène dans un point clé de la capitale *PLACE DE LA CONCORDE* (1897) où on observe des élégantes voitures à cheval qui cohabitent avec des vélos, des piétons qui essaient de traverser la place, avec la fontaine à droite. La 6^{ème} prise de vue semble établir un lien dans les habitudes urbaines de ces prises, vu le style de vie affichée sur une terrasse néerlandaise dans *BOULEVARD VAN SCHEVENINGEN* (1898) ; dont l'opérateur de la caméra se voit complice des regards des bourgeois enregistrés. Ensuite, on se déplace avec un autre moyen de transport, le plus moderne à l'époque : le train. Dans la 7^{ème} prise *IRISH MAIL - L & NW RAILWAY* (1898), on suit à notre droite, une locomotive qui nous dépasse à toute vitesse. Par la stabilité de la prise, on dirait qu'il s'agit d'une maquette. Mais il s'agit d'un train en mouvement qui nous transporte devant le château, un pont, un tunnel dans la 8^{ème} prise *CONWAY CASTLE - PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L.&N.W. RAILWAY* (1898), éclatante par sa solarisation avec ses couleurs 'flottantes' (vert et jaune). La 9^{ème} prise *A TUG IN HEAVY SEA* (1898) nous emmène flotter à nouveau en bateau au rythme des vagues. Tout à coup, la thématique religieuse apparaît dans ce tour et on assiste de façon virtuelle à d'étranges processions catholiques entre les 10^{ème} et 12^{ème} prises de vue : *PROCESSION VAN HET CORPUS CHRISTIE, FUNERAL PROCESSION OF THE MISERICORDIA* à Florence et *CAPUCIJNER MONNIKEN OP WEG NAAR SIXTIJNSE KAPEL* (1897) au Vatican. Pendant la 13^{ème} prise *HEILIGE VADER IN DRAAGSTOEL*, on regarde une bénédiction virtuelle du pape Léo XIII (1810-1903) dont la chaise est portée à bras par des soldats du Vatican. Enfin, la compilation arrête ce tour en revenant à Amsterdam avec la prise *AMERICAN BIOGRAPH IN CIRCUS O. CARRE* (1898). On est dans la rue devant le passage de gens à l'entrée d'un théâtre où il y a un programme du cirque affiché.

⁹⁰³ Cette prise de vue est à l'affiche dans le *NFM programma* de mars 1997 dans un de douze programmes d'avant garde (préparés avec le Museo Nazionale del Cinema (Turin) d'avant 1940. *Supra.*, Chap. 5.

⁹⁰⁴ Cette prise de vue de quelques secondes, nous l’imaginons comme une petite ‘fenêtre’ qui nous donne accès à cette atmosphère urbaine du passé où n'existaient pas encore les salles permanentes de cinéma à Amsterdam (mais vers 1907). Le film faisait partie des arts du spectacle où l'on programmait une pièce de Heijermans, ainsi que des comédies de vaudeville et des numéros de music-hall. C'est l'atmosphère culturelle des pionniers Binger, Desmet, les frères Mullens.⁹⁰⁵

Le geste du regroupement des films fait prédominer certaines thématiques comme peut traiter des périodes de façons variables. Parmi ces sept compilations, seulement deux traitent de films qui appartiennent à de longues périodes comme *HEART OF DARKNESS* sur une vingtaine d'années (1910 et 1928) et *DE CINEMA PERDU* sur une quarantaine d'années (1895-1925).

Cependant la plupart des thématiques regroupées dans ces archives appartiennent aux années 1910, c'est-à-dire au cinéma de la seconde époque. Selon le propos thématique de la compilation, le regroupement implique un choix qui déborde la période concernée. Par exemple, les archives recyclées sur la grande guerre (fiction et non-fiction) dans *THE GREAT WAR* vont jusqu'à l'année 1927. Pour *THE FORBIDDEN QUEST*, le point du départ était leur collection de films d'expéditions aux pôles terrestres. Mais pour les besoins du récit, Delpout emprunte des extraits qui ne sont plus en rapport direct avec le sujet, mais que par leurs similitudes de contenu climatique. Par exemple, pour le besoin de représenter une tempête Delpout emprunte en toute liberté un extrait de *STORM OP ZEE* (1931) qui est en plus une fiction sonore.

Toutefois dans *LYRICAL NITRATE*, le regroupement thématique des copies choisies de la collection Desmet se fait à plusieurs niveaux. D'abord, par la mise en évidence de six thématiques, de films conducteurs rajoutés une fois le documentaire monté.⁹⁰⁶ Mais il y a un autre niveau de regroupement à l'intérieur de chaque thématique que Delpout met en scène à l'aide de diaporamas décalés. Dans *Kijken* ('Regarder'), Delpout dispose d'un recueil des extraits en couleur (bleu, sépia, rouge, jaune) qui contient des prises de vue des films de plein air comme *SALTI E LAGHI DEL FIUME VELINO* (1912) que de drames comme *LE RACHAT DE L'HONNEUR*. Ce regroupement des plans se démarque par une série de formes géométriques (d'abord en cercles, ovales) communes dans la façon de cadrer, recouper le 'réel', y compris à travers les

⁹⁰⁴ Présentation de la prise le 30/09/1899 dans le théâtre Carré (Amsterdam). Voir *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais).

⁹⁰⁵ Blom, I. *Jean Desmet and the early Dutch film trade*: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition 3, 2003, p.41.

⁹⁰⁶ *Supra.*, Chap. 3. Nous rappelons que les 6 thématiques ou titres sont : *kijken* ('regarder'), *mise en scène* ; *het lichaam* ('corps') ; *de passie* ('de la passion') ; *het sterven* ('de la mort') et *en het vergeten* ('de l'oubli').

fenêtres de projection.⁹⁰⁷ Par exemple, il compile des extraits sous la forme de jumelles, à partir de *LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT*, notamment un champ-contrechamp du radeau de naufragés avec un groupe de marins qui regardent en effet à travers des jumelles. Ensuite, Delpout compile une prise de vue d'une statue, sous la forme de jumelles de *TEUTOBURGERWOLD* (1912). Par la suite le cadrage des plans suivants est fixe, mais les êtres filmés, un bûcheron, des insectes, tous bougent respectivement dans *HET GROOTE PLATEAU VAN DEN CARNISCHE ALPEN* (Eclair, 1912) et *LE DYTIQUE*. Dans ce regroupement des formes, il y a toujours du mouvement à l'intérieur du cadre. Delpout rassemble un autre extrait de *SALTIE LAGHI DEL FIUME VELINO* où le mouvement (dans l'eau) est filmé de gauche à droite puis à gauche, pendant qu'on voit traverser des canots à l'écran. Et finalement, il compile peut-être le plus bel extrait de *SANTA LUCIA* qui contient un étonnant et beau triptyque carré qui nous transporte sous la forme d'un *phantom ride* sur l'eau et dont l'image divisée du milieu est différente de celle des extrêmes correspondantes.

b. Reclassement des portraits en mouvement et sériation des intertitres

Il faut distinguer le regroupement du reclassement de ces archives compilées. La réorganisation des images met en évidence leurs similitudes, ainsi que leurs différences. Et cette nouvelle disposition des images attribue un ordre et fixe des catégories comme des contrastes.

Par exemple, dans le mini-programme de compilation *DE CINEMA PERDU*, l'épisode 21^{ème} *VISION D'ART* montre au spectateur les différences ainsi que les ressemblances parmi trois films féeriques produits dans une période de dix années (entre 1902 et 1912). Le compilateur classe ces trois films Pathé-Frères et ainsi leur répétition de trucages (effets de montage) et mise en scène à base de couleurs, de décors, de vêtements et de personnages indissociables : filles fées et diables.⁹⁰⁸

Delpout catégorise également dans le 32^{ème} épisode *VAUDEVILLE ACTS* (1902/1906/1909) trois numéros d'amusement produits par Pathé-Frères qui sont reliés par leur type d'enregistrement. Chaque numéro est filmé en plan général, souvent frontal, parfois avec des

⁹⁰⁷ *Idem.*, Pinel, *Vocabulaire*, 1996, pp.81-52.

⁹⁰⁸ *Supra.*, Chap. 5.

coupures qui soulignent l'absence de trucages mais qui mettent en évidence les entrées et les sorties des artistes sur scène.⁹⁰⁹ Ces registres ont un air théâtral qui laisse imaginer la façon dont ces films étaient projetés dans les foires, les kermesses de façon itinérante dans les années 1900. Ces trois courts-métrages témoignent du prestige de certains numéros auprès du public. Delpout en les reclassant précise leurs caractéristiques communes qui conservent l'ambiance live des numéros filmés. Il prouve que ces films gardent malgré les coupures le rythme, le *timing* des artistes, parfois devenu démodé comme celui de *Little Tich* non celui de *LES SIX SŒURS DANIEFF*. Ils se démarquent par leurs acrobaties, leur ton comique et leurs remerciements qui s'adressent aux spectateurs en attendant des applaudissements. Ces registres en effet sont une source précieuse pour une histoire des mentalités des arts du spectacle du 19^{ème} siècle et début du 20^{ème} siècle.

Néanmoins, Delpout va parfois sérier les archives choisies, de façon plus poussée. Notamment, il établit un classement extraordinaire des extraits dans *LYRICAL NITRATE* notamment dans la partie *Kijken* ('Regarder'), suite à l'installation des spectatrices devant l'écran dans *THE PICTURE IDOL*. Delpout catégorise comme des portraits, des 'tableaux vivants', les apparitions à l'écran des comédiens incarnant leurs personnages provenant de films différents. On reconnaît à peine des visages désormais oubliés, dans l'histoire du cinéma des années 1900, comme celui de Lyda Borelli dans *FIOR DI MALE* et Henny Porten dans *ALEXANDRA*. Étant des spectateurs contemporains, nous ne sommes pas habitués aux visages d'un star system oublié : Cécilie Tryan, Cécile Guyon, Marcel Vibert dans *AU PAYS DE TENEBRES* (1911), Ludwig Trautmann dans *DAS ABENTEUER EINES JOURNALISTEN*, M. Artagan dans *LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT*. Ces deux derniers acteurs sont remarquables par leurs caractérisations de personnages dans des costumes et décors élaborés. Et dans ce diaporama de portraits Delpout compile et y comprend le plan d'une petite fille qui fait une révérence à la caméra, mais qui n'est pas une comédienne. Au milieu des comédiens de fiction, il replace des portraits de non-fiction, des enfants qui posent (souvent contre leur volonté) dans *CONCORSO DI BELLEZA FRA BAMBINI A TORINO* (1909). Ce reclassement des poses inclut à nouveau des formes géométriques du cadrage, comme des couleurs (bleu, rouge, orange, jaune, sépia) dans les extraits. Ces portraits sont vivants, car les comédiens posent en mouvement, de profil, d'abord à gauche, puis à droite.⁹¹⁰ Tout à coup ce reclassement de portraits inclut d'autres combinaisons entre

⁹⁰⁹ Voir Delpout, P., « De strijd tussen music-hall en bioscoop » ('La lutte entre le music-hall et le cinéma'), *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp.55-56.

⁹¹⁰ Voir Belloï, Livio, 'Reconfigurations. La question du plan emblématique', Marie, M., Le Forestier, Laurent (dir., et. al.), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, AFRHC, 2004, pp.179-192.

les intertitres et les comédiens comme Amelia Cataneo dans *PIU CHE LA MORTE* (1912) et Lydia de Roberti qui interprète *Nidia l'aveugle* dans *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* (1908) dont l'intertitre est imprimé sur l'image.⁹¹¹ L'ensemble des portraits est rythmé par une musique lyrique (d'Alberti *Zwischenspiel* 'Tiefland'; Staatskapelle Berlin o.l.v. Eugen d'Albert, 1928) qui arrive à son climax lorsqu'en plan américain rouge apparaît, *le professeur Cleavers* dans un laboratoire en feu, c'est un extrait provenant de *DAS ABENTEUER EINES JOURNALISTEN* (1914). Cela évoque à la condition du film nitrate inflammable.

Ce plan énigmatique boucle la série des poses des comédiens. Il contraste avec une suite trépidante d'intertitres isolés de leurs copies d'origine, mais remontés ensemble de façon très délirante ad hoc avec l'exaltation de la musique. Les intertitres se multiplient chacun en couleurs avec une esthétique propre dans le dessin du format de la lettre, qui met en relief les marques des sociétés de production : un G pour Gaumont, un coq pour Pathé, parmi d'autres graphismes méconnus comme celui de Komet Film.⁹¹² Le fait de les classer, les isole mettant en valeur leur beauté plastique. La musique aboutit avec un dernier intertitre orange : « *DE SCHIPBREUK* » ('Le naufrage'). Cela achève le diaporama des intertitres et en même temps annonce le court-métrage Vitagraph auquel il appartient : *THE SIGNAL FIRE* (1910). Ce film raccourci est replacé alors dans le documentaire, comme si les filles dans la salle de *THE PICTURE IDOL* le regardaient.

Le reclassement est un geste typique du compilateur qui varie les catégories de plans selon la collection en question qu'il cherche à valoriser. Il y a dans chaque compilation des éléments empruntés propres aux archives préservées, comme des éléments rajoutés. Le 'tout' compilé, mis en scène ou reprogrammé, varie le concept de valorisation, mais toujours dans une même perspective, caractéristique du procédé utilisé par Delpeut.

⁹¹¹ On connaît peu de films muets qui montrent ce beau trucage, comme par exemple, la copie colorisée du *LE CABINET DU DR. CALIGARI* (Robert Wiene, Allemagne, 1920) de la collection Pereda (Uruguay).

⁹¹² Ces copies Desmet ainsi étaient toujours vendues avec des intertitres en néerlandais. Avant la guerre les intertitres étaient fabriqués par les maisons de production ou de distribution (chez Aubert à Paris) ou dans leurs agences de location à l'étranger (Bruxelles comptait avec le laboratoire nécessaire). Desmet recevait la liste en français des intertitres qu'il traduisait et renvoyait après. Pendant la guerre il faisait réaliser ses intertitres en Hollande auprès des laboratoires d'Albert Mullens, de Nöggerath et de l'Hollandia. Voir Blom, I., « L'artère nord-sud. », *Revue Belge du Cinéma* nr 38-39, Mars 1995, pp.25-28 et *Idem*. Blom, I., *Jean Desmet*, 2003, p.82.

CHAPITRE 7 QU'EST CE QUI EST RAJOUTÉ, QU'EST CE QUI EST EMPRUNTÉ ? L'ALCHIMIE DE LA MÉTHODE 'SENSORIELLE-ANALYTIQUE'

Delpueut emploie délibérément certains éléments dans ses compilations, produites dans les années 1989 à 1995. Nous observons en conséquence certaines intentions qui affectent la lecture des films muets recyclés. Quels sont plus précisément les éléments qu'emprunte-t-il? Quoi rajoute-t-il spécifiquement? Comment sont-ils utilisés ces éléments en fonction des besoins de valorisation ? Il faut différencier chacune des choses empruntées des archives d'origine, pour ensuite analyser leurs interactions. La diversité des gestes du compilateur qui conjuguent ces éléments détermine la modalité de compilation employée dans chacun de ces sept films : reconstruction, programme, fiction, documentaire, film de montage. Le fonctionnement des éléments recyclés obéit à des objectifs différents. Nous classons ces éléments en images, en sons et en textes-images. Ils opèrent ensemble et ils sont indissociables. En vue de cela nous proposons trois catégories pour analyser comment Delpueut compile ces archives du muet : 'Caméra loupe-analytique' (I), 'Outil pédagogique' (II) et 'Boîte sonore' (III). Ces termes nous aideront à identifier ces gestes comme à différencier les éléments propres de ceux rajoutés dans ces compilations. Ce modèle d'analyse de films qui est ensuite esquissée, nous permettra d'interroger la démarche du compilateur que nous dénommons comme une 'approche sensorielle-analytique'.

Pour aborder ce processus de production, l'analyse des films s'est avéré indispensable. On a comparé nos analyses des images et des sons compilés avec l'information recueillie sur les copies recyclées qui ont été pour la plupart visionnées. De manière à déterminer qu'est ce qui est rajouté, qu'est ce qui est emprunté dans ces sept compilations.

I. Les images des archives retournées par la ‘Caméra loupe-analytique’

Dans chaque production, Delpout prend soin d’approcher le maximum possible la préservation en question et en particulier la couleur. Il tient compte de la stabilité des images (supports et formats). Cependant cette responsabilité d’archiviste prise à cœur, n’empêche pas le compilateur d’avoir une marge d’action importante. L’interprète détourne ces films muets en faveur de sa perspective esthétique. Pour cela il reproduit le travail de valorisation en couleur et sonore du Musée mais également il analyse ces archives du muet.

La ‘Caméra loupe-analytique’ est la première catégorie que nous utilisons pour comprendre les gestes du compilateur, qui vont de la reprise jusqu’au décorticage des images (y compris le texte-image) compilées. Ce concept s’inspire de l’influence théorique de la scène avant-gardiste du *found footage*. Nous empruntons le terme-clé de la pragmatique du réemploi des cinéastes et collectionneurs Y. Gianikian et A. Ricci-Luchi : la Caméra analytique.⁹¹³ Blümlinger synthétise leurs gestes d’intervention principaux comme : « (...) *banc optique qui lui permet de refilmer d’anciens formats image par image, mais aussi de les agrandir et de les ralentir à volonté. Ils pénètrent au cœur du photogramme à travers des interventions spatio-temporelles sur le matériau d’origine, par le rythme et le montage des images.* »⁹¹⁴

Le travail de Delpout en effet démontre un usage du ralenti, de la pénétration comme agrandissement des archives recyclées, à travers un montage rythmé par associations notamment des couleurs, sonorités qui lui permettent d’intervenir sur certaines formes et figures filmiques. Cependant, le compilateur ne filme jamais les images préexistantes à la différence de ces cinéastes associés à la scène du réemploi (Eisenberg). Il ne touche jamais à

⁹¹³ *Supra.*, Chap. 1.

⁹¹⁴ Blümlinger, Christa: “Cinéastes en Archives”, *Trafic* no. 38/été 2001, p.72. Les cinéastes exposent leur démarche et concept dans : Gianikian, Yervant et Angela Ricci Luchi, ‘Notre Caméra analytique’, *Trafic* no. 13, P.O.L. hiver 1995, pp.32-40.

la pellicule elle-même. Toutefois il arrive à de s résultats parallèles en utilisant des effets optiques. Il effectue souvent son remontage sur support électromagnétique. Pour lui le moniteur (l'écran) s'avère être un outil pour analyser ces images pendant leur remontage. Ces photogrammes sont retournés par une 'Caméra' symbolique, en l'absence d'un appareil de prises de vues photographiques. L'usage de la caméra est restreint à l'enregistrement des images 'nouvelles' exceptionnellement pour *THE FORBIDDEN QUEST*. Le tournage dans le reste du travail de Delpout est plutôt du côté du processus de sonorisation.

Dans un premier moment, cette Caméra est 'analytique' en deux sens. D'un côté, elle rend explicites toutes les impressions physiques (y compris ses rayures, sauts de photogrammes, etc.) des archives. Elle transmet les qualités copiées des préservations des archives nitrate en couleur, noir et blanc du NFM. D'un autre côté, chaque film emprunté par Delpout passe par un processus de reprise, de reclassement et de gommage implicite comme explicite. Ces associations une fois fixées déclenchent un certain niveau d'analyse des archives compilées en question.

Dans un deuxième moment, on parle de Caméra 'loupe' aussi parce que Delpout analyse ces images mais en rajoutant des effets optiques comme sonores supplémentaires. Les images sont retournées ici (F. Niney) par des ralentis, des travellings optiques (zoom avant/en arrière) qui donnent l'impression de parcourir et de se rapprocher des images à des vitesses différentes. C'est la raison pour laquelle nous proposons d'utiliser également le terme de loupe, tel que Burch l'emploie au sujet du film *TOM TOM PIPER'S SON* (Ken Jacobs, 1969).⁹¹⁵ Il s'agit d'un recyclage du film photographié par G. W. Bitzer, l'opérateur de prédilection de Griffith : « (...) *Tout cela compose un tableau dont l'expérience prouve que rares sont ceux capables aujourd'hui d'en lire l'anecdote à la première vision. Le film de Jacobs, qui analyse cette scène pendant de longues minutes comme à la loupe, simule bien le processus auquel l'œil est conditionné par l'Institution moderne voudrait voir soumettre le film. Il donne les moyens qui permettraient d'en linéariser les éléments, de les extirper de leur simultanéité pour voir non seulement le centre narratif de l'image, mais aussi tous les signes autour, pendant, avant et après qui en constituent le site, l'occasion, etc.* »⁹¹⁶

⁹¹⁵ Ken Jacobs, artiste new-yorkais d'avant-garde part d'une copie de la *paper print collection* de la Library of Congress (des copies imprimées sur support papier au dépôt légal américain des années 1895 à 1912, ensuite transferts en pellicule.) qu'il re filme. Voir analyse de Brenez, N., Pip Chodorov *Exploding* No. hors série « Tom Tom the Piper's Son », 2000. Voir Cherchi Usai, P. *Silent cinema an introduction*, Londres, BFI, 2000, pp.3, 82-83.

⁹¹⁶ Dans sa note numéro 12, Burch rajoute à propos de formes cinématographiques : « *En analysant de la sorte les images du film, Jacobs ne cherche pas à rétablir une linéarité 'normale', mais bien à bâtir une forme qui maintienne la tension entre signifié et signifiant (option moderniste) au lieu de la résorber comme le fera le montage du M. R. I.* » Burch, N. *La Lucarne de l'Infini Naissance du Langage Cinématographique*, Paris : Nathan, 1990, p.147.

Le concept Caméra loupe-analytique traite de s moyens utilisés par Delpeut pour examiner, décomposer ces images recyclées, y compris par des effets optiques mis en scène par lui-même, le tout exécuté au laboratoire. Les gestes du compilateur sur les images sont d'une manière ou d'une autre, tous analytiques, soit par les conséquences de la reprise (déplacement de l'image forcément), soit par son décorticage (réflexivité des images) mené à l'extrême. Pourtant examiner ces compilations selon l'axe de la Caméra loupe-analytique permet de distinguer entre les éléments propres aux archives de ceux ajoutés à propos de valorisation différents. Notamment Delpeut transmet d'une manière singulière le coloriage du cinéma muet selon la richesse des archives du Musée. Par exemple, la couleur reste ambivalente, parfois elle fait partie de la mise en relief des préservations réussies, parfois elle est rajoutée. Delpeut détourne aussi ces mêmes éléments pour mieux servir leurs qualités, comme on verra ensuite.

1. La coloration du cinéma muet dans une optique muséographique

Delpeut fait des remontages à partir des belles préservations en couleur du NFM. Il met en accès, peut-être comme nulle part ailleurs, des copies en couleur de plusieurs origines nationales qui datent des premières quarante-cinq ans de l'histoire du cinéma. Cependant, il assume qu'il faut réinterpréter ces techniques de coloriage depuis une optique contemporaine. Pendant l'Amsterdam Workshop (1995) il souligne ceci au sujet du coloriage du muet: « (...) *Three shot closing remarks : first, the discussion so far tended not to differentiate between monochrome tinting and toning on the one hand, and stencilling and hand colouring on the other. But they are completely different systems with two different problems, or patterns of problems. We should make clear distinction between them. Secondly, we should be more careful to distinguish between the way the films were experienced when they were first shown and our experiences now. Otherwise we will mix up all kind of things. My last remark is that audiences of these early films must actually have been quite intelligent to be able to understand all the different meanings involved in the use of colours.*⁹¹⁷

⁹¹⁷ 'Session 2 : A Colourful Education', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, p.36.

Delpout déchiffre ces techniques du coloriage valorisées avec les moyens et méthodes dont le NFM dispose dans les années 1990. Il explore plus précisément à travers ses compilations les qualités des images monochromatiques, les impressions esthétiques de ses solarisations. Il aborde les usages de couleurs comme une source essentielle des attractions dans le cinéma de fiction comme de non-fiction. Le compilateur reste inquiet de faire connaître également des copies en noir et blanc. Néanmoins, il ose colorier à titre exceptionnel en fonction de ses décisions de metteur en scène, en quête d'effets sensoriels. Sa démarche observe certains parallèles avec les gestes de coloriage, apportés par les metteurs en scène, les producteurs, les exploitants du passé. Mais Delpout compile avant tout pour s'adresser aux spectateurs des années 1990 tentant de se rapprocher de ceux du passé.

a. Limites et avantages de la méthode de préservation du coloriage par reproduction photographique

Delpout compile une belle sélection de restaurations en couleur dans ses programmes *PATHE AROUND THE WORLD* et *DE CINEMA PERDU*. Toutefois il ne fait qu'un simple copiage et transfert des copies en couleur. Il met en relief les qualités mais aussi les limites de ces préservations qui obéissent à l'état de connaissance alors des méthodes de restauration appliquées aux techniques de coloriage (par virage, teinture, au pochoir et à la main) des archives du NFM. Malgré ces limites, le cinéaste-archiviste en tire profit pour réinterpréter les usages aussi divers du coloriage au cinéma muet.

Delpout valorise dans ses compilations la coloration des archives préservées par le NFM, principalement par la voie des deux méthodes de préservation : surtout par l'inter négatif en couleur (Haguefilm) et ensuite par la méthode Desmet. La première de ces méthodes photographiques, est utilisée à échelle massive dans leurs préservations par ses avantages financiers. Mais cette méthode pose problèmes. D'abord, on ne peut pas reconnaître toutes les différences parmi ces techniques, ni les couleurs utilisées en toute précision. Cependant avec cette méthode ces archivistes arrivent à copier du monochromatique et y compris les effets physiques du passage du temps (dégradation, vieillissement), dont notamment les

solarisations. Par exemple, ainsi les couleurs fluctuantes dans *INDUSTRIE DES MARBRES A CARRARE* (1914) sont gardées.

Grâce à cette méthode photographique, l'état physique du nitrate peut être copié, et y compris ses couleurs, comme celles de *LAATSTE PARIJSISCHE MODE NO. 20* (1923). C'est un cas exemplaire de l'importance du coloriage (autant que le découpage du corps féminin) dans le journal de mode vers les années 1920. Le coloriage bien qu'il soit imité, est d'une beauté éblouissante. Et avant tout il est utile pour interpréter les codes culturels d'une autre époque ; à comparer forcément avec nos critères. Il est difficile d'imaginer, d'apprécier autrement ces vêtements (textures) sans les couleurs utilisées dans la pellicule.

Nous sommes perplexes devant cette culture de la couleur du passé. Delpout arrive à la décrire comme une : « *catalogación propia de un personaje de Jorge Luis Borges* ». ⁹¹⁸ La capacité de nos ancêtres à nommer les couleurs reste extraordinaire dans ce guide pour opérateurs de 1927, qu'il cite : « *A few particulars respecting colours for scenes are as follows : sepia, salmon, and amber get away from the coldness of simple black and white ; pale yellow and light green to give warmth or added interest to a summer landscape ; brilliant green when there is much foliage ; rose and orange for sunsets ; red for the fire scenes ; pale violet to give the appropriate gloom for such a scene as a dungeon interior ; pale blue for snow scenes ; and dark blue and blue-green for moonlights.* » ⁹¹⁹

Cette description des couleurs évoque une poésie naturaliste, qui échappe aux conventions réalistes. Celle-ci ne correspond pas à l'attribution mécanique qu'on a tendance à donner aux films muets en couleur, par exemple le rouge pour la passion, le bleu pour la nuit. Pour commencer, il y a toute une palette de rouges, comme de bleus, et c. En tout cas, une fois la couleur nommée, le phénomène est bien plus complexe. De Kuyper signale le refus de continuité, l'accentuation de ruptures au coloriage. Il y a une volonté disruptive dans la narration avec un usage de plusieurs couleurs même dans une seule séquence. ⁹²⁰ La préservation exemplaire de ce phénomène est *L'ÂME DES MOULINS* (1912).

Delpout explore ces potentiels du monochromatique quand il le recycle dans ses compilations, notamment dans *LYRICAL NITRATE*. Plutôt que se soucier de transmettre des usages narratifs, dramatiques, il cherche à mettre en scène ses propres expériences sensorielles. Il met en évidence la richesse non-narrative du monochromatique dans certaines copies D'Esmet. Il

⁹¹⁸ Delpout, P. «Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden», *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, p.111. Traduit de *Skrien*, 201, avril-mai, 1995.

⁹¹⁹ Lutz, E. G., *The motion-picture cameraman*, New York, 1927, p.246 cité dans *Ibid.*, p.111.

⁹²⁰ De Kuyper, Eric. 'La couleur du muet' dans (sous la dir.) Aumont, Jacques (Hg.). *La couleur en cinéma*. Mazzotta-Milano/Cinémathèque française-Paris, 1995. pp.139-146. Il développe ces hypothèses sur la couleur pendant sa participation dans l'Amsterdam Workshop 1995. Voir *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Kleerk (ed.), *Disorderly*, 1996, 96p.

associe de façon arbitraire des images toutes oranges dans la thématique *mise en scène*, à partir des extraits de *Lyda* (Borelli) dans *FIOR DI MALE* et de *Nidia l'aveugle* (Lydia de Roberti) dans l'épique *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI*. Sans la prédominance de cette couleur, dite association ne semblerait pas mélancolique comme une leçon étrange mais lumineux d'un gestuelle corporelle stylisée, partagé entre un film de diva et un péplum. Ensuite, Delpeut compile tout à coup un extrait noir et blanc énigmatique, qui s'agit probablement de *WATER-LILLIES* (1911). On voit un jeune aux yeux bandés qui semble aveugle. Le bruit d'une horloge au loin fait remarquer l'état d'esprit du comédien. Cette disruption entre l'orange, le noir et le blanc laisse inachevé le récit. Nous sommes face au coloriage si étrange dans la fiction des années 1910. Et les films de non-fiction sont souvent aussi en couleur. Il est particulièrement spectaculaire cet usage de bleu pour la neige dans les films des expéditions aux pôles terrestres, compilés dans *THE FORBIDDEN QUEST*.

C'est le cas aussi dans les films d'expéditions en Afrique recyclés dans *HEART OF DARKNESS* qui met en valeur une des plus belles séquences en couleur jaune 'or' utilisée dans *SIMBA, THE KING OF BEASTS* (1928). Ces images en jaune rendent le peuple Lumumba majestueux tandis qu'il est filmé par l'opérateur au cœur d'un rituel. Ce dernier est placé au milieu de cercles de nombreux jeunes exécutant une danse rythmée par la musique et le bruitage (cries et petites voix) de Ram et Den Broeder. En montage alterné, on voit Osa Johnson, protagoniste du documentaire, qui attend dans une tente. Elle est radieuse avec ce jaune qui en fait presque un personnage de fiction. C'est un registre documentaire qui en couleur devient aussi spectaculaire que la mise en scène du rituel filmé en question.

b. Une éducation documentaire en noir et blanc modulée par la non-fiction en couleur

Delpeut programme plus qu'une majorité de films muets en couleur. Il valorise de façon singulière les copies en noir et blanc recyclées dans ses films. La copie *LES GORGES DU TARN* (1911) est un cas atypique car elle change intempestivement ses plans en couleur au noir et blanc puis revient à la couleur. On repère un si rare contraste lorsque cette copie est regroupée parmi d'autres copies exclusivement en couleur du 7^{ème} épisode *VIEWS OF WATER* dans la série *DE*

CINEMA PERDU. Le coloriage semble une source d'attraction dans la plupart des films de non-fiction. Les images documentaires de sujets aussi graves comme la grande guerre sont coloriées, également que les actualités de mode, les films d'expédition et les films industriels. On a tendance à attribuer aux images documentaires en noir et blanc une charge nostalgique, de mémoire historique. Le compositeur brise cette idée univoque du noir et blanc comme image 'vraie' qui a tendance à cohabiter avec la couleur.

Delpuech compile plusieurs extraits colorisés de films de propagande dans *THE GREAT WAR*. Notamment des extraits des films *STAALFABRIEKEN KRUPP* (version 1927) et *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE*, tournés tous les deux aux usines d'armement en 1916. La couleur rouge est spectaculaire dans ces films, comme fonctionnelle pour transmettre au spectateur une impression de haute température dans les images du travail métallurgique. Ces grosses machines et ces cheminées -qui ressemblent à des dragons- sont toute une attraction grâce à la couleur. En revanche, il y a une absence de couleur pendant les scènes qui témoignent de la division sociale du travail, du non-respect des normes de sécurité (pas de protection, ni gants, ni casques). Ce sont surtout des femmes et même des adolescentes qui y travaillent, à côté de discrets superviseurs.

Plus loin, *THE GREAT WAR* regroupe des extraits sur les effets de la guerre, représentés par des pertes humaines et des villes détruites. Delpuech reclasse ces images en couleur composant une sorte de catalogage des armes, incendies et bombardements. En particulier, le canon semble occuper la place la plus importante parmi la technologie militaire. Les scènes des canons sont compilées comme de champ-contrechamp entre tirs de balles et explosions, déployant toute une typologie de modèles. Delpuech regroupe ainsi plusieurs manières de bombarder : individuel ou en groupe. Ensuite, les prises de vue des soldats en bataille deviennent chaotiques. Les opérateurs s'adaptaient aux attaques en temps de guerre. Delpuech replace avec réserve certains extraits noir et blanc de *POUR LA PAIX DU MONDE* (1926). Les soldats comme de 'fourmis' sont attrapés dans les tranchées creusées par eux-mêmes. La caméra se trouve souvent éloignée du lieu de combat, sans doute par sécurité. Ensuite ces images noir et blanc montrent la froideur d'un état des lieux sombre dans les tranchées, de bois en cendres, enfumés, brûlés par les bombardements et par moments de soldats en fuite. Delpuech compile un dernier plan d'un tir de canon qui cette fois fait raccord avec le plan de la destruction d'une ville. Le coloriage dans *THE GREAT WAR* semble indiquer que la couleur était acceptable pour la propagande militaire. Tandis que les registres de morts de guerre sont à la limite sobres en noir et blanc. Delpuech réussit à composer ainsi une série de séquences qui renvoient au remontage plastique des archives en couleur comme en noir et blanc dans *LA CHUTE DE LA*

DYNASTIE ROMANOV (1927) d'Esfir Choub ; tout en gardant leurs distances culturelles, temporelles et leurs propos idéologiques respectifs.⁹²¹

Enfin, Delpeut prête attention particulière dans ces programmes de compilation aux copies noir et blanc qui proviennent de circuits de distribution à la marge de l'industrie que ce soit dans le milieu scientifique que dans le cercle privé. Il met en relief matériel atypique comme les deux copies du circuit de divulgation scientifique Holfu : *BELGRADE* (circa 1922) et *REDSKIN MARRIAGE* (circa 1925). Également il se sert des rushes p réservés, non identifiés et tels que retrouvés, dans le 4^{ème} épisode *ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL*, au film érotique *LOVE* et enfin aux films de famille compilés dans les 34^{ème} et 35^{ème} épisodes dans la série *DE CINEMA PERDU*. Des raisons financières étaient souvent derrière une décision de coloriage par le coût de la copie à l'époque. Toutefois il y a également des critères esthétiques qui expliquent l'absence de couleur, comme d'ailleurs de sonorisation. C'est le cas de la politique de distribution du Central Bureau voor Ligafilms dont les membres militaient contre la sonorisation bien avant sa création, déclare Delpeut : « *Purists (already active in the Filmliga in the late 1920s) tend to play down the importance of live music and commentary for the appreciation of a silent film (...)* »⁹²²

Cette pratique est contournée par le NFM dans le 16^{ème} épisode qui reprogramme la copie noir et blanc *TOLSTOY* de Filmliga, avec un sobre mais bien réel accompagnement au piano-forte.

c. Coloriage contemporain (« Colour blindness »)

Dans ces compilations il y a une valorisation explicite du coloriage aussi riche dans les collections du NFM. Cependant dans *THE FORBIDDEN QUEST*, le réalisateur franchit les limites d'une simple reprise de la préservation en couleur. Il utilise la couleur préservée comme un

⁹²¹ Nous nous permettons d'envoyer à notre communication sur la question : Fernández, I., 'Pionera del cine de compilación: Esfir Ilyinichna Choub (1894-1959). Piloto de análisis: "La Caída de la Dinastía Romanov" (1927) en la perspectiva del cine de compilación contemporáneo (años 80-90's)' Memorias del IV Congreso Internacional La Mujer y el Cine Mudo 2006, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades Departamento de Historia-Universidad de Guadalajara / Women's Pioneer Project. www.mujaicinemudo.cucsh.udg.mx

⁹²² Delpeut, P., "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", Donaldson, Geoffrey *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, p.15

‘guide émotionnel’, un élément dramatique du récit et pour provoquer un effet sensoriel sur le regard du spectateur contemporain.

Delpeut se met souvent à la place du spectateur du film. L’entretien du (faux) documentaire *THE FORBIDDEN QUEST* se veut crédible parce qu’il est en noir et blanc. Mais lors du processus du montage, il s’inquiète des effets sensoriels du monochromatique qui l’affectent comme spectateur. Il commente plus tard dans le cadre de l’Amsterdam Workshop en 1995: « *I’m not so sure about this ‘colour blindness’ effect. You may stop being conscious of the colour, but it always has some physical effect. Editing THE FORBIDDEN QUEST, we had black-and-white scenes that we had shot and monochrome archival foundfootage. On the working print, we got a very annoying effect. Cutting from the archival monochrome to the black-and-white shots, we’d get the monochrome colour sort of persisting in the black-and-white. That made me realize that monochrome colour has a very strong physical effect. Maybe you forget it, but it’s still there, something is happening between your body and the screen. There’s more to colour than something we can interpret as we watch a film, there’s something physical too.* »⁹²³

Une bonne partie des copies de films d’expédition aux pôles du NFM se trouvent en couleur. En particulier leurs classiques où en particulier les passages de neige sont dans un bleu en effet hypnotique : *SOUTH* et *THE GREAT WHITE SILENCE*. Il y a un résultat dramatique comme sensoriel par la reprise de ces extraits bleus qui sont enregistrés au Pôle Sud, y compris dans d’autres expéditions filmées au Pôle Nord, au Groenland, etc. Delpeut les détourne de leur contexte géographique et historique, pour leur attribuer une fonction fictive tout au long du récit. En revanche, vers la fin de *THE FORBIDDEN QUEST*, il fallait représenter une scène où les personnages survivants se retrouvent dans un passage secret (entre les pôles) qui devait montrer des conditions climatiques à une plus haute température. De manière inventive, le cinéaste se sert des extraits dont le coloriage est à l’origine mais aussi rajouté à certaines images compilées. Il retient la solarisation qui fascine à l’équipe de préservation du NFM, dans la copie *IN HET NOORDPOOLGEBIED* (teintage et virage). Fossati en parle ainsi: « *a great number of travelogue shots have turned into a strikingly antinaturalistic, not to say hellish, red.* »⁹²⁴

Cette coloration involontaire est adaptée au but dramatique comme d’appréciation esthétique du réalisateur : « *Colors became important for THE FORBIDDEN QUEST. Famous ones (films) were in colour, but there were more than famous ones. Of course is not a travel movie, it is like a road movie. With this knowledge about film preservation, we putted some extra red.* »

⁹²³ *Idem.*, ‘Session 4 : ‘Other Ways of seeing’, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.59-60.

⁹²⁴ *Ibid.*, pp. 62 et 88.

Vers la fin de son récit, Delpout prend la liberté de rajouter de la couleur à certain extrait sélectionné.⁹²⁵ Ces images sont utilisées pendant qu'en voix off, *Job* décrit la sensation physique d'une autre température : « *It's true. The wind was warm. We travelled to the end of the earth and the wind got warm. Even the fog was warm. Farther than a man had ever gone. The land glowed. It was a hot land...* ».

La séquence du compilateur contient des extraits où on voit des panoramiques de blocs de glace à ciel ouvert, sous le soleil. La couleur rouge, d'allure rosée, accentue la lumière reflétée. Ce qui nous donne une impression de neige en train de fondre, d'une atmosphère en effet devenue plus chaude. Pour montrer à l'écran qu'ils s'approchent du passage, Delpout dépasse les bornes de valorisation du coloriage préservé. Ensuite, il illustre ce passage fictif entre les pôles avec une séquence d'extraits rouges d'origine, dont les images montrent une terre enfumée et des explosions volcaniques. Il s'agit du métrage détourné du volcan Etna, dans lequel les cendres se font l'écho de la parole de *Job* : « *The ground was red. The heat burned away my lashes. It scalded my eyes. I could no ... (...) ... see this world any longer. We'd left it, you understand? We've gone Beyond, the far side... It was a gruesome place. Nothing had the color of life...* » Le cinéaste lui répond : « *Was that the passage?* » Et *Job* réplique bouleversé par ses souvenirs : « *... It's worse ... worse than that... you can cross over in to the other side, beyond (...) Do you understand? (...)* »

Ces extraits sur l'éruption sont tirés de *DE UITBARSTING VAN DE ETNA* (1923) et de *NFM BITS & PIECES NR 73* (registres de 1911). Puis les images sont fusionnées avec des extraits enregistrés en Nouvelle-Zélande provenant de *MET STOOM VERWARMEDE EILANDEN* (1920) et de *ANTARKTIS* (1929) donc la région où se passe en effet cette aventure fictive. Une partie de cette matière filmique est retravaillée par une série de rapprochements rajoutant des travellings optiques. Ce geste transmet une expérience sensorielle par la qualité des images, de leur couleur, de leur texture. Les grains de la pellicule se confondent même avec les cendres et la lave du volcan en éruption ici converti en passage entre les pôles terrestres.

Derrière ces copies préservées en couleur se cache le savoir-faire de la préservation au NFM. Reproduire la copie nitrate sur acétate en couleur s'avère toujours approximatif. Toutefois dans cette compilation, ces images en couleur ne sont pas tout simplement préservées, mais réinterprétées. Manipuler (rajouter) de la couleur dans certains images montre le point de vue contemporain de Delpout positionné comme metteur en scène. Est-il un iconoclaste pour se permettre ce geste de coloration ? Depuis un point de vue muséographique, pas tout à fait, car il est en train de faire ce que les ancêtres faisaient, c'est-à-dire choisir une certaine couleur

⁹²⁵ Il nous semble pendant notre visionnage comparé entre les copies recyclées et *THE FORBIDDEN QUEST*, qu'il s'agit d'un extrait de *SOUTH*.

avec le propos de le montrer en salle. Mais au lieu d'essayer de mieux vendre une copie ainsi colorisée (comme serait le cas hypothétique pour Desmet), pour Delpout il s'agit d'approcher et autrement les spectateurs des films du Musée. Un dialogue provocateur mais emblématique a lieu entre Meyer et Delpout lors d'une séance de l'Amsterdam Workshop en 1995 qui expose cette problématique : « (...) I'd like to ask Mark-Paul Meyer, for example, whether he's ever tempted in a preservation just to bring in a colour he likes, and to say : why bother about authenticity, it makes a beautiful print? Meyer réplique reconnaît : « Sometimes we do something like that. Often you know, or you have a quite clear idea, about the colour a scene should be, but sometimes you have to guess and invent. (...- MAUDITE SOIT LA GUERRE) We also added colour in various other places, because you appreciate the film better when you're not being disturbed by black-and white fragments. »⁹²⁶

Bien entendu, ce qui légitime telle démarche de Delpout, dans le cas de *THE FORBIDDEN QUEST* c'est qu'il s'agit d'une fiction coproduite par une Musée à vocation non orthodoxe. Jamais il intervient directement sur le matériel, gardant ainsi la possibilité de revenir en arrière. Le geste de manipulation de Delpout est réversible. Cependant la source d'origine, c'est-à-dire le nitrate en couleur disparaîtra tôt ou tard. Le compilateur tire profit de cette situation pour en faire connaissance.

2. Homogénéiser les impressions des images

La plupart des films muets compilés par Delpout sont en couleur. Toutefois la couleur n'est pas le seul élément dans les images reprises qui affecte la compréhension de ces films recyclés. Le compilateur et sa postproduction restent très attentifs à respecter les formats de lecture, de vitesse à laquelle les images doivent défiler une fois projetées. Ce qui n'empêche pas le réalisateur d'en tirer profit pour révéler les potentiels d'analyse du regard des spectateurs, tout en gardant les effets optiques à l'origine ou en les rajoutant de façon peu orthodoxe. Cependant l'exercice de regard analytique est proposé dès que les images des films sont associées selon les choix du compilateur.

⁹²⁶ *Idem.*, 'Session 1 : Programme Notes', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.19.

a. Les films dans le film (Aller au Cinéma Parisien)

Delpeut reprend, regroupe, reclasse, efface certaines images parmi ces archives. Il convoque ainsi des associations qui rajoutent du sens. Dans *LYRICAL NITRATE*, il réemploie des extraits de fiction et de non-fiction qui contiennent quelques scènes de films projetés en salle. Il termine pour les compiler comme s'il s'agissait d'une seule séance de cinéma. Ces scènes montrent les qualités auto-référentielles du cinéma de la seconde époque.

Dans la première thématique *kijken* ('regarder'), Delpeut compile un extrait à partir de la copie *UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO* (1913) où l'on voit un plan en forme de carré. Tout à coup, la salle s'illumine. Nous regardons alors les spectateurs d'une autre époque qui regardent à leur tour ce carré-écran que s'avère être une projection à l'intérieur d'un film comique. Ces spectateurs de fiction se retournent vers la caméra. Ils sont le premier 'miroir' avec lequel nous nous identifions en tant que spectateurs. On se rend compte qu'on est en train « d'aller au cinéma », devant cette projection fictive qui recommence sous l'ordre d'un bonimenteur à l'écran, accompagnée de musique orchestrale d'Alberti *Zwischenspiel* (« Tiedland », interprétée par la Staatskapelle Berlin, Eugen d'Albert, 1928).

La compilation enchaîne avec l'intertitre *HET IDEEAL VAN DE BIOSCOOP THE VITAGRAPH COMPANY* ('Idéal du Cinéma') provenant de la copie *THE PICTURE IDOL* (1912) qui est détournée de sa fonction d'origine profitant de son contenu. Ici Delpeut met en œuvre une sorte d'introduction à l'histoire de la collection Desmet, elle-même. Ce cinéma 'idéal', est un hommage à la salle Cinéma Parisien, propriété de Jean Desmet. Quelque part, cette salle est représentée avec les images des accueils, intérieurs des salles et écrans, extraites d'au moins trois films de fiction de 1912 : *UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO*, *AL CINEMATOGRAFO GUARDATE... MA NON TOCCATE* et *AT THE HOUR OF THREE*. La salle du cinéma est un élément auto-référentiel dans ces films à charge comique comme dramatique. Delpeut compile des images qui montrent des personnages et des pratiques collectives autour de la salle de projection. Il regroupe ainsi une série d'images des rituels autour de la séance. Il y a les employés à l'accueil et pour la distribution du programme. Dans la salle, on retrouve le policier, le pompier, le musicien, les spectateurs qui vont s'asseoir, qui attendent et qui

parlent. Ensuite, Delpeut recycle un extrait de *ARTHEME OPERATEUR* (1913) pour faire du comique *Arthème* (Ernest Servaès) son projectionniste en cabine. Ensuite, nous regardons deux jeunes spectatrices enthousiastes pendant la projection : *Bertha* (Clara Kimball Young) et sa copine. Il s'agit d'un extrait du court-métrage Vitagraph : *THE PICTURE IDOL*. Elles deviennent un deuxième 'miroir' des spectateurs contemporains.

Tout de suite, Delpeut crée comme un 'programme' à l'intérieur de *LYRICAL NITRATE*, composé par une suite de diaporamas de portraits en mouvement et d'intertitres reclassés, avant analysés.⁹²⁷ Quand la musique aboutit avec le dernier des intertitres « *DE SCHIPBREUK* » ('Le naufrage'), il place un court-métrage Vitagraph dans cette séance 'lyrique'. Il s'agit du drame raccourci *THE SIGNAL FIRE* (1912), sous le rythme de la musique "Mi par d'udire ancora" (Bizet, "Les Pêcheurs des Perles", 1903) chantée par Caruso. Leo Delaney (*Jack*) et Edith Storey vivent une romance après leur naufrage sur une île déserte. Les comédiens interprètent une passion enflammée, renforcée par des intertitres à la 3^{ème} personne. Les acteurs ne regardent pratiquement pas la caméra, mais parfois encore. Le couple se sépare à l'arrivée du mari de la femme volant à son secours. Le bruitage (vent) et la musique nous font sentir l'atmosphère d'une île, puis coupent l'effet par le bruit d'un projecteur qui s'arrête. Cette copie *THE SIGNAL FIRE*, à peine raccourcie, est le premier récit long et consistant dans *LYRICAL NITRATE*. Delpeut force alors le 'retour en salle' quand il associe l'image des deux jeunes spectatrices fascinées, surtout *Bertha* toujours assise. Son amie la sort aussitôt de sa fascination afin de quitter la salle.

b. Formats, cadence et vitesse détournés... arrêt sur image.

L'équipe se bat pour préserver dans la mesure du possible les caractéristiques techniques des films muets. En effet, ils sont difficilement appréciables si les formats d'origine ne sont pas respectés. Cependant le NF M se doit de préserver dans la contradiction. Le cas de la collection Muto scope & Biograph en 68 mm reste ainsi emblématique. Chaque prise de vue doit être copiée en 35mm car il est impossible de lire directement son format

⁹²⁷ *Supra.*, Chap. 6.

d'origine. On voit à l'écran la gloire de ces 'cartes postales' compilées dans le 8^{ème} épisode *GLIMPSES OF THE NINETEENTH CENTURY (1897-1899)* à l'intérieur de la série de télévision *DE CINEMA PERDU*. Malgré leurs lignes et les tâches, leur beauté, clarté et stabilité sont toujours impressionnantes, grâce au format 68 mm d'origine. Ce genre de difficultés techniques se présente dans l'ensemble des compilations.

Delpeut est encore forcé de trouver une uniformité dans la diversité de tous les supports de lecture comme les formats des films recyclés. Il est contraint ainsi de les modifier. Il y a donc une énorme qualité et quantité de travail pour arriver à l'uniformisation des films compilés. C'est un défi énorme quand il s'agit de films aussi distincts produits entre 1897 et 1931. Les extraits et les fragments cohabitent, malgré leurs différences techniques d'origine des supports, formats et cadence.⁹²⁸ Les copies préservées sur support acétate sont le point de départ du compilateur. Mais dans la préservation, il faut conserver également la cadence ou fréquence d'apparition des photogrammes. Pour ensuite pouvoir se soucier de programmer ces préservations à la vitesse de projection la mieux adaptée. C'est-à-dire qu'il faut restaurer dans la copie d'un film muet le défilement correct des photogrammes, défini par la quantité de métrage de pellicule par seconde qui passe dans l'appareil de projection ; qui peut aller d'entre 10 à 18 images par seconde dans un format soit de 16mm ou de 35 mm. Les paramètres choisis pour la vitesse de projection sont ainsi gardés dans la série de télévision *DE CINEMA PERDU*, mais ensuite obligatoirement transferts pour défiler à une cadence de 25 images par seconde. Ce souci est paradoxal, car d'une part Delpeut restitue, mais d'autre part il détourne les vitesses de projection des films muets selon le nouveau support de diffusion en jeu, mais également selon l'objectif de la compilation en question. Notamment quand il laisse intacts ou rajoute des effets optiques à certaines images compilées, en particulier de ralentissements. Il recycle tels quels les ralentissements des films sportifs Pathé compilés dans la série *DE CINEMA PERDU* aux épisodes 19^{ème} *SLOW-MOTION SHOTS (1915-1919)*, 20^{ème} *LEDOUX VERSUS CRIQUE (1922)*. Il recycle tel quel l'extrait des beaux musiciens en train de jouer en ralenti provenant de *SENEGAL (1925)* compilé dans *HEART OF DARKNESS*. En revanche, Delpeut rajoute des ralentis, jusqu'ici analysés, notamment dans la chute de *Lyda* retravaillée dans la thématique *de Passie* ('De la passion') de *LYRICAL NITRATE* ; aussi que dans la chasse à l'ours 'à la Peckinpah' de *THE FORBIDDEN QUEST*. Le propos du réalisateur dans ces cas est d'induire un regard analytique des images. Et ce geste se trouve encore ailleurs, mais sous un

⁹²⁸ Il ne faut pas confondre la cadence ou la fréquence avec la vitesse. Voir *Idem.*, Pinel, *Vocabulaire*, 1996, pp.81-82 et 433-434

autre type d'effet optique qui est utilisé avec une démarche analytique dans la thématique *mise en scène* de *LYRICAL NITRATE*.

Delpeut exploite à fond ces possibilités de l'arrêt sur image. Il analyse des photogrammes 'congelés' puis en mouvement provenant d'un extrait de *FEMME DE DEMAIN I E PARTIE* (1914). Il focalise l'attention potentielle du spectateur sur les photogrammes fixes. Il raccourcit et efface ainsi une bonne partie de *FEMME DE DEMAIN I E PARTIE*. Il va même jusqu'à renverser l'ordre des scènes. Peu importe que le récit soit effacé. Parce que ce qui compte, c'est de voir comment les scènes sont mises en scène. Chaque photogramme est comme un instantané de la démonstration passionnée des comédiens russes Vera Yureneva (*Nora Alsen*) et Ivan Mozzhukhin (*Robert Harting*). Delpeut met en relief toutes les décisions qui opèrent dans le cadrage : la position des décors, le placement et le mouvement des comédiens. Le tout est analysé en silence par une série aussi simple d'arrêts sur image des photogrammes qui tout à coup s'enchaînent avec les images en mouvement d'un baiser cathartique. Sans ces arrêts sur image, la force des regards et le rapprochement des corps du couple passeraient vite inaperçus. Mais là, nous sommes orientés en tant que spectateurs, 'obligés' de nous arrêter à regarder autrement les images. Nous apprenons, même si c'est intuitif, que ces plans sont composés de photogrammes. En réinstallant le mouvement, nous apprécions autrement le cadrage. La caméra n'a pas bougé, cependant il y a du mouvement. C'est une leçon de mise en scène déployée par un extrait du cinéma de la seconde époque, par lui-même.

Le documentaire sur la collection Desmet montre encore un usage délicat mais suggestif des effets optiques comme le ralentissement et l'arrêt sur image mais combinés par Delpeut. Ensemble, ils provoquent un impact sensoriel qui se joue dans la vitesse à laquelle on regarde les images. Il s'agit d'une autre séquence retravaillée dans la thématique *de passie* ('de la passion') de *LYRICAL NITRATE*. On va au cinéma 'transportés' hypothétiquement comme le spectateur de cette époque, à travers une micro compilation de *phantom rides* à bord des trains, provenant des extraits de films en plein air français de 1913. Delpeut établit une sorte de 'pont' avec l'espace et le temps d'une autre époque. La tournée commence en Europe *DANS LES PYRENEES* (1913) qui vers la fin est ralentie jusqu'à l'arrêt sur image accompagné du bruitage éloigné d'un projecteur. Il détourne la vitesse de projection, renforcée par un son qui nous est familier. Il arrête le film, et c'est comme si l'on descendait du train. En suite ce voyage est poursuivi dans deux continents différents à travers des extraits des copies en couleur Éclair : *L'OASIS D'EL-KANTARA* et *TYPES DES INDES ET DE CEYLAN*, contenant de portraits respectifs de filles africaines et asiatiques. Le ralentissement manipule l'attention de notre regard. Nous sommes forcés de regarder d'une manière différente avec l'arrêt sur image des

images. Cela affecte ensuite l'attention que l'on prête au défilement des images en mouvement qui suivent.

c. La séquence fondatrice de la Caméra loupe-analytique (La chute de *Lyda II*)

Le ralenti permet de mieux observer, le coup gagnant dans le film de boxe *LEDOUX VERSUS CRIQUE* (1922). Cependant, la présence d'un ralenti dans notre corpus peut être ambiguë. Le ralenti d'une scène peut s'avérer être une manipulation opérée par Delpeut. Il rajoute lui-même des ralentis pour analyser l'extrait en question dans un certain but.

Jusqu'ici on s'explique la fabrication des séquences clés qui profitent du ralentissement dans *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST*. Dans cette dernière fiction, on repère une autre séquence retravaillée par l'usage des effets optiques rajoutés dans un but dramatique et sensoriel.

Delpeut ajoute dans un but dramatique des ralentis comme des travellings optiques seulement dans certaines séquences de *THE FORBIDDEN QUEST*. Il comble ainsi les besoins d'images pour illustrer son récit. La démarche obéit en partie à la simple raison qu'il lui manque du métrage pour représenter ces voyages.⁹²⁹ Il ralentit et répète plusieurs extraits de plans où l'on voit de la neige, des traîneaux à chiens. Mais il rend ainsi héroïques leurs efforts. Il recycle constamment et dans le même sens la caravane recrée en miniature dans *THE GREAT WHITE SILENCE*. Cependant la répétition et le ralentissement sont aussi des outils dramatiques au service de la mise en scène de la fausse expédition. Dans la chasse 'à la Peckhinpah', l'agonie de l'ours chassé est ainsi prolongée. L'autre séquence qui suit cette logique, c'est la marche des derniers survivants agonisants extraite de *THE GREAT WHITE SILENCE*. Delpeut retravaille avec des ralentis et des rapprochements la scène où quatre hommes avancent exténués à pied. Il fait un travelling optique quand ils tombent et se relèvent, puis il ralentit et répète leurs mouvements. Il met en scène leur fatigue ainsi que leur volonté de continuer. Le compilateur exploite en sa faveur cette disponibilité réduite de plans. Van Voorst signale la difficulté de produire *THE FORBIDDEN QUEST*, disposant d'archives plus restreintes, en comparaison à la

⁹²⁹ *Supra.*, Chap. 3.

richesse offerte par la collection Desmet: « *It was a challenge very complicated, as the material was not part of same collection. All had to be around a Polo expedition research.* »

Le travelling optique permet de poser notre regard entre les jambes, bras et cordes de ces hommes exténués. Delpeut s'approprie le drame photographié par l'opérateur Ponting, mais retourné à travers cette sorte de Caméra loupe.

Néanmoins, nous considérons qu'un usage magistral de la Caméra loupe-analytique se trouve dans la séquence de la chute de Lyda dans *LYRICAL NITRATE*. On retrouve contenus tous ces gestes du compilateur, d'une simple reprise (zéro intervention) au détournement superlatif (manipulation franche et ouverte aux yeux du spectateur). Delpeut maîtrise dans cette séquence magnifique sa perspective esthétique au tant sensorielle qu'analytique. Il prépare le spectateur bien avant son beau geste de manipulation. Dans la thématique *het lichaam* ('corps') de *LYRICAL NITRATE*, il s'occupe déjà du gestuel de Lyda Borelli. Cette comédienne a le premier rôle dans ce documentaire sur la collection Desmet. Un autre extrait de *FIOR DI MALE* est réutilisé où la diva s'interprète elle-même jouant tragiquement avec un jeune tigre dans ses bras. Puis l'intertitre affiche: « *Hoofdpersonen: Mej. Lyda Borelli in haar rol als Lyda. 3* » ('Protagonistes: Lyda Borelli dans le rôle de Lyda'). La gestualité primaire, féline, de la diva prédomine sur l'image. Ce qui compte c'est de contempler comment elle accomplit sa condition de femme fatale, sous le rythme de *Crisantemi* de Puccini, opéra interprété par la *Cam erata Bern Live* (Clavicenter/Pearl Records). Carmine Gallone, le metteur en scène d'origine, travaille soigneusement les trajectoires mélancoliques de la diva souvent dans des plans larges et longs, en diverses couleurs bleus, rouges, jaunes, à la plage, au jardin, dans les salons. La caméra ne bouge pratiquement pas mais en revanche le gestuel de la diva donne une étonnante impression de mouvement. Gallone crée une atmosphère énigmatique remplie de décors et de paysages en accord avec l'état d'âme de la comédienne.⁹³⁰ Delpeut retransmet cette expérience sensorielle par le fait de regrouper des scènes chargées de ce gestuel corporel. Mais ensuite, jusqu'au bout, il analyse 'à la loupe' le corps en action de la diva italienne, accompagnée d'opéra.

Bien que Delpeut témoigne de la fabrication de ces gestes de manipulation virtuelle trouvés par hasard pendant le processus de remontage avec Boerema.⁹³¹ Ils analysent de manière très poussée le gestuel de la diva au service de certaine approche esthétique. Dans la thématique, *de passie* ('de la passion'), le réalisateur retravaille cet extrait emprunté à *FIOR DI MALE* qui se situe à la fin du drame, au climax de la fin tragique. Sous l'effet de la voix lyrique de Marian

⁹³⁰ *Infra.*, Chap. 8.

⁹³¹ *Supra.*, Chap. 6.

Anderson qui interprète “Let me wonder yet uns een” de « L’Allegro » (Händel, 1936), l’extrait est découpé dans une séquence de vingt plans, enchaînés avec six fondus noirs comme une forme de ponctuation très visible. On parcourt ainsi le corps de *Lyda* remontant ces plans en mouvement à des vitesses différentes pénétrées par des travellings optiques. On aperçoit même les grains de la pellicule. Le regard du compilateur procède comme un scanographe qui s’approche en montant la taille de l’image (zoom avant), en même temps ralentie. Il parcourt seulement certains morceaux des plans en mouvement. La Caméra retravaille à la loupe la chute du personnage. Le geste du compilateur explore les mouvements de la Borelli en train de tomber laissant en arrière et à peine visibles les personnes qui l’entourent : la descente de sa main, l’envol de son voile. Delpeut affirme que son intention c’était : *“ C’est du cinéma pédagogique. I want to learn my spectator that this wide shot was difficult for us to read, but that something beautiful happens in this mise en scène. This means how stop motions are important. Editing can learn to zoom in certain aspects like the hand, the veil when it falls down, the hand in the chair, that we repeated 3 or 4 times.”*

Delpeut se sert des effets optiques pour rompre l’expérience du spectateur. Le compilateur analyse pour mettre ce corps à la disposition d’un regard sensoriel comme analytique. *Lyda* incarne la passion pour ce corps féminin. Le remontage nous oblige à revoir cette chute qui retravaillée nous rend conscients tout simplement de la beauté étrange de son gestuel si dramatique. Cette analyse active autrement notre regard de spectateur, notre contemplation du mouvement.

Cependant l’approche sensorielle-analytique du compilateur envers les images ne se dissocie jamais des éléments sonores. Ces derniers sont tous rajoutés et imbriqués avec les gestes de la Caméra loupe-analytique cherchant à valoriser les collections du NFM.

II. La ‘Boîte sonore’ et ses accessoires externes

Un film muet est silencieux parce qu'il porte en lui-même le manque de sa bande-son. Les préservations du NFM reproduisent en général cette 'absence'. Les éléments sonores ne font pas partie nécessairement en termes physiques du film muet préservé, mais par contre ils sont rajoutés. Il arrive indirectement, la même chose qu'avec le copiage des techniques de coloriage. Les sons, il faut les interpréter sous une optique contemporaine. Mais avec quoi et comment c'est une question que l'équipe tente de résoudre, malgré les vidéos documentaires des années 1990. La question la plus spéculative à valoriser dans le cinéma muet est sans doute sa sonorisation.

Les sons rajoutés existaient historiquement pendant la projection des films et ce, dès la fin du 19^{ème} siècle.⁹³² Les traces se trouvent parfois dans les images elles-mêmes. Par exemple dans *LYRICAL NITRATE*, Delpeut associe des extraits de fiction dans la première thématique *kijken* ('regarder') qui font référence à la présence du pianiste et du bonimenteur au cinéma de la seconde époque. Un autre exemple, mais documentaire, se trouve dans *OUR FILM STARS* (1919). C'est une preuve à l'appui de l'existence de la sonorisation dans les films eux-mêmes, explicitant la présence de musiciens pendant le tournage. Dans la dernière partie de ce magazine publicitaire, on trouve en tournage au metteur en scène Cecil B. De Mille. Les intertitres informent autant sur la réputation d'un comédien que sur le mode d'emploi du temps de tournage en extérieurs puis au studio. L'ordre des prises de vue ne se fait pas selon le récit, mais selon les contraintes de la production. On voit De Mille en train de donner ses instructions à côté de la caméra, entouré de techniciens. Il parle aux comédiens, ensuite on le voit déjeuner avec le danseur russe Theodore Kosloff. Ce film industriel s'achève avec une scène fascinante : un musicien est en train de jouer du violon pendant la répétition de la scène.⁹³³

Cependant il est contradictoire de considérer chaque film muet comme une entité indépendante qu'il faudrait tout simplement sonoriser. Car en réalité plusieurs éléments manquent (et non seulement sonores) au film muet, tout un cadre d'action, de présentation. De Kuyper explique: « *Un autre phénomène externe au film lui-même, mais faisant pleinement partie du fait cinématographique, est la présence du spectacle au sein même de la séance du cinéma, de ce spectacle cinématographique. Une séance de cinéma comporte forcément des interludes de variété et de chansons ;*

⁹³² Delpeut cite comme référence la revue de 1899 *De Nieuwe Prikkel*, pour informer par exemple que les 'cartes postales' Mutoscope & Biograph étaient projetées pour illustrer plusieurs chansons. Cette référence provient du travail de Mark van de Tempel 'En zie ik duizendmaal vergroot... De Nederlandsche Biograaf –en Mutoscope Maatschappij en de films uit de Nieuwe Prikkel Revue', *Jaarboek Media Geschiedenis* 5, Amsterdam, 1993, pp.20-38. Voir *Idem.*, Delpeut, "A Cinema of Accidental", 1997, p.15.

⁹³³ Dans la collection Lobster, le film promotionnel *MGM PROMO REEL* (E.U., 1936) avec Laurel et Hardy montre une quasi réplique tardive de ce type de magazine, mais sonore faisant la publicité d'un Hollywood, toujours auto-référentiel, réaffirmant sa mythification. Voir *RETOUR DE FLAMME* NO. 4, Une séance de cinématographe (Lobster).

inversement et conjointement les films eux-mêmes font partie de certains spectacles. Il y a une imbrication entre le cinéma et le spectacle difficilement imaginable pour nous qui avons appris à voir le cinéma comme une forme de spectacle (?) autonome.»⁹³⁴

La politique de programmation du NFM fait plus que constater que les films muets étaient en permanence sonorisés pendant une quarantaine d'années. Elle s'approche des pratiques des arts du spectacle pour tenter de mieux les comprendre, tenant compte des besoins du spectateur contemporain. De Kuyper affirme : « Ce qui m'importe est que ce cinéma ne peut être compris, saisi, et donc bien étudié que si on fait un travail de remise en contexte un peu archéologique, au moins en évoquant le contexte socioculturel dans lequel il a pu fonctionner. (...) Voilà quelques propositions pour étudier ce cinéma. Reste la question à mon avis essentielle : 'comment montrer ces films' ? (...) Reconstituer des programmes, faire de l'archéologie du spectacle ? Certes on peut le faire, et même, je crois, dans une optique moderne. »⁹³⁵

Le NFM à Amsterdam joue en parallèle des trois festivals 'lieux de mémoire' (Pordenone, Bologne, puis Paris) du patrimoine cinématographique, un rôle primordial dans cette tendance de mise en scène contemporaine des films muets sonorisés. Les grilles du *NFM programma* affichent plus que de films muets sonorisés en salle. De Kuyper et Delpout testent toute une variété d'expériences de compilation qui explorent la richesse actuelle de leurs collections du muet tout au long des années 1990. Leurs pratiques vont de l'accompagnement classique du piano-forte aux commandes de musique à vocation expérimentale, dans un cadre ouvert aux arts du spectacle (chanteurs, musiciens, commentateurs). Stefan Ram est le directeur musical de cette structure qui sonorise également la plupart des programmes de compilation montés par Delpout, comme par exemple *FASHION IN MOUVEMENT* (1992), parmi d'autres. Il compose avec Sander den Broeder la sonorisation de *HEART OF DARKNESS*. La pluralité de ce travail se reflète surtout dans la série *DE CINEMA PERDU* qui fait appel à de nouvelles créations musicales mais aussi aux commandes déjà présentées et considérées comme une réussite. Ram et Delpout sont deux compilateurs inventifs des archives musicales qui s'entourent de bruiteurs de talent (André Dragu), comme de techniciens d'enregistrements sonores (L. Keeris). Ils cordonnent toute une équipe de collaborateurs pianistes (Mol, Nelissen, Friede), chanteurs (Zeevaarder), commentateurs (Heijer, J. Leysen). La production de cette sonorisation observe un esprit ouvert au talent d'artistes venus d'horizons très divers. C'est à-dire que quand Delpout compile pour mettre en valeur le travail de préservation du NFM, il prolonge aussi ces expériences collectives de programmation de films muets systématiquement sonorisés.

⁹³⁴ Kuyper, E. de, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (2), *Cinémathèque* no. 2 novembre 1992, p.61.

⁹³⁵ *Ibid.*, p.68 (note 27).

Nous proposons d'appliquer la catégorie de 'Boîte sonore' pour analyser ce travail collectif de sonorisation sur l'ensemble des compilations. Il s'agit d'un dispositif indépendant qui se rajoute aux images remontées, soit live, soit fixé par enregistrement dans la compilation. La Boîte sonore peut contenir un ou plusieurs éléments sonores : voix off, bruitage, musique - originale et/ou compilée (recyclage des enregistrements) - et même du silence volontairement gardé. Cette Boîte sonore évoque l'idée d'un 'appareil externe' au film, conçu pour illustrer les images, générer des ambiances, anticiper des objets, des personnes, des animaux à l'écran dans un but dramatique, comique etc. C'est un outil qui accompagne le spectateur dans l'expérience de regarder l'étrangeté de ces films muets. La Boîte sonore nous permet et d'analyser de façon interactive les fonctions de ces éléments sonores. Cependant, nous laisserons pour un peu plus tard nos analyses du bruitage et de la voix off. Car ces éléments sonores sont utilisés aussi comme une forme de commentaire, associée aux intentions pédagogiques du compilateur. Ils sont imbriqués avec d'autres éléments que nous classons comme du texte-image. On y reviendra en dernière partie de ce chapitre.

Pour commencer, la Boîte sonore tient compte de l'usage du silence. Cet élément implicite du film muet peut provoquer une rétention comme une libération des impressions sensorielles. L'accompagnement live place souvent le silence là où Delpeut cherche à stimuler le regard du spectateur.

1. Le silence et l'accompagnement live improvisé

Dans ces compilations de films muets, le silence est aussi utilisé par Delpeut pour mettre en contraste les effets recherchés d'un accompagnement sonore. Dans les expériences de sonorisation au NFM l'accompagnement au piano-forte n'est pas privilégié. D'autres instruments (cordes, vents, percussions) sont souvent utilisés pour des projections sonorisées de plus en plus élaborées, voire même orchestrales. Cette sonorisation est bien souvent jouée live, c'est-à-dire en salle synchronisée avec la projection. Certaines compilations de Delpeut portent les traces de cette pratique.

Par exemple, *THE GOOD HOPE* ne comporte pas de bande-son. Cette reconstruction est destinée à être accompagnée au piano en salle de projection. Clin d'œil? Peut-être qu'une telle décision dépend tout simplement du coût financier, car les gros investissements ne sont pas encore arrivés au Musée en 1989. En revanche, le reste des films de notre corpus (fiction, films de montage, documentaire, programmes de compilation) montrent une diversité des expériences de sonorisation avec des parallèles mais aussi des différences. Le silence d'origine des archives du muet est gardé et pourtant utilisé avec certaines intentions de la part du compilateur.

"Silent pain is louder".

Job dans THE FORBIDDEN QUEST

a. Un réemploi efficace du silence

Le silence peut en pêcher de fonctionner un effet dramatique, comique, etc. dans un film muet. En échange il peut aussi le rendre très attractif en contraste à sa sonorisation. Dans *DE CINEMA PERDU*, le 15^{ème} épisode *CATCHING SEALS* montre les images documentaires d'un équipage qui descend chasser. Depuis le bateau, l'opérateur enregistre à distance de bébés phoques qui sont abattus. L'opérateur est assez éloigné pour arriver à voir les visages des travailleurs. Le silence gardé montre certaine pudeur face à la tuerie. Ensuite une musique solennelle évoque une certaine tristesse pour la suite des images en couleur (bleu, sépia). L'information des intertitres signale les conditions de travail extrêmes de ces hommes affamés. Les hommes marchent portant des peaux qu'ensuite sont empilées, déjà vidées de leur chair. La caméra toujours aussi éloignée montre un groupe de chasseurs qui abattent encore de jeunes phoques qui résistent encore. Puis ils emportent les peaux et sautent sur le navire en mouvement. L'intertitre informe qu'au retour ils évitent un grand iceberg. A l'arrivée, le film couleur sépia annonce l'accueil vivant d'un port.

La même pudeur semble envahir les gestes du compilateur quand il sonorise. Il fait pareil dans ses films de montage dont les sujets possèdent a priori un contenu bouleversant. Par exemple, à partir de *POUR LA PAIX DU MONDE* (1926) Delpeut extrait des scènes (noir et blanc) des tranchées où les cadavres des soldats morts sont filmés de façon proche mais avec une rare prise de distance. Dans *THE GREAT WAR* (1993), ces scènes des tranchées regroupées laissent l'impression d'espaces de vie, ensuite convertis en dépôt de morts. Le silence impose du respect devant ce regard cru et réaliste de cadavres immobiles, massacrés, brûlés. Ailleurs, même dans une sonorisation aussi omniprésente comme celle de *HEART OF DARKNESS*, le silence fait preuve de tact face à la charge idéologique coloniale de certains films. Le silence souligne la charge de cruauté dans un reclassement des extraits filmés des années 1920, qui font une représentation des pratiques de la médecine occidentale. En silence, nous regardons une fille avec la maladie du sommeil (tsé-tsé) cadrée comme un cliché de maladie exotique provenant du film *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (1926). Suivi d'un extrait de couleur jaune retenu de *KEHRE WIEDER AFRIKA!* (1929). Il s'agit d'un homme blanc, qui avec des pinces en main, jette par terre un homme noir. Puis, on voit en rapprochement des mains blanches qui enlèvent brutalement une pièce dentale.

Le silence met en évidence cette étrangeté du cinéma des premiers temps (CPT). Dans *LYRICAL NITRATE*, cette rareté se manifeste grâce aux contrastes provoqués par l'utilisation de musique d'opéra et classique exaltantes à certains moments. Cependant Delpeut équilibre cette sonorisation par son emploi de silences soigneusement placés. Par exemple, quand il compile en silence, dans la thématique *kijken* ('regarder') une bonne partie du court-métrage *CONCORSO DI BELLEZZA FRA BAMBINI A TORINO* (1909), dont les enfants sont de plus en plus vexés par la caméra. Dans la thématique *mise en scène*, sous silence également, il analyse à partir de photogrammes fixes par des arrêts sur image de *ZENSCINA ZAVIRASNEGO DNJO*. Le style de marcher de la Borelli dans *FIOR DI MALE* dans la thématique *de passie* ('passion') est mis en relief pareil en silence. Il nous semble énigmatique garder le silence pour souligner l'état physique de l'extrait bleu très abîmé dans *LE RACHAT DE L'HONNEUR* qui fait partie de la thématique *het sterven* ('de la mort'). De cette manière le silence intermittent sur la bande son insiste sur l'absence de sons à l'origine auprès du spectateur. Ce qui renforce la force de la musique et des bruits utilisés dans ces films muets.

b. L'accompagnement live enregistré ou de comment sonoriser un match de boxe muet

Les programmes de compilation à Delpeut sont sonorisés avec l'accompagnement de piano classique (de répertoire) et d'autres et très divers instruments enregistrés; en particulier dans le programme de compilation *DE CINEMA PERDU*.

L'épisode 25^{ème} reprogramme de façon exemplaire le film érotique *LOVE* grâce à l'accompagnement au piano de Willem Friede qui improvise sur "Love Musique Syrinx" pour flûte solo de Claude Debussy. Il crée une atmosphère musicale post-romantique autour de la période du film, mais réinterprétée. La flûte évoque autant que le piano l'esprit du printemps qu'on voit à l'écran. La musique joue avec le rythme d'attente des retrouvailles entre la fille et l'homme de passage. Cette interprétation de Debussy rend plus intense le plaisir voyeuriste invoqué par cette mise en scène érotique.

Cependant Delpeut sonorise en dépassant bien vite les pratiques d'accompagnement au piano-forte qui s'installent peu à peu dans les cinémathèques des années 1990. La musique enregistrée live fait partie intégrante du travail de valorisation. Il fait aussi des compilations musicales en empruntant des enregistrements qui proviennent d'horizons culturels très différents, aussi bien d'époque que contemporains, classiques comme populaires, qui altèrent la perception contemporaine des films muets.

Dans *LEDOUX VERSUS CRIQUI* (1922), le bruitage d'André Dragu est remarquablement imbriqué avec une compilation musicale d'époque. Celle-ci évoque l'atmosphère sonore dans laquelle les boxeurs Ledoux et Criqui s'entraînent puis défendent le titre du championnat. Pendant l'entraînement en plein air de Criqui, on écoute les bruits des oiseaux et des chiens. Il suit une insertion sonore à partir d'un extrait d'un enregistrement du chanteur Maurice Chevalier qui accompagne en effet Ledoux à l'écran pendant qu'il saute à la corde. Plus tard dans le film, le bruitage du grand match consiste à illustrer des scènes très réalistes avec la clochette du ring, la voix d'annonce, les applaudissements. L'intertitre annonce que la lutte a duré seulement 83 secondes. Le match est filmé avec plusieurs caméras depuis trois positions différentes. L'opérateur nous met à la place de spectateurs alors présents, filmant depuis deux rangs différents du public et sur le ring. Le montage exploite avec fluidité ces points de vue différents du match. Mais nous sommes également stimulés par la sonorisation. Le knock-out de Criqui définit la sorte de match. L'arbitre compte alors jusqu'à dix et Criqui aide Ledoux à se lever, qui est ensuite soigné au coin du ring. Il y a encore une tension car Criqui revient voir le boxeur abattu. Ensuite, le montage fait une série de champs/contre-champs entre les deux coins du ring, y compris du public qui l'entoure. L'intertitre indique alors :

“DESCHAMPS annonce par le haut parleur à CRIQUI comme le champion du monde. » Dragu n'utilise pas de voix, car la parole est efficacement substituée par l'intertitre.

2. La musique originale

Sous la direction de Ram, directeur musical attitré du NFM, la programmation des films muets en salle est un véritable laboratoire de recherche sonore. De jeunes compositeurs y collaborent appartenant au milieu, qui remarque Out, vit un 'popular musical revival' sur la scène culturelle néerlandaise.⁹³⁶

Les commandes de musique originale rajoutées aux compilations sont de types très différents. La composition à vocation expérimentale de Den Broeder et Ram dans *HEART OF DARKNESS* est bien imbriquée avec le bruitage et la voix-off. Pour le reste du travail du compilateur Delpout, nous remarquons certains musiciens, compositeurs et souvent interprètes par leurs capacités aussi valorisantes envers les archives du muet. Loek Dikker se démarque par sa composition orchestrale aussi dramatique qui sonorise le destin du navire *Hollandia* dans de *THE FORBIDDEN QUEST*. Parmi les jeunes musiciens qui collaborent à l'aventure de la série *DE CINEMA PERDU*, Frances-Marie Uitti est un interprète relevant le défi de sonoriser les films abstraits de W. Ruttmann. Et enfin, le style musical de Joost Belinfante s'est spécialisé dans des motifs folkloriques qui accompagnent la recherche de l'exotisme dans ces programmes de compilation.

a. La touche Dikker

⁹³⁶ B. G. W. Out signale l'importance de la musique pop (source d'attraction du public adolescent) comme des nouveaux musiciens, notamment L. Dikker au cinéma néerlandais. Voir Out, Bernd G.W., *The roaring nineties: a decade of industrial reform in Contemporary Dutch Cinema*, Pilgrimm Pictures, Amsterdam, 2004, p.61

La composition orchestrale de Dikker fait partie intégrante de la mise en scène dans *THE FORBIDDEN QUEST*. Il ne crée qu'une musique de fond pour cette fiction. Cette composition laisse un antécédent de sonorisation artistique importante parmi les productions du Musée. Cette musique n'entre pas en concurrence avec le remontage des images si éblouissantes. Bien au contraire, la musique est dramatique à contrepoint du récit d'aventures. A contrepoint veut dire que la musique est jouée simultanément comme indépendamment, comme une forme d'accompagnement fourni aux images. En effet Dikker possède l'art de composer de la musique en superposant des dessins mélodiques.

Par sa composition Dikker évoque les ambiances du climat et du paysage comme Delpeut par son récit suggère la psychologie des personnages. La musique donne une gravité au film à peine apparaît le générique du début accompagné d'une gravure qui s'éloigne au fond du cadre. Elle nous l'impression d'être comme la couverture d'un livre d'aventures.⁹³⁷ La musique observe un style qui devient aussi familiale comme fonctionnel au ton aventurier et mystique du récit de *Job*.

Par exemple, la musique souvent d'accompagnement, tout à coup elle devient exaltée pour accompagner la séquence de *SHACKLETON'S BURIAL* (1922). Delpeut la replace pour illustrer l'enterrement chrétien du personnage, le capitaine *Van Dyke*. La musique donne également une impression émouvante de cette image sous une tempête de neige ; accompagnée d'un bruitage de cloches et d'oiseaux. Car malgré les conditions atmosphériques, l'équipage observe le deuil du chef. Plus tard, une fois l'hiver passé, la lumière revenue ne fait que mettre à découvert la perte du navire l'*Hollandia* noyée dans la glace. Tel que Delpeut fait allusion à citations de la littérature des expéditions (romans et journaux), Dikker évoque une profonde mélancolie en utilisant des airs à base de violons (*Job* est irlandais) pendant la perte de l'*Hollandia*. Le deuil est enregistré avec soin par l'opérateur Hurley, dont les images sont abîmées mais toujours si bouleversantes dans *SOUTH*. Nous assistons à la survivance de l'équipage et puis à l'abandon du navire. La musique se fait l'écho de la tristesse par l'enterrement de l'*Hollandia*. Il y a une analogie inévitable entre la perte du navire et la perte des images.

⁹³⁷ Il s'agit de la gravure de *Quinze mois dans l'antarctique* (1902) d'A. di Gerlachi, signalée au générique.

b. Films abstraits interprétés comme une partition

Quelques collaborations artistiques dans la programmation au Pavillon Vondelpark sont reprises et ainsi fixées dans la série *DE CINEMA PERDU*. Il est le cas par exemple, la sonorisation ajoutée à *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914) d'Henry Vrienten, présentée en avril 1994. Cette musique est un bon accompagnement par ses airs teintés de western et de suspense, interprétée par le Basho Ensemble à contrepoint de la structure dramatique du film. Néanmoins, nous considérons *OPUS II, III, IV* (1922/1924/1925) comme un cas exceptionnel de sonorisation. Ces films abstraits sont accompagnés d'une composition musicale qui se met au service du travail plastique de Ruttmann.

OPUS II, III, IV (1922/1924/1925) en couleur offrent une atmosphère de gaieté au propos plastique de Ruttmann. La musique (d'ailleurs restaurée jusqu'en 1998) de Hans Eisler était prévue à l'origine pour *OPUS III*.⁹³⁸ Est-ce un tabou de sonoriser autrement, sans courir le risque d'envahir les images ? Normalement, l'équipe donne la priorité à la restauration de partitions si survivantes. C'est le cas de son expérience avec le film sonore pionnier *TERRA NOVA*. Cependant, l'équipe décide de sonoriser de façon alternative ce petit programme de compilation des *OPUS* sous l'intervention musicale de Frances-Marie Uitti. Sa vision part d'un accompagnement à base de violoncelle, dont le processus de création est remarqué par Delpeut.⁹³⁹ Pour lui, ces films abstraits sont traités par Uitti comme une partition à exécuter. Cette version sonore s'accorde avec la vitesse de la projection des *OPUS* offrant un sentiment de rythme sonore interne au kaléidoscope d'images. On se laisse embarquer dans une sensation comme de musique optique dirait S. Kracauer, une sorte de mouvement plastique musical.⁹⁴⁰

Dans le travail du compilateur Delpeut, les éléments sonores sont tellement flexibles et adaptables que l'on peut tester plusieurs styles de musique, sans affecter irréversiblement les images. Delpeut garde les deux expériences de sonorisation créées pour un même film, *L'ÂME DES MOULINS*, compilé dans deux productions différentes. Il retient la composition de Willem Breuker à base d'accordéon, programmée dans l'épisode 28^{ème} de la série *DE CINEMA PERDU*. Cette même

⁹³⁸ 'The reconstruction of Eisler's film music: 'Opus III', 'Regen' and 'The circus'. *Historical Journal of Film, Radio and Television* Vol XVIII nr 4, octobre, 1998, pp.541-559.

⁹³⁹ *Idem.*, Delpeut, P. «Twee sponsachtige schepsels» ('Deux êtres d'éponge'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.49-50.

⁹⁴⁰ *Supra.*, Chap. 5.

production Hollandsche est déjà recyclée en 1993 dans son programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD*, mais sonorisée par Joost Belinfante. Il y a imprimé un style musical reconnaissable dans le reste des compilations où collabore ce dernier.

c. La touche Belinfante : des raccords folkloriques

Le style de sonorisation de Joost Belinfante s'adapte aux besoins des programmes de compilations selon les ambiances évoquées: géographique, culturelle, religieuse, dramatique, cinématographique. Il crée une musique et des bruitages inventifs qui vont de l'illustration à l'utilisation des motifs populaires en raccord aux images.

La musique de Belinfante alimente les clichés culturels condensés aussi par le coloriage dans *PATHE AROUND THE WORLD*. Les prises de vue tournées à Volendam dans *L'ÂME DES MOULINS* (1912) sont accompagnées au rythme d'un accordéon.⁹⁴¹ Tout au long de ce tour du monde, la sonorisation fonctionne par citation de rythmes musicaux folkloriques (russe, indonésien, américain, indien, japonais) attribués aux régions représentées.

Belinfante travaille dans ses compositions également du bruitage et des airs musicaux au service autant du rythme du montage que des éléments représentés. Par exemple, le pré-western *TWO BROTHERS* est accompagné avec des cordes qui nous renvoient au folklore amérindien comme au style du musicien Ennio Morricone. Belinfante sonorise avec le même principe le docudrame canadien *REDSKIN MARRIAGE* (1925) programmé dans le 22^{ème} épisode de *DE CINEMA PERDU*.

La plupart de ses collaborations sont marquées par un usage des raccords entre traditions musicales et clichés culturels, reconnus au fur et mesure comme des stéréotypes nationaux au 20^{ème} siècle. L'épisode 33^{ème} *DANSES COSMOPOLITES* est un concentré de cette forme de musicalité. Pour les numéros de danse interprétés dans ces deux copies, Belinfante fait appel aux rythmes folkloriques. Dans *GARDEN PRINCESS* (1927), la musique à base de violons est à contrepoint des danseuses de music-hall qui interprètent des styles différents comme le charleston, entre autres. Belinfante déploie de façon intensive cette méthode de sonorisation dans la copie *DANSES COSMOPOLITES* (1907). Un couple de danseurs transforme (par trucage) leurs

⁹⁴¹ D'ailleurs l'accordéon semble un instrument typique du folklore néerlandais comme dans la musique originale de Roel Kronenberg composée pour *HOLLAND IJS* (1917) de Willy Mullens.

costumes stéréotypés pour chaque danse interprétée. En raccord, la musique évoque le folklore musical représenté par leurs pas de danse à l'image. La mise en scène, la coloration, la musique font de ce numéro d'attraction, un condensé de stéréotypes. Néanmoins, le même compositeur va parfois briser cette démarche.

Belinfante accompagne le 5^{ème} épisode *VIEWS OF TANGIERS* (1920), compilation des prises de vue des années 1910 en couleur sépia avec un ton gai et rythmique à base de trompette et d'accordéon. Toutefois le musicien réussit cette fois une fusion musicale très ad hoc avec ce regroupement d'attractions de non-fiction en pleine intersection entre l'Est et l'Ouest.

Le musicien néerlandais se révèle également être un bruiteur de talent à la mesure de ses compositions. Il accompagne l'épisode 11^{ème} *TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN* à base d'accordéon, trompette, percussions et d'un drôle de bruitage. Par exemple, il évoque un discret mais charmant galop de chevaux pendant une des promenades dans la rue. Pareil dans le 17^{ème} épisode *HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC* (1916), il utilise tout au long de cette visite spectaculaire dans les îles, une atmosphère sonore tout à fait maritime. Il utilise un tempo typiquement hawaïen avec des chants pittoresques, tandis que la subtilité de son bruitage est composée du vent et des vagues qui anticipent et illustrent les activités des pêcheurs puis des surfeurs.

3. Compilations sonores contemporaines

Delpeut et Ram sont des compilateurs actifs des archives musicales. Delpeut utilise des registres surtout d'opéras comme de musique d'avant-garde notamment dans *LYRICAL NITRATE*. Il compile également parmi la tradition de la musique contemporaine et populaire pour *THE GREAT WAR*. Ram est adepte aussi à faire des compilations musicales d'époque dans plusieurs épisodes *DE CINEMA PERDU*. Ces compilations de musique d'époque, de musique de notre temps ne font que stimuler des réactions de surprise et de contraste, indissociables des gestes de la Caméra loupe-analytique.

a. La musique contemporaine du compilateur (voix berceuse, voix rouillée)

Delpeut laisse trace de ses propres goûts musicaux comme de sa génération. Il fait un clin d'œil dans l'épilogue de *THE FORBIDDEN QUEST*: « *It's so cold Alaska' Lou Reed* ». Il met ainsi en place un 'piège' pour le spectateur attentif, qui se prête à croire (ou non) à sa démarche (du faux) documentaire. La phrase de Lou Reed évoque le Pôle Nord, quand le titre du film vient d'annoncer : « (...) *THE UNKNOWN STORY OF THE HOLLANDIA SOUTH POLE EXPEDITION. 1905-1906. AS TOLD BY SHIP'S CARPENTER J.C. SULLIVAN.* » (...) »

Delpeut rend explicite son intervention sonore contemporaine sur le matériel. Il recycle aussi bien de la musique classique que de notre époque, avec l'intention d'y imposer son commentaire, parfois critique. Dans *THE GREAT WAR* (1993), le réalisateur fait le geste de sonoriser une des séquences de 'mise en place de la guerre' avec la pièce *Ständchen* (F. J. Schubert), interprétée par une voix féminine et une chorale de voix masculines. Cette musique d'avant-guerre accompagne comme une 'berceuse' ironique des scènes qui représentent la vie quotidienne des soldats ; pour la plupart des extraits provenant des actualités néerlandaises *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN*. On voit un déplacement massif des soldats à pieds, d'officiers à cheval, en voiture pendant que les armes sont transportées en camions. Les opérateurs des actualités cadrent ces passages avec des emplacements de caméra efficaces, qui mesurent leur nombre massif. Les soldats apparaissent comme des 'fourmis' dans la composition géométrique de ces plans en lignes, en carrés, en diagonaux. D'ailleurs le compilateur regroupe ces images comme dans la thématique *kijken* ('Regarder') de *LYRICAL NITRATE*. Delpeut réunit dans *THE GREAT WAR* plusieurs panoramiques dans lesquels la caméra est montée sur un transport : locomotive, camion, voiture. On voit la mise en place d'une économie de guerre qui soutient les réserves. Les scènes des cam-pings montrent des scènes intimes des soldats (douches, rasage, habillage). Ces derniers regardent sans cesse la caméra. Parfois, ils posent même comme s'il s'agissait de portraits photographiques. Les scènes d'un repas de Noël sont presque joyeuses (viande, tabac). Les soldats sourient, rigolent devant les opérateurs. La suite des scènes de repas se montrent par contre sobres (conserves) et ensuite pénibles (tranchées en hiver, avec animaux-cochons). La délicatesse de la musique de Schubert semble ironiser avec la fatalité historique qui attend aux soldats de la grande guerre. Car tout de suite, on regarde des images reclassées de la performance technologique militaire

suivies du désastre et de la mort. Pour terminer Delpout sonorise la séquence finale dans *THE GREAT WAR* (1993) avec *Soldier's Things* (1982). Les paroles sont interprétées par Tom Waits à la voix rouillée, incontournable: “ (...) a soldier's things... his rifle, his boots full of rocks... oh and this one is for bravery... and this one is for me... and everything's a dollar in this box (...) »

La chanson accompagne des extraits replacés provenant encore des actualités *LAATSTE BIOOSCOPE WERELDBERICHTEN*. On retrouve en contre-plongée un groupe de politiques en premier plan, sortant du Panthéon à Paris. Ensuite, Delpout enchaîne avec des extraits de la fiction *COUPLE OF DOWN AND OUTS* (1923) qui offrent un aperçu du retour des soldats à la fin de la guerre, à Londres. On voit un défilé avec le public à gauche de l'écran, qui attend un passage des soldats portant des drapeaux, des armes, accompagnés de bandes de musique.⁹⁴² Ensemble, ce reclassement des images au rythme ironique du rock folk, provoque une forte désillusion. La prise de position du compilateur devant ces images n'est pas historique. Sa perspective est sensorielle, teintée de poésie et de critique sur ce retour de guerre pénible, comme le chante Waits.

b. *Bel canto* synchronique

Les enregistrements musicaux compilés par Delpout fonctionnent de la même façon que les *cinema-incidentals*, musique de répertoire utilisée pendant la projection.⁹⁴³ Il crée des ambiances spécifiques avec les propres influences musicales du contexte culturel de ces films. Notamment l'opéra est en raccord avec la charge nostalgique des images compilées, tel que leurs rayures, tâches, couleurs, etc. Le *bel canto* réussit également certains effets dramatiques recherchés par le compilateur.

L'opéra est un genre musical composé par des ouvrages dramatiques (poèmes), mis en musique, dépourvus de dialogue parlé, mais riches en chœurs et parfois de danses, avec accompagnement d'orchestre.⁹⁴⁴ De Kuyper a l'habitude de s'en servir bien avant son arrivée

⁹⁴² Cet extrait provient probablement de *BEGIN VAN DEN WERELDOORLOG* (1924).

⁹⁴³ Aux années 1920 il y avait des anthologies éditées pour le marché comme celle d'Erdmann et Becce, (1919). Voir Meyer, M.-P. et Stefan Ram, 'La reconstruction de *Terra Nova*', Hertogs, D., et.al. Dossier "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología*, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26, février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, p.86.

⁹⁴⁴ Rey, Alain (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Électronique, Paris, CD-Rom 1994-2003.

au Musée dans ses films indépendants à vocation expérimentale, notamment depuis *CASTA DIVA* (1983). Delpout en parle ainsi : « (...) *There is a beautiful scene in CASTA DIVA with the famous aria from... Who is it? From Tosca? It does not matter. It is a bit... PINK ULYSSES has reminiscences of Andy Warhol scenes. It was quite nice to make it specially with the black and white pieces in between that are very familiar with CASTA DIVA. On that time I was not very much interested in opera, but for CASTA DIVA I was asked by Eric to find several versions of that piece, it really moved me quite easily. He talked very profoundly about operas. Then I went once or twice to an opera, and now I go six times per year, but that came later.* »

Après sa collaboration dans *CASTA DIVA*, Delpout réalise lui aussi un (faux) film muet, adaptation du drame lyrique *PIERROT LUNAIRE* (1988). Il collabore avec De Kuyper qui recycle aussi des archives accompagnées d'opéra dans *PINK ULYSSES* (1990). Mais une fois travaillant pour le NFM, Delpout adapte l'opéra aux besoins de ses activités d'archiviste. Il cherche à rendre compréhensibles leurs collections établissant des parallèles non anodins entre la mise en scène d'une pièce d'opéra et la présentation d'un film muet. D'après son expérience comme programmeur il écrit : « *To understand something of the interactive possibilities between film and living artists we have to rely on reconstructions such as those regularly presented by the Netherlands Filmmuseum. What constantly strikes one is that the live nature of the commentary and the music creates a remarkable kind of tension. Through the personal presence of the musician(s) and/or lecturer, the audience often finds the interpretation of the images more compelling than if they were accompanied by music and voice-over in a sound film. Furthermore, the sound doesn't come from the screen (hanging mutely in the darkened room), but from the next to or under screen. There is a discrepancy in volume levels, as if sound and picture are constantly searching and approaching each other but never quite merging to form an indivisible whole. Added to that, the relationship between the voice of the lecturer next to the screen and the mute voices of the actors on the screen is not only fragile in terms of volume : in fact the lecturer needs to be as talented as his co-stars on the screen. Failure or irritation is dangerously close to positive emotions and enchantment. At times the audience swings constantly between these extremes during a single film, desperately in search of a balance. But when the interaction between image, music and commentary works, it gives rise to a fascinating form of total theatre, an absorbing experience comparable to a successfully staged opera.* »⁹⁴⁵

Delpout utilise de l'*opera seria* pour sonoriser *LYRICAL NITRATE*. L'univers de la collection Desmet y est étroitement imbriqué. Le documentariste attribue ainsi une charge poétique aux archives recyclées. Cependant chaque enregistrement d'opéra est une version, une interprétation qu'il adapte de manière précise. Par exemple dans la thématique *mise en scène*, il sonorise un extrait provenant d'*AU PAYS DE TENEBRES* (1911) dont la performance dramatique des comédiens est rendue plus intense par le chant lyrique de Léopold Simoneau et René

⁹⁴⁵ *Idem.*, Delpout, P., "A Cinema of Accidental", 1997, p.15. L'opéra et le cinéma muet entretiennent de étroits liens historiques. Voir Schroeder, David, *Cinema's Illusions, Opera's Allure The Operatic Impulse in Film*, Continuum NY, London, 2002, 372p.

Bianco, qui interprètent *Les Pêcheurs des perles* (Bizet). Ce morceau d'opéra accompagne une scène dramatique en bleu monochromatique qui évoque l'enfermement et l'humidité de la mine. Les gestes du metteur en scène Victorin Jasset ainsi sonorisés deviennent tout puissants. Tous les éléments aux images compilés dans la thématique *kijken* ('regarder') sont plus qu'articulés dans cette mise en scène réalisée : composition du cadrage, raccords des plans, mouvements de caméra, dessins d'intertitres, récit, jeu des comédiens, décors, couleurs, etc. Ce drame littéraire (*Germinal*) adapté au cinéma est comme une scène d'opéra qui se déroule dans deux décors différents. Le montage alterné permet de connaître simultanément leurs actions et dialogues, ce qui provoque plus de tension pendant l'attente du sauvetage rythmé par cette musique lyrique. Jasset donne une touche réaliste à sa mise en scène quand il tourne la remontée des cadavres dans une véritable sortie de mine. Par la reprise de cet extrait d'une copie incomplète, Delpeut transmet une leçon de mise en scène du cinéma de la seconde époque avec la musique de son époque.

Ailleurs, Delpeut recommence l'expérience d'accompagnement lyrique. Parmi d'autres épisodes *DE CINEMA PERDU*, l'opéra fonctionne de manière efficace dans le Film d'Art *SEMIRAMIS*. Le programmeur cherche à prouver au téléspectateur que la lisibilité de ce genre passe forcément par les traditions théâtrales et musicales de la période.⁹⁴⁶ C'est grâce à la sonorisation lyrique que l'on rend compréhensible le jeu exagéré et déclamatoire de l'héroïne interprétée par Yvonne Mirval, qui semble même à certains moments chanter. L'utilisation de musique d'orchestre, un mélange à base de violons, flûtes, percussions, offre à cette mise en scène un souffle d'opéra. Cette copie incomplète en couleur (virage) sans musique resterait sinon comme une scène théâtrale filmée. Sa mise en scène fantaisiste tournée en studio, avec des décors et des costumes spectaculaires paraîtrait dérisoire, autant que si on en faisait la projection à une vitesse inappropriée.

Delpeut est toujours en quête de contraste même quand il accompagne ces films avec un opéra de leur période, comme dans l'épisode 19^{ème} *SLOW MOTIONS*. Dans ce petit programme, il introduit après un long silence (vers la deuxième minute du premier film) l'accompagnement d'une chanteuse lyrique. Cette voix féminine offre un contraste avec ces athlètes musclés (colorés en rose entourés d'herbe verte). Il y a ici une représentation de la culture du corps masculin autour des années de la grande guerre, trace d'une esthétique gréco-latine associée souvent aux olympiades, d'ailleurs sujet à l'époque des actualités du *JOURNAL PATHE*.⁹⁴⁷

⁹⁴⁶ *Idem.*, Delpeut, "Film d'art", *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.45-46.

⁹⁴⁷ Voir McKernan, Luke, 'Sport films', Abel, R. (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres, New York: Routledge, 2005, pp.604-605.

Toutefois on trouve ici avec de l'opéra rajoutée une lecture contemporaine de type *camp*; que l'on repère pareil dans *PINK ULYSSES* (1992).⁹⁴⁸ Ces deux films sportifs ressemblent à certains moments à une chorégraphie de danse contemporaine basée sur des mouvements de gymnastique.

Delpeut et Ram emploient aussi de la musique lyrique pour rendre hommage aux traces filmiques de la fin du siècle. Ils sonorisent leur petit film de montage *BITS & PIECES II* avec *Frauenliebe und -leben* (L'Amour et la vie d'une femme) de Robert Schumann. Ils regroupent des images d'une campagne idyllique où des femmes et des hommes se déchirent entre le désir et la séparation (*NFM BITS & PIECES NR. 13* et *NFM BITS & PIECES NR. 26*). Ce remontage établit en suite une association avec quelques scènes de vie urbaine avec l'ambiance typique des films de divas italiennes des années 1910 (*NFM BITS & PIECES NR. 3* et *NFM BITS & PIECES NR. 181*). Un drôle de scène nous intrigue : une femme fatale rit avec un homme à ses genoux qui se conduit avec un gestuel corporel primitif, comme d'un chien (*NFM BITS & PIECES NR. 20*). Ce petit film de montage boucle avec une mystérieuse femme allongée sur un fauteuil, tenant dans ses bras un homme. Puis elle sort un pistolet et le pointe sur son dos (*NFM BITS & PIECES nr. 118*). Le remontage se termine avec un fondu noir assez visible. L'ensemble à base de fragments préservés de *BITS & PIECES* laisse une impression post-romantique de scènes de couple de la fin du siècle. Blümlinger observe que : « ... ou les réalisations de Peter Delpeut, dont *Lyrical Nitrate* veut être vu comme une élégie à la beauté condamnée du film nitrate. Avec ses brefs *Bits and Pieces*, l'archiviste Delpeut célèbre la collection du Nederlands Filmmuseum : il ne veut pas seulement conserver, il veut aussi montrer. Il établit de séries thématiques, par exemple un échantillon de scènes passionnelles tirées des premiers mélodrames de l'histoire du cinéma, avec *l'Amour et la vie d'une femme* de Schumann en guise d'accompagnement musical. C'est tout à fait explicitement que Delpeut cherche ainsi à échapper au dilemme entre l'archive (conserver) et l'histoire (écrire/montrer). D'autres formes du remploi, bien souvent n'indiquent leur relation avec l'archive ou avec un corpus premier que dans le générique, et encore seulement d'une manière partielle. Cela peut s'expliquer par de raisons juridiques, mais sans doute aussi par le fait que les réalisateurs bénéficient à titre personnel d'un accès privilégié à telle ou telle collection, tel ou tel fonds privé. »⁹⁴⁹

Et sans doute Delpeut rend service par ses moyens de réalisateur aux collections du NFM, avant insoupçonnées notamment à base de fragments.

⁹⁴⁸ Camp est un terme de la culture *underground* qui est utilisé souvent depuis les années 1960 comme kitsch pour désigner un goût esthétique déplacé. Voir *Idem.*, Delpeut, « Camp », *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.95-96.

⁹⁴⁹ Blümlinger, Ch. 'Cultures de remploi –questions de cinéma', Qu'est est –ce que le cinéma ? *Trafic* no. 50 été 2004, Revue du Cinéma. P.O.L., pp.351-352. Nous voyons dans ce petit film de montage un avant-goût en antécédent de ce qui deviendra *DIVA DOLOROSA* (1999). *Infra.*, Chap. 8.

c. Musique d'avant-garde et symphonique pour les paysages de la modernité

Delpeut combine également de la musique d'avant-garde dans ses compilations. Il s'en sert en général pour souligner la modernité des paysages urbains et industriels.

LYRICAL NITRATE est un documentaire sur l'expérience d'aller au cinéma dans les années 1910 à partir de la collection Desmet, racontée par ses copies elles-mêmes. Au début du film, dans la partie *kijken* ('regarder') 'la projection' est représentée par de diaporamas des comédiens, des intertitres et des extraits des courts-métrages Vitagraph.⁹⁵⁰ Dès la fin de cette 'projection', Delpeut accompagne la 'sortie de la salle de cinéma' avec *Six variations for glass harmonica*, composition de Masek interprétée par Bruno Hoffmann. Il place ensuite un *phantom ride* provenant de la copie Desmet d'origine italienne Pasquali : *STOCCOLMA PITTORESCA* (1909). Ce film en plein air nous promène sur la voie publique de cette ville d'allure industrielle. La musique a des airs cristallins qui font écho, comme l'opérateur, de la modernité de Stockholm au début du 20^{ème} siècle, pendant une journée très ensoleillée. Il y a une association entre la notion d'espace public moderne et le mouvement rendu possible par de nouveaux transports (train, avion), remarquée par cette musique audace.

Ailleurs, Delpeut offre une relecture musicale contemporaine dans son remontage *THE GREAT WAR* (1993). Sur le rythme de *Morango... Almost a Tango* (Thomas Oboe Lee, 1983), un panoramique introduit le spectateur dans une usine d'armes, extraite de *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* (1916), pour le promener ensuite à son intérieur.⁹⁵¹ La musique se fait l'écho de l'organisation industrielle du travail où les machines comme le transport des aciéries sont les protagonistes. Ce sont des extraits en couleur de l'usine enregistrée dans *STAALFABRIEKEN KRUPP* (1916 ; version de 1927). Cet accompagnement tout à fait pertinent, il le reprend, dans la série *DE CINEMA PERDU* au 14^{ème} épisode qui reprogramme une version raccourcie de *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE*.

Delpeut se sert de la sonorisation pour rajouter aussi des commentaires, laissant trace de son intervention sur les archives. Il fait pareil avec du texte propre aux films muets, en particulier

⁹⁵⁰ *Supra.*, Chap. 6.

⁹⁵¹ Version probablement jouée par Kronos Quator.

les intertitres, comme attribué par lui-même. C'est une autre façon de transmettre son interprétation du passé.

III. 'L'Outil pédagogique': commentaire sonore et par écrit

Les remarques du compilateur s'expriment par certains éléments de la sonorisation comme par son usage du texte-image. En particulier, on se réfère au bruitage (sonorités des objets, animaux, personnes) et à la culture orale (chant, bonimenteur, commentateur, conférencier, voix off, etc.) qui sont des additions subtiles et/ou très radicales apportées sur les images et depuis longue date.⁹⁵² Ces éléments fonctionnent comme des formes de commentaire direct et indirect du programmeur sur les images, tel que le texte. Cependant le texte est autant image comme de la « parole substituée » par les créateurs du passé, ensuite reprise également par Delpeut à titre de compilateur.⁹⁵³

On détecte deux types de textes-images dans notre corpus. Le premier groupe qui est emprunté des copies film d'origine sont des génériques et des intertitres. Ces éléments permettent d'apprécier les films muets tels qu'ils étaient montés, mis en scène. Ils montrent les caractéristiques d'une version, les influences littéraires et les façons de s'adresser au spectateur de l'époque. Cependant leur richesse et bien plus important. D'une part, le générique apporte souvent des données précieuses qui informent sur la copie en question. D'autre part, dans le processus de préservation, les intertitres originaux (comme les partitions si elles existent) d'une copie de distribution permettent d'établir l'ordre correct du récit (en général ils sont numérotés).

⁹⁵² Delpeut revisite de pratiques de l'époque qui enregistraient de sons pour accompagner les films comme par exemple de chanteurs d'opéra ou les dialogues des pièces du théâtre. Ou à l'inverse, pour un disque, un film était réalisé comme le démontre *CELLES QUI S'EN FONT* (Germaine Dulac, 1930), compilé dans *RETOUR DE FLAMME 01, Une séance de cinématographe* (Lobster). Voir également DVD *LE MUET A LA PAROLE* (Giusy Pisano, Valérie Pozner, Alain Carou, AFRHC, 2005).

⁹⁵³ Voir 'L'intertitre verbal', Marie, M., *Le Cinéma Muet*, Cahiers du Cinéma/Les petits cahiers/SCEREN-CNDP, 2005, p.23.

Le deuxième type de texte-image qui est utilisé par Delpeut est tout à fait 'nouveau', c'est-à-dire fabriqué par lui-même. Le compilateur explique, guide le spectateur avec une préface, une introduction ou même une dédicace. Ce texte-image permet au compilateur de devenir pleinement un intermédiaire. Il laisse trace au générique des informations complémentaires sur ces collections du NFM. Nous proposons la catégorie de 'Outil pédagogique' pour analyser les usages de ces éléments sonores comme de ces textes-images. L'Outil pédagogique permet d'analyser trois fonctions de la parole (écrite ou sonore) dans la compilation : l'identification de données des archives recyclées, l'information pédagogique proposée autour des collections et les commentaires critiques du compilateur.

1. Du bruitage et de la voix off

Delpeut est un compilateur qui fait souvent appel au bruitage. Il s'agit de la reconstitution d'effets sonores par les soins d'un bruiteur qui rajoute, parfois en studio, les déplacements des acteurs, les manipulations d'objets. Le bruiteur imite, en coulisses et en direct, les bruits des scènes dès débuts du cinéma muet, qui se déroulent à l'écran lors de la projection en salle.⁹⁵⁴ L'équipe du NFM depuis 1989, puise dans ces traditions de la culture orale pour programmer leurs films muets en salle. Ces archivistes réinterprètent en l'absence des traces des commentateurs (Willy Mullens), des conférenciers (Lyman Howe) à l'origine. Ils valorisent la documentation inédite des *explicateurs* (Max Nabarro), rénovant cette pratique au Pavillon Vondelpark. Delpeut commente ainsi ces films muets à travers le bruitage, les descriptions du commentateur, les propos fictifs comme documentaires d'une voix off.

a. Le bruiteur d'atmosphères

⁹⁵⁴ *Idem.*, Pinel, *Vocabulaire*, 1996, pp.46-47.

On constate que le bruitage est souvent imbriqué avec la musique, restant parfois difficile à différencier comme dans le cas de Ram et Den Broeder qui utilisent dans *HEART OF DARKNESS* du bruitage dans la musique. Par exemple l'extrait *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (1926), dont notamment la scène des femmes qui préparent de la semoule aux mortiers, est rythmée par un bruit illustratif de coups de bâton qui fait partie intégrante de la musique. Le bruitage anticipe les atmosphères comme illustre les images à l'écran. Toujours dans *HEART OF DARKNESS*, est suggérée une atmosphère naturaliste avec le bruitage d'insectes et d'oiseaux associés à la forêt. Le bruit d'un moteur attire l'attention sur une voiture dans laquelle sont transportés des aventuriers blancs.

Même chose arrive dans *THE FORBIDDEN QUEST* où sont utilisés des bruits caractéristiques d'une ambiance maritime : eau, vent, oiseaux. Ses bruits se confondent dans la musique de Dikker. Cependant, Delpeut fait plus que simplement illustrer : il annonce par un bruit l'apparition tardive d'un objet et/ou un sujet à l'écran.

Dans la thématique 'het sterven' ('de la mort') de *LYRICAL NITRATE*, le bruitage d'une locomotive se confond avec la musique *Isle of the Dead* (Serge Rachmaninov, Opus-29, interprétée par le Philadelphia Orchestra, 1929). Ensuite, on voit des locomotives à l'écran, dont les *phantoms rides* sont ralenties provenant des extraits repris de *VAN PAU NAAR CAUTERETS* (Lux, 1910) et *LE CHEMIN DE FER DU LOETSCHBERG* (Eclipse, 1913). De la même façon, Delpeut annonce à l'écran une action en nous donnant à entendre d'abord le bruit. Un éclair résonne puis il apparaît ensuite grâce à l'effet spécial utilisé dans *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (1906-1907). Comme dans la réalité, on entend ainsi un éclair avant de le voir.

Ailleurs Sander den Broeder se sert du bruitage pour interpréter le 34^{ème} épisode *ONZE INDISCHE REIS* (1924). Ce film de famille est une source historique sur la vie privée qui devient au même titre un document sur la région, sur les rapports entre la métropole et les colonies. La famille en touriste toujours habillée de blanc, laisse penser qu'il fait très chaud comme démarque ses origines. Le bruitage renforce cette impression qui évoque l'atmosphère quotidienne aux Indes néerlandaises. Le bruiteur utilise des petits cris de jeunes, des voix d'enfants, des galops de chevaux. En particulier, il sonorise l'eau qui coule à l'écran lorsque des gens se douchent, jouent. La musique est à peine suggérée dans le plan où un homme joue de l'orgue, que l'on entend au lointain. Parfois, le silence règne. Après, il nous semble presque naturel d'entendre un moteur au loin, suivi des images d'un garage. On écoute les cris des oiseaux en mer au départ du bateau qui rentre à Scheveningen avec la famille à bord.

Delpeut programme aussi ces films muets avec la présence d'un commentateur ou d'un chanteur lyrique, conjugués aux effets du bruitage.

b. Une vision contemporaine de la série *LEONCE* : du bruitage, du chant lyrique et un commentateur

Dans *DE CINEMA PERDU*, on trouve des expériences de sonorisation explorées à Amsterdam avec des commentateurs dès 1992. L'équipe teste toute une ligne de programmation pour restituer la culture du bonimenteur et du bruiteur. Ces pratiques sont reprises notamment dans deux épisodes de la série *LEONCE* de L. Perret qui rajoutent du bruitage et des commentaires de façon bien originale.

L'épisode 24^{ème} *LEONCE A LA CAMPAGNE* est commenté avec une chansonnette française, interprétée par Zeevaarder avec Nelissen au piano-forte. Les paroles font allusion aux jeux d'amoureux mis en scène dans la campagne, notamment au jardin. Dans une scène bleue-verte, *Poupette* et *Léonce* sortent de la maison pour aller se cacher entre les arbres du jardin. Pareil, un jeune homme et une jeune fille sortent mais en s'assurant de ne pas être repérés. *Léonce* et *Poupette* aperçoivent le couple et les espionnent à travers les feuilles. En plan américain, le jeune homme déclare sa flamme à la fille, assise à côté de lui sur un banc. Il embrasse son bras, puis sa joue ... Un premier baiser résonne alors. Avec du bruitage les bisous sont rajoutés, pendant qu'ils ont imités à l'écran par ces deux voyeuristes. Le couple, espionné, cherche en vain la provenance du bruit, puis ils se rapprochent l'un de l'autre afin de s'embrasser sur la bouche. Alors en plan moyen, *Léonce* et *Poupette* s'embrassent et on entend alors un second baiser. Le jeune couple repart tout de suite. *Léonce* et *Poupette* rigolent derrière les arbres. L'opération recommence mais cette fois avec un couple d'amoureux plus âgés. De la même façon, un troisième baiser se fait entendre, ce qui confond au couple âgé qui se prend par le bras et sort à droite. *Léonce* et *Poupette* rigolent, se prennent à leur tour par la main et sortent également à droite.

L'épisode 26^{ème} *L'HOMARD* est un cas exemplaire de l'utilisation du commentateur, interprété par le comédien Leysen. Il observe, avec un ton poétique mais sobre, le jeu comique de Léonce Perret. Il s'exprime à la première et à la troisième personne pour accompagner les

aventures de *Léonce* et *Suzanne* à la plage. Cette sorte de voix-off fictive est autant complice avec le spectateur, que les regards adressés à la caméra par *Léonce*, personnage indissociable du comédien et du metteur en scène.

c. Un ciné-conférencier substitué par des intertitres et de la prise de position du compilateur à travers une voix-off

Les commentateurs travaillaient aussi live dans le domaine de la non fiction, y compris pour les films universitaires et les films scientifiques. Par exemple, les films qui font partie aujourd'hui de la collection Lamster (KIT) s'adressaient aux candidats possibles à la migration dans les colonies néerlandaises. Les films étaient donc fréquemment expliqués par un conférencier. Ce genre de commentateur est plutôt absent dans les films de non-fiction compilés par Delpout dans la série *DE CINEMA PERDU*. La sonorisation dans l'épisode 11^{ème} *TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN (1919-1923)* ne rajoute que de la musique et du bruitage. Peut être cette décision obéit à la qualité des intertitres qui laissent trace explicite de la présence du conférencier et du producteur de ces images documentaires.

Dans *DE CINEMA PERDU* Delpout reprogramme commentées certaines copies des collections fusionnées au NFM, provenant d'institutions, comme le circuit de divulgation scientifique universitaire Holfu. Les intertitres de ces copies substituent en toute évidence aux conférenciers. Par exemple, le 22^{ème} épisode *REDSKIN MARRIAGE* (circa 1925) a une mise en scène soigneusement accompagnée de riches descriptions dans les intertitres. A chaque séquence jouée par ces comédiens amateurs, les intertitres font des commentaires condensés de rituels stéréotypés. Les vieux sages fument la pipe. Le jeune guerrier *Œil de faucon* offre une preuve de courage comme l'exigent les ancêtres. Le retour du chasseur est annoncé avec des signaux de feu. Le rituel d'obtention d'une 'plume d'aigle' est suivi d'une danse. Pendant que la mise en scène construit le passage du temps représenté par le matin aux tentes, puis par un coucher de soleil. Enfin, *Œil de faucon* arrive à obtenir l'autorisation de se marier une fois passée l'épreuve de rester dans une tente chauffée avec des pierres bouillantes, comme l'indique l'intertitre : « *Nu mag hij trouwen!... Onmiddellijk wordt*

de « warmtetent » op-Geslaan om de kwelgeesten uit zijn Lichaam te verdrijven. 16 ('Maintenant il peut se marier! Immédiatement une 'tente chaude' se lève pour faire sortir de son corps le démon.')

Le commentaire d'origine se trouve par écrit notamment dans les intertitres du 3^{ème} épisode *BELGRADE* (circa 1922) qui est une chronique illustrée en images et intertitres au ton pédagogique. Ils renseignent sur la capitale du royaume des serbes, des croates et slaves, qui compte alors 140, 000 habitants. Les intertitres, très probablement comme un conférencier, suivent le montage de prises de vue, dévoilant une ville moderne avec sa gare monumentale, ses terrasses et jardins publics, comme sa population multiethnique.

En revanche, Delpeut inclut seulement dans son film de montage *HEART OF DARKNESS* (1995) une sorte de commentateur. Il utilise de la voix-off de façon exceptionnelle pour exprimer sa prise de position personnelle face aux archives reclassées par lui-même. Delpeut se place comme un commentateur critique envers ces films. Il combine voix-off, bruitage, musique originale pour accompagner cet imaginaire filmique post colonial sur l'Afrique noire. Le compilateur est en quête de le 'renverser' à travers son interprétation. Par exemple, il reprend une série de portraits d'hommes fiers et forts (des guerriers Lumumba) avec de surprenantes perforations aux oreilles, provenant d'un extrait teinté en jaune de *SIMBA, THE KING OF BEASTS*. Parmi eux, se détache le portrait d'un homme âgé qui fume et qui a l'air très bavard. Il semble être le chef de la communauté. La voix-off commente alors : « (...) '*No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it - this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity - like yours - the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar.*' Marlow's confession in Heart of darkness aptly summarizes the fear of Africa's inhabitants of those behind the film camera. This nameless fear that the people who approached him from the mythical darkness might be equally human as himself.»⁹⁵⁵

Delpeut met en évidence le paradoxe du regard européen et américain envers l'Afrique. D'un côté, la peur, de l'autre côté l'attraction vers cet univers culturel qui semble étrange comme fascinant aux yeux de l'opérateur de l'époque. Néanmoins, il y a quelque chose qui se dégage dans le regard du 'colonisé', enregistré par l'opérateur européen et/ou américain en dehors de ses intentions. La voix-off conclut : « *Sometimes one can see the camera slightly hesitate, a momentary confusion, no more, but still... At such moments, Africa is more powerful than the look of the camera. At such moments, the camera is powerless, as an unloaded gun.*»⁹⁵⁶

⁹⁵⁵ *HEART OF DARKNESS* (néerlandais). Traduction de la voix off fournie par N. De Klerk.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

Ces phrases accompagnent à l'écran le portrait noir et blanc d'une fille qui adresse un regard insoumis et très puissant, repris de *LANGS DE NIJL NAAR HET HART VAN AFRIKA* (1925). Cette fille, avec un air guerrier et riant, est la preuve à l'appui de l'hésitation de la caméra devant elle. Dans ce contexte muséographique, cette image est dévoilée comme une 'balle' renversée, devenue atemporelle, qui persiste après cet échange enregistré de regards entre l'opérateur et la fille.

La voix-off rajoutée, ainsi que le gommage des intertitres des extraits recyclés dans *HEART OF DARKNESS* réveillent une lecture critique de ces images à certains égards politiquement incorrectes. Avec la musique et le bruitage, cette voix-off exprime la prise de position idéologique sans préjugés du compilateur devant les producteurs d'un tel matériel. Cependant, dans d'autres compilations Delpeut garde les intertitres d'origine pour faire un usage expérimental et poussé du texte-image.

2. *Intertitres en train de fonctionner : forme (graphique, plastique) et contenu (publicité, drame)*

Le compilateur reprend tel quel l'intertitre, cet élément tellement nécessaire à la compréhension d'un film muet. Les intertitres sont remis à leur place dans la mesure du possible pendant le processus de préservation au NFM. Souvent, il ne s'agit pas d'une tâche facile. L'équipe se décide parfois à reconstruire les intertitres malgré leur absence totale ; en toute créativité pour *WEERGEVONDEN* (1914) ou comme dans *LUCKY STAR* (1929), ils sont refaits à l'aide de documentation non-film.⁹⁵⁷ Delpeut transmet cette richesse de ses intertitres dans ses deux programmes de compilation *PATHE AROUND THE WORLD* et *DE CINEMA PERDU*. On peut regarder alors en train de fonctionner les intertitres bien placés dans ces copies. Toutefois Delpeut détourne aussi les intertitres, comme la couleur et les sons. En particulier, dans le cinéma de la seconde époque, l'intertitre observe un rapport étrangement indépendant avec l'image aux yeux des spectateurs contemporains. Cette autonomie rare de l'intertitre, Delpeut l'exploite

⁹⁵⁷ *Supra.*, Chap. 2.

dans ses réalisations. Il recycle ces intertitres originaux pour mettre en valeur leurs caractéristiques plastiques en couleurs et graphiques. Ainsi ils obtiennent une indépendance esthétique remarquable.

a. Catalogues des intertitres

Delpeut met en valeur l'importance des intertitres comme des parties intégrantes de l'identité de ces copies de distribution néerlandaises, d'origines multinationales pour la plupart. Les photogrammes numérotés permettent autant de restaurer l'ordre des images dans un film, que de renseigner sur la production, la distribution de l'époque.

Delpeut dans *THE GOOD HOPE* (1989) reprend le fragment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) et y compris ses intertitres numérotés qui montrent leur rôle narratif et littéraire (Heijermans), dans un néerlandais ancien. Ils nous informent aussi très probablement sur la société de distribution de la copie disparue (HAP Film). L'intertitre par lui-même peut fournir certaines données sur la production comme la distribution en question. Le 'tout' placé dans cette reconstruction est expliqué par des intertitres contemporains rajoutés par Delpeut.

Ailleurs, les intertitres déterminent la position des actualités *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN* comme une version néerlandaise des actualités compilées des filiales *PATHE JOURNAL* et *PATHE GAZETTE*. Celles-ci sont remontées par Delpeut dans *THE GREAT WAR*, mais dont les intertitres sont gommés au service d'une approche plutôt sensorielle autour des archives sur la grande guerre. En échange Delpeut comme archiviste laisse intact le coq de Pathé Frères apposé sur un intertitre donnant ainsi son origine de production. La figure du coq est utilisée alors pour se protéger du piratage. Jusqu'à nos jours, c'est une figure publicitaire indissociable de la marque de la société Pathé. Dans son programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD* (1993), chaque carton, sonorisé avec un jingle de trompette par Belinfante, enchaîne les sept courts-métrages des filiales, liées à la marque de la maison. Delpeut laisse les intertitres accomplir leur rôle, y compris au générique de la copie. Par exemple, les comédiens locaux de la filiale The Japanese Film/Pathé-Frères, sont présentés chacun à l'écran dans *TRAHISON DU DAIMIO*, drôle de film de Samouraïs en couleur. Ensuite, l'intertitre nous informe du prestige des comédiens: « *het verraad van de Daimio japansch mimodrama vertolkt door den troep van het keizerlijk*

theater van Tokio The Japanese film” (‘Trahison du Daimio Mimodrame Japonais Interprété par la troupe Impériale du Theater de Tokio’) ». ⁹⁵⁸

Delpeut garde de beaux titres et des génériques coloriés préservés dans la série *DE CINEMA PERDU* (1995), notamment pour les films industriels Pathé (2^{ème}, 10^{ème}, 13^{ème}, 18^{ème}, 14^{ème}). ⁹⁵⁹

Le geste de garder les intertitres permet de les apprécier comme une source précieuse pour étudier comment opère la propagande s'adressant aux spectateurs. Le cas du 37^{ème} épisode intitulé *FILM OF RUSSIA DYING* est très intéressant. En effet, les intertitres donnent une impression de manipulation du spectateur pour obtenir leurs dons. Le spectateur est ainsi considéré comme ‘tout puissant’ pour agir contre la famine. Tandis que les intertitres rappellent que les autorités russes agissent en transportant de la nourriture. Ce qui évacue ainsi une possibilité de critique politique implicite. Les intertitres donnent alors les coordonnées pour l’envoi des dons (dans le hall du théâtre en espèces, par chèque à la Croix Rouge Néerlandaise ou au Comité Nansen Néerlandais). On y reconnaît une stratégie commune dans la publicité contemporaine à la télévision qui fait couramment des campagnes de charité pour l’obtention de fonds (Téléthon).

En fin dans un film de famille comme *ONZE INDISCHE REIS/OUR INDIAN JOURNEY*, grâce aux intertitres, on peut identifier l’espace traité en termes géo-politiques. Dans ce cas, les intertitres montent les prises de vue de manière hebdomadaire, exposant ainsi l’emploi du temps de cette famille. Ce qui contraste avec les mouvements maladroits de la caméra amateur qui suit sans cesse à la famille. Le compilateur laisse défiler ces ‘maladresses’ comme le ‘soin’ attaché au traitement du temps, devant un téléspectateur à qui ce film n’était pas destiné. Un film qui laisse trace indirecte des rapports de force avec les Indes néerlandaises.

b. Les intertitres du cinéma de la seconde époque : supprimables, transférables, autonomes

⁹⁵⁸ Cette production nous renvoie à l’esthétique et le récit, compris les présentations des personnages à la fin, du film de samurai et sables transfiguré en comédie musicale *ZATOICHI* (T. Kitano, Japon, 2003).

⁹⁵⁹ *Supra.*, Chap. 5.

La fonction narrative et esthétique des intertitres est variable. Elle peut les retravailler parfois de manière à mettre en relief leur indépendance et surtout par rapport aux images. En particulier, les intertitres du cinéma de la seconde époque se prêtent au jeu du compilateur. On constate que l'intertitre est une sorte de remplaçant du probable conférencier dans la non-fiction des années 1920, comme par exemple *REDSKIN MARRIAGE* où l'intertitre est aussi une forme de ponctuation pour la narration. Comme De Kuyper, nous remarquons en effet, dans le cinéma de la seconde époque une utilisation diégétique des intertitres, comme par exemple une lettre dans *LEONCE A LA CAMPAGNE* ; un télégramme et une coupure de presse dans *HET TELEGRAM UIT MEXICO*. Cependant, il y a une autre caractéristique des intertitres du cinéma de la seconde époque, qui n'ont rien à voir avec ceux des années 1920. De Kuyper affirme ainsi : « Non, ici les intertitres se décrochent nettement du récit visuel, pour mettre en place un double récit, dont cependant les éléments respectifs image/texte sont loin d'être homogènes. Et sont encore loin de fonctionner selon un régime stable et repérable. (...) l'absence totale de dialogues et le caractère 'prospectif' des titres. (...) Les intertitres, dans la plupart des cas, sont comme de vrais 'titres' portant sur un épisode qui va suivre. Ils fonctionnent un peu comme dans les romans du XIXe siècle où sous la mention du chapitre est indiqué, en un texte plus ou moins court, de quoi il s'agira dans ce chapitre. Bien moins qu'un résumé, c'est cependant aussi plus qu'un simple titre 'nominatif'. Quand on sait l'importance qu'a pour ce cinéma de la seconde époque, toute la littérature populaire du siècle et des décennies qui l'ont précédé, il est peut-être plus facile de voir pourquoi et comment ce cinéma raconte ses histoires de telle(s) façon(s), et non de la façon qui sera en usage dans la décennie qui suit. Comment, en utilisant une forme de récit moins dramatique qu'épique, moins fermée et plus ouverte, cet éclatement ou cette polyphonie narrative, loin de frustrer les spectateurs d'alors, les comble et répond bien à leur attente. (...)»⁹⁶⁰

Les films de divas italiennes des années 1910 se démarquent par cet usage polyphonique des intertitres comme on le repère dans *FIOR DI MALE*, tout au long du drame. C'est un film qui sans intertitres comme sans musique ni coloriage risque de ne pas être compréhensible. Elle explore avec risque cette autonomie relative des intertitres dans *LYRICAL NITRATE*. D'abord, il exploite cette indépendance des intertitres en créant justement les siens. Il rajoute des sous-titres thématiques qui tissent avec six fils conducteurs, ce documentaire sur et avec la collection Desmet.⁹⁶¹ En même temps, il garde leurs intertitres avec leurs fonctions, par exemple dans *THE SIGNAL OF FIRE*. Mais c'est 'le film regardé dans le film' par les spectatrices de *THE PICTURE IDOL* de la partie *kijken* ('regarder'). De la même façon, il laisse jouer leur rôle aux intertitres du fragment provenant d'*AU PAYS DE TENEBRES* (1911) recyclés dans la thématique

⁹⁶⁰ *Idem.* De Kuyper, E., « Le cinéma » (1), 1992, p.32.

⁹⁶¹ Les 6 thématiques sont : *kijken* ('regarder'), *mise en scène* ; *het lichaam* ('corps') ; *de passie* ('de la passion') ; *het sterven* ('de la mort') et *en het vergeten* ('de l'oubli').

mise en scène. Cependant Delpeut recycle *FIOR DI MALE* à plusieurs reprises. La plupart des extraits sont alors recyclés indépendamment de leurs intertitres qui sont tous gommés. Les images sont utilisées de manière indépendante de leurs intertitres mais aussi à l'inverse. Pour le compilateur, les intertitres sont une source polyvalente de réemploi. Par lui-même un intertitre est porteur d'une esthétique graphique, de l'attention portée envers l'acteur. Tel que le diaporama des intertitres sériés dans *LYRICAL NITRATE* permet d'apprécier.⁹⁶²

Cette discontinuité des intertitres du cinéma de la seconde époque est rendue justement accessible, selon De Kuyper par « éléments guide » comme l'accompagnement sonore et le coloriage.⁹⁶³ Et c'est en effet la sonorisation lyrique comme le coloriage monochromatique disruptif dans *LYRICAL NITRATE* qui rendent aussi attractif ce remontage des archives fragmentées.

3. Texte-image rajouté pour une interprétation contemporaine signée

Nous classons dans le travail de compilation à Delpeut, le texte-image rajouté en : dédicaces, préfaces, épilogues, intertitres contemporains, titres –pour la désignation de sous-thématiques-, citations et génériques de la production. Ces éléments portent les traces de l'intervention du réalisateur, des origines des archives du NFM, mais aussi une marque évidente de l'orientation philosophique du NFM envers le cinéma muet.

a. Dedicaces, remerciements et préfaces : entre l'admiration et la reconnaissance

⁹⁶² Voir *Supra.*, Chap. 6.

⁹⁶³ Voir *Idem.*, De Kuyper, E., « Le cinéma » (1), 1992, pp.29-35 et « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (2), *Cinémathèque* no. 2 novembre 1992, pp.58-68.

Delpeut dédicace ses compilations autant aux créateurs originaux que contemporains. Il rend hommage mais témoigne aussi du rôle de ses collaborateurs qui ont réussi avec lui l'entreprise de rendre accessibles ces remontages du cinéma muet.

Delpeut rend hommage à Ilse Huisman dans *LYRICAL NITRATE*. Cette dernière s'inscrit dans la tradition de sa famille qui sauvegarde les archives du pionnier Desmet, depuis le dépôt du stock de films au Musée jusqu'à la documentation non-film plus récente. Elle récupère l'intérieur (décors) du Cinéma Parisien ensuite réinstallé au Pavillon Vondelpark.

Delpeut exprime sa reconnaissance dans l'introduction de *THE FORBIDDEN QUEST* (1993) à l'opérateur Frank Hurley dont le travail de cadrage le fascine : « (...) *consigue crear emoción con procedimientos diferentes (...) un brevísimo instante en una película que relata cronológicamente unos hechos que el público ya conocía, pero son precisamente estos pequeños detalles 'humanos' los que confieren una fuerza especial a la película.* »⁹⁶⁴

En effet, la mise en scène à l'origine de *SOUTH* met en valeur autant le paysage que le travail collectif, le rôle des animaux, ainsi que les difficultés du climat et de la survivance. Au générique, Delpeut remercie autant ces créateurs du passé que ceux associés au recyclage contemporain de ces archives. D'une part, il y a les opérateurs, les metteurs en scène, les comédiens du passé, d'autre part se trouve l'équipe du NFM dirigée par Blotkamp. Delpeut reconnaît le rôle dans ses films de plusieurs secteurs, des chercheurs comme Blom, des conservateurs comme Van der Maaden et Bob Headland, des ayants droit (Pathé, Gaumont), des laboratoires, notamment du 'magicien des effets optiques' Wamelink.

Delpeut préface la plupart de ses films de compilation ; sauf ses films de montage *THE GREAT WAR* et *HEART OF DARKNESS*. De manière à ce que ses prologues apprennent aux spectateurs, les qualités des archives recyclées. Il annonce qu'on va regarder dans *LYRICAL NITRATE* : fragments de la collection Desmet, constituée de films en couleur de distribution, sur support nitrate en train de périmer.⁹⁶⁵ La préface en ce qui concerne *PATHE AROUND THE WORLD* (1993) reste également concise et expose l'hypothèse qui guide le programmeur : « À la veille de la première guerre mondiale, la société française Pathé a évolué jusqu'à devenir une 'multinationale'. Pathé a produit, distribué et montré beaucoup des longs métrages, des actualités et des documentaires. A cette époque l'intérêt pour l'exotisme et la 'couleur locale' a grandi chez le public français. Pathé a répondu à cela avec les images des opérateurs français prises et diffusées dans le globe entier. La société est établie mondialement par ses filiales qui ont produit de longs métrages. Ces filiales ont porté les noms de : *The Japanese Film, Orient Film, Germania*

⁹⁶⁴ *Idem.*, Delpeut, P. (1990), "Identificaciones", Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, p.98.

⁹⁶⁵ *Supra.*, Chap. 3.

*Film et American Kinema. Ces films réalisés en Russie, aux États-Unis, au Japon ou aux Pays-Bas ont donné la chance au public français de condenser des clichés bien connus au sujet de ces pays. Pathé leur a donné surtout sa propre touche au monde entier. »*⁹⁶⁶

Un programme de compilation n'est pas une réalisation. Cependant la signature des idées du programmeur Delpeut y est exprimée parfois de façon claire et nette. Toutefois dans cette préface le compilateur met en évidence ses marques d'intervention.

b. Titres de films et génériques pédagogiques

Chaque titre des sept compilations étudiées ici évoque l'idée du film (Leyda) donc une hypothèse de valorisation au cœur des collections recyclées. Delpeut enrichit l'information dont dispose le spectateur (au Musée, à la télévision) souvent démuné devant ses films méconnus ; et parfois autant que des spécialistes à l'époque. Il donne accès de manière remarquable à cette information dès le générique et surtout dans la série de télévision *DE CINEMA PERDU*, se servant des articles (*VPRO-Gids*) publiés à l'occasion pour mieux orienter le téléspectateur. Il assume et justifie ainsi ses choix de compilation. Il offre des renseignements courts mais précis et parfois inédits. Par exemple notamment sur deux metteurs en scène peu connus, on découvre avec joie Ladislav Starevitch, metteur en scène de l'animation *DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNÉE* (1920), qui est un cas exemplaire sur son travail mis en accès au 41^{ème} épisode. Et on apprend le défi relevé par Aleksandr Osipovitsj Drankov, l'opérateur mystérieux de *TOLSTOY* programmé au 16^{ème} épisode. On apprend des éléments essentiels sur ces deux russes qui ont travaillé pour le cinéma français. Delpeut réalise un travail de divulgation à la télévision et propose aussi une relecture historique implicite.

⁹⁶⁶ "Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog had de Franse filmmaatschappij Pathé zich ontwikkeld tot 'multinational'. Pathé produceerde, distribueerde en vertoonde vele speelfilms, journaals en documentaires. In die tijd groeide bij het Franse publiek de belangstelling voor exotisme en 'couleur locale'. Pathé speelde hierop in door Franse cameramensen over de gehele aardbol uit te zenden. Verder vestigde de maatschappij wereldwijd dependances die speelfilms produceerden. Deze dochter-maatschappijen droegen namen als *The Japanese Film*, *Oriënt Film*, *Germania Film* en *American Kinema*. De filmpjes die zo tot stand kwamen in Rusland, de Verenigde Staten, Japan of Nederland gaven het Franse publiek de kans zich naar hartelust te vergapen aan de welbekende clichés over deze landen. Daarmee gaf Pathé vooral zijn eigen draai aan de wereld."

Néanmoins, le cinéaste fournit une information explicite à propos de son détournement des archives. Dans *THE FORBIDDEN QUEST* l'épilogue est un 'clin d'œil' (Lou Reed) qui offre de s indices de la fausseté du documentaire. Dont le titre même porte aussi ses références littéraires, fictives: « *The Forbidden Quest. THE UNKNOWN STORY OF THE HOLLANDIA SOUTH POLE EXPEDITION. 1905-1906. AS TOLD BY SHIP'S CARPENTER J.C. SULLIVAN.* »

La charge de voyage et d'exotisme dans ces titres s'inspire de la littérature de la période qui est une source documentaire bien connue du compilateur. Dans *HEART OF DARKNESS*, il recycle le titre de l'œuvre de Conrad (1902) comme les confidences en voix-off de son protagoniste *Marlow*, empruntées pour transmettre sa prise de position critique. Le titre de son documentaire *LYRICAL NITRATE* rend explicite son contenu : de films nitrate pour être sonorisés. Cependant, exceptionnellement dans le documentaire de la collection Desmet, il y a d'autres sous-titres rajoutés par le documentariste lui-même, une fois le tout remonté.⁹⁶⁷ Il propose six titres qui tissent thématiquement ces extraits et fragments choisis. Blotkamp décrit avec précision les liens entre ces sous-titres et les archives compilées: « (...) nous raconte une page de l'histoire du cinéma : comment les cinéastes des premiers temps traitaient des thèmes comme la passion ou la mort ou encore comment ils visualisaient leurs scènes (...) »⁹⁶⁸

Ces thématiques se prolongent dans la suite de ses compilations, mais la différence, c'est qu'elles ne sont pas explicitées à travers un sous-titre. Même s'il n'y pas cette mise en évidence, les sujets persistent, grâce à sa façon de compiler les images par étapes thématiques, notamment dans ses films de montage, *THE GREAT WAR* et *HEART OF DARKNESS*. Delpeut reclasse les extraits filmiques et sonores de manière à offrir un aperçu par phases de la grande guerre comme des expéditions en Afrique respectivement.

Delpeut utilise le générique de la fin pour laisser une trace des rôles de ses collaborateurs dans la production, des techniques employées, des origines et des données des archives empruntées toujours au NFM. Il identifie (mais jamais à l'image) la production recyclée dans le générique. L'identité filmographique dans chacune de ces compilations témoigne des activités du catalogage et d'identification en route dans les années 1990. Par exemple dans *LYRICAL NITRATE*, Delpeut signale par les titres le statut de ces copies néerlandaises qui sont de productions des plusieurs pays dont les années sont parfois non précisées (« circa », « ? »).⁹⁶⁹

⁹⁶⁷ *Supra.*, Chap. 6.

⁹⁶⁸ Blotkamp, H., "Tout est là... dans les images..." en *Cinémoire: Films retrouvés-Films restaurés*, Paris, 1993, p.88.

⁹⁶⁹ Le NFM sollicite de manière publique de faire référence directe au titre de la copie du NFM employé par l'institution et après le titre dans la langue d'origine, et/ou traduit suivi d'autres de distribution. Voir Hertogs, D. et Nico de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, p.9.

Les copies film parfois sont datées, accompagnées des noms d'opérateurs et/ou de sociétés de production selon le propos du compilateur. Dans *THE FORBIDDEN QUEST*, Delpeut privilégie seulement les noms des opérateurs des expéditions en question (et même leur anonymat : AN). Dans *THE GREAT WAR*, l'absence des années de production au générique n'est pas anodine, car il n'y a pas d'intention historique mais une approche qui se veut esthétique envers les archives néerlandaises de la grande guerre. Alors que le générique de la fin dans *HEART OF DARKNESS* donne les dix titres des copies recyclées dans un ordre alphabétique (en néerlandais, anglais, français). Geste suivi d'une petite postface qui explique que ces productions tournées en Afrique noire orientale et de l'est (entre 1910 et 1928) ont été distribuées et exploitées dans les salles du cinéma aux Pays-Bas, ensuite conservées au NFM.

En revanche, il remarque soigneusement la société de production et ses filiales dans le programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD* utilisant un même carton du coq. Bien que la plupart des copies contiennent leur propre générique d'origine.⁹⁷⁰

Aucun générique parmi ces compilations n'attribue de l'importance aux genres de façon explicite devant le spectateur ; même si les copies sont reclassées sous ce principe par la production *DE CINEMA PERDU*. Les épisodes sont programmés chacun de leur côté sans rapport à leur genre. Le seul film de l'archiviste qui contient une information filmographique par écrit c'est *THE GOOD HOPE* (1989). Ses intertitres contemporains fournissent les données des versions adaptées de la pièce théâtrale après celle de 1918, dont le fragment est la base de la reconstruction. Puis au générique, Delpeut ne fait que signaler son intervention et celle de Donaldson dans la traduction.

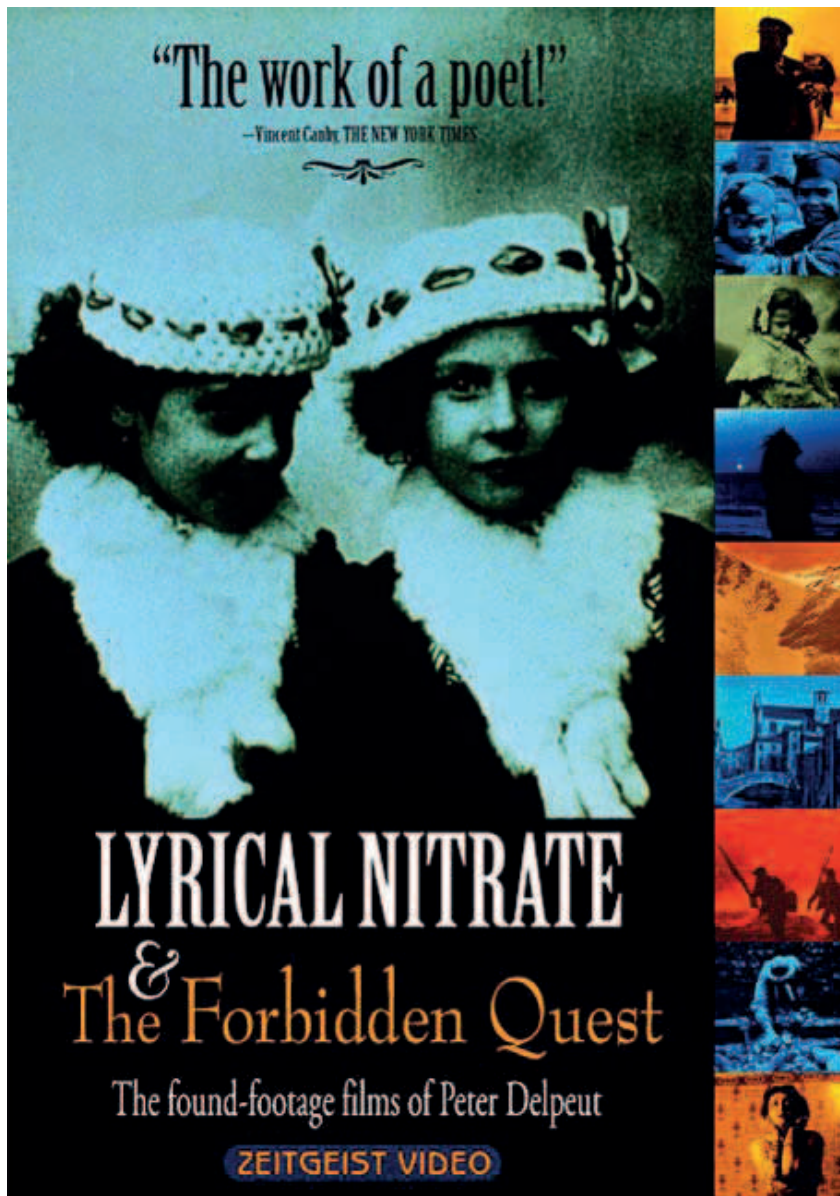
Cependant, sans doute la signature la plus originale de génériques, ce sont les petits extraits recyclés avec la marque du NFM imprimée. En particulier il utilise à l'entrée dans *THE GOOD HOPE* (1989) un extrait de quelques secondes où six filles à l'imâge (trois devant un miroir) saluent. Pareil il reste le cas de la prise de vue de la fille féérique qui fait des galipettes dans *FEE DES ETOILES* (1902) compilé dans le 21^{ème} *VISION D'ART*, mais dont les salutations sont repris à l'entrée de chaque épisode de la série *DE CINÉMA PERDU* (1995).

c. Des intertitres sonorisés et réflexifs

⁹⁷⁰ Sauf dans le cas d'*INDIA*. *Supra.*, Chap. 4.

La musique contemporaine rajoutée peut devenir un accompagnement iconoclaste, provoquer des effets cassants quand nous regardons un film muet. Une intervention sonore expérimentale peut ainsi s'avérer créative mais avec des effets partagés entre déconcertement et plaisir. Enfin, nous voulons attirer l'attention sur l'usage inventif des éléments sonores et du texte-image dans le 13^{ème} épisode *LA PECHE A LA SARDINE* (1926) de la série *DE CINEMA PERDU*, film de publicité industrielle.

Ce film industriel montre une approche esthétique de l'espace du travail. C'est une mise en scène des ouvrières qui travaillent, regardant à peine la caméra, habillées de manière folklorique traditionnelle, placées comme les boîtes de façon géométrique. Le film finit sur un moment de détente où les ouvrières dansent à la fin de la journée au rythme d'un accordéon. L'accompagnement musical est joué par le Stichting Klankwerk avec Harry Koopman et Kay Kesting qui réalisent une interprétation contemporaine avec une intervention sonore atypique sur les images et les intertitres. Avec une sorte de voix-off, Marc Brethérépète les paroles (traduits en français) des intertitres en néerlandais de la copie ; une production française à l'origine. La musique folklorique évoque airs bretons. Le bruitage est dessiné comme un écho illustratif des images mais aussi des intertitres. Ce film qui n'hésite pas à cadrer le plus souvent la marque de l'usine (société A mieux-Frères) est un drôle de propagande auto-réflexive du processus industriel. Sous les mains de ces musiciens, cette publicité parle à voix haute. L'intertitre ne substitue pas la parole mais il est dupliqué par la parole.



4. Pochette DVD *Lyrical Nitrate/The Forbidden Quest* (Zeitgeist Films)

« Les gens de cinémathèque devraient se demander : 'Après tout, je conserve des films pourquoi ? Pour les faire voir à qui ? Tout le monde a le droit de les voir, mais pourquoi ceux-ci ou ceux-là doivent-ils les voir, et dans quelles conditions ?' Pour moi, cela a toujours été pour en faire ; il y a de moments où je me suis un peu fâché avec Henri, un peu plus avec Mary qui ne comprenait pas ! Lorsque je disais : 'Il faut brûler tous tes films tout de suite, ou bien vends-les, même si tu n'as pas les droits ; et puis, l'argent gagné, on se le partage entre les metteurs en scène que tu aimes ; tu en donne un peu à Herzog, un peu à moi, un peu à Fassbinder, comme ça on recommence... (...) »
 Jean-Luc Godard ⁹⁷¹

⁹⁷¹ Godard, J.-L., 'Les Cinémathèques et l'Histoire du Cinéma' *Travelling*, no.56-57 Printemps 1980, p.125.

PARTIE III. LE DEVENIR D'UN TRAVAIL DE COMPILATION

On a déterminé au long de la première partie suivant le parcours de Delpeut quoi compile-t-il dans ces sept productions (1989-1995) à l'intérieur du NFM à partir d'archives du muet préservées. Dans une deuxième partie, on a analysé comment ces films sont compilés, c'est à dire réappropriés et détournés sous une perspective sensuelle-analytique qui met en valeur la culture du cinéma muet avec de moyens contemporains. Il est venu le moment dans cette troisième et dernière partie de traiter les répercussions de cet ensemble des compilations en termes de valorisation du cinéma muet. Nous interrogeons dans deux temps les avantages et les limites de ce travail de compilation, analysant leurs effets comme leurs usages. Premièrement, on va tracer les conséquences dans la suite du parcours du cinéaste Delpeut. D'abord Delpeut passe par une période de transition vers une séparation des archives peu à peu installée. Entre 1996 et 1999 il réalise dix compilations en dehors du NFM mais en coproduction encore avec celui-ci. (Chapitre 8) Pendant que de son côté le NFM poursuit sa dynamique de transformation institutionnelle, dont on traite la période d'entre 1996 et 2000. (Chapitre 9) Nous allons suivre l'histoire du processus de séparation entre le cinéaste et le Musée. Deuxièmement, ces dix compilations (1989-1999) font objet d'usages diversifiés dans plusieurs secteurs du public, qui débordent parfois le but de valorisation cherché en principe par Delpeut même. On réunit les réponses de certains spectateurs, emblématiques des secteurs touchés. Ces usages ne sont pas toujours bornés à l'environnement muséographique. Chaque compilation montre de différences importantes d'utilisation en termes de valorisation. Produit dans le secteur du cinéma indépendant au paysage de l'audiovisuel néerlandais, ce travail de compilation n'est pas une œuvre mais un ensemble de films très divers où chacun continue à se placer aux frontières de plusieurs secteurs.

CHAPITRE 8 UN REALISATEUR MARQUE PAR SON TRAVAIL DE COMPILATION (1996-1999)

Après avoir quitté le NFM fin 1995, Delpeut devient un cinéaste à plein temps. Néanmoins, quatre ans de transition s'écoulent avant qu'il ne s'éloigne de façon radicale des archives. Il reste en effet, un réalisateur soucieux de faire connaître ces collections dans ses projets, marqué par ses années d'archiviste. A partir de 1996, la suite de ses projets filmiques concerne des cinéastes et des chercheurs rencontrés, des archives programmées par lui-même, entre les années 1988 et 1995. Ces films des années 1996 à 1999, sont le résultat d'un processus de remontage des archives mais aussi du tournage de nouvelles images. En rapport à ses films antérieurs, le seul qui comporte un tournage en studio est *THE FORBIDDEN QUEST* (1993).

Toutefois ces nouvelles réalisations résument de façon asymétrique son approche sensorielle-analytique envers les archives : *THE TIME MACHINE* (1996), *FELICE... FELICE...* (1998) et *DIVA DOLOROSA* (1999). Cette production des années 1996 à 1999 dépasse certaines limites explorées par Delpeut dans la valorisation des collections du NFM. Il continue de recycler des films muets du NFM, mais aussi d'autres cinémathèques comme des films sonores d'autres périodes de l'histoire du cinéma. Ces trois films restent proches de ses préoccupations affrontées tout au long de ses sept années comme collaborateur au NFM orienté par une perspective esthétique développée depuis 1989. Dans le contexte du Centenaire et du 50^{ème} anniversaire du NFM, Delpeut conçoit dès 1995, avant de quitter le Musée, deux de ces prochaines réalisations non produites exclusivement à partir de films muets et dans une logique indirectement liée à la valorisation muséographique. Comme d'habitude le réalisateur a les poches pleines de projets, et notamment il a prêté le scénario de *FELICE... FELICE...*, mais dont

la production est mise en attente. Entre-temps, il réalise *THE TIME MACHINE*, série pour la télévision commandée par VPRO-TV, après l'expérience avec de *DE CINEMA PERDU*. On retrouve certains sujets chers à Delpout mais aussi ses réflexes de compilateur dans ces deux films à caractère introspectif. Il exprime d'abord dans *THE TIME MACHINE* ses réflexions autour de la culture des images inspiré des expériences et idées d'autres collectionneurs, cinéastes et chercheurs. Il remploie des archives très hétérogènes du NFM comme celles d'autres cinémathèques afin d'interroger l'histoire du regard par rapport à l'héritage audiovisuel du passé. *THE TIME MACHINE* permet de faire le décodage des réflexions du jeune philosophe après avoir travaillé dans la Cinémathèque néerlandaise qui est toujours en train de se transformer à la fin des années 1990. (I)

Pour sa part, le NFM passe encore par une série de changements qui réaffirment son profil institutionnel. En parallèle au prestige accumulé, la Direction fait face aux défis financiers ainsi que politiques, tandis que l'équipe poursuit ses activités de valorisation. L'attention d'autres archivistes est fortement attirée par ce Musée qui est à l'origine d'une philosophie des archives fructificatrice. Ailleurs en 1998, Delpout réalise *FELICE... FELICE...*, une fiction qui observe une application minimaliste de son approche sensorielle-analytique sur un tout petit extrait d'un film fragment. Ce film est autant introspectif que l'essai *THE TIME MACHINE*. Mais cette fois ses réflexions sur le regard des images sont exprimées à travers la fiction. *FELICE... FELICE...* met en scène une façon 'onirique' de regarder en Occident l'autre. Delpout traite spécifiquement du regard porté sur la culture japonaise à travers la vie fictive d'un photographe qui fabrique dans son imaginaire des représentations de l'Orient. (II)

Le troisième et dernier film de réemploi réalisé par Delpout est *DIVA DOLOROSA*. Conçu dès 1997, il est réalisé en 1999. Dans ce documentaire, il pousse à l'extrême son approche sensorielle-analytique. Ce film est produit dans le cadre d'une recherche réunissant exotisme, cinéma de la seconde époque et le star système fondé par les films de divas italiennes (1913-1920). (III)

Il y a un paradoxe en termes de valorisation dans ces trois films. D'un côté, ils ne recyclent plus que des films muets du NFM et dans une logique non muséographique. D'un autre côté, Delpout montre ses réflexes de compilateur, mais en poussant l'approche sensorielle-analytique dans des directions extrêmes qui dépassent les objectifs atteints par sa condition d'archiviste. Cette fois, il réfléchit sur la culture de l'image et non exclusivement sur les films muets, qu'il place dans un contexte culturel plus large entre le 19^{ème} siècle et la fin du 20^{ème} siècle (peinture, littérature, photographie, télévision). Néanmoins ces trois films sont toujours pertinents pour analyser la problématique de valorisation des films muets mais selon d'autres

critères et stratégies. Delpeu t fait appel au tournage de nouvelles images qui m ettent en contexte les archives. Il traite d'autres périodes de l'histoire du cinéma et place ainsi le film dans une histoire socioculturelle de l'image.

« Ces 'souvenirs' ne nous appartiennent pas. Ils réalisent le paradoxe d'un passé objectif, d'une mémoire extérieure à notre conscience. Le cinéma est une machine à retrouver le temps pour mieux le perdre. »

André Bazin ⁹⁷²

I. La philosophie du NFM hors les murs (1996)

De Kuyper expose dans son *manifesto* de 1989 à Bologne, les lignes générales de la philosophie du NFM, fortement orientée par une perspective esthétique. Delpout l'applique notamment dans son usage de la compilation comme un moyen de valorisation des archives. Principalement à travers son travail de remontage d'entre 1989 et 1995, il met en relief les collections du muet, avec d'autres membres de l'équipe du Musée. Une fois en dehors de celui-ci, ces philosophes continuent à afficher par écrit comme sur support audiovisuel leurs réflexions orientées par cette approche esthétique.

1. Réflexions autour de la culture de l'image

Les anciens collaborateurs du NFM, Eric de Kuyper et Peter Delpout contribuent encore à réfléchir sur le rôle des cinémathèques. A partir de 1996, la pensée de ces deux philosophes se

⁹⁷² Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma ? Volume T. 1, Ontologie et langage*, Paris: Ed. du Cerf, 1958, Collection 7ème Art, 30 septembre 1947, p.41.

développe sous une perspective plus globale. De Kuyper y contribue mais surtout par écrit à théoriser sur les fonctions d'une cinémathèque dans la culture contemporaine de la fin des années 1990. Dans la pratique, il joue le rôle de commissaire en utilisant les collections du NFM.⁹⁷³ Tandis que Delpeut exprime principalement sa philosophie des archives dans ses réalisations. Il fait une contribution importante dans sa série de télévision *THE TIME MACHINE* (1996), essai conçu pendant l'effervescence du Centenaire.

a. Le philosophe De Kuyper (support écrit)

Après son départ en 1991 du NFM, De Kuyper continue à publier une suite d'articles qui élargissent le débat sur la fonction contemporaine des cinémathèques. Il synthétise une bonne partie de ses réflexions autour des archives du cinéma dans l'article *Anyone for an aesthetic?* (1994).⁹⁷⁴ A partir de 1996, les écrits de Kuyper font un petit détour. Il ne se limite plus à ses expériences de valorisation au NFM. Il rend explicites les interactions entre les cinémathèques et les différents groupes de pression sociale (les pouvoirs publics, les spectateurs spécialisés et le grand public). Les événements du Centenaire montrent qu'une certaine manière de concevoir l'histoire du cinéma est devenue très rentable sur le marché de l'audiovisuel, remettant en question le rôle des cinémathèques.

Marqué par ses expériences avec les collections du NFM, De Kuyper propose de travailler autrement l'histoire esthétique du cinéma : « *The story of film aesthetics could have a very different developmental line than that of other film histories, giving more space to ruptures and discontinuities, the interplay with other aesthetic domains, and more generally accepting the fact that we have to work with 'fragments of a history of film' (...) The balance between the accepted 'artistic' and the rejected 'non-artistic' gives only a history of the art film, and this is no history of cinema! (...) More important is that this vast domain of*

⁹⁷³ Voir catalogues de cette manifestation : De Kuyper, E. (et. al.), *Imaginaires en contexte (I) / De verrijzenis der beelden la résurrection des images : Un dialogue entre cinéma, patrimoine et art funéraire*, Bruxelles : Musée du cinéma, 2000, 65p ; *Imaginaires en contexte (II) // De verbeelding in context (II) " Au pays des ténébres " : image de l'ouvrier dans l'œuvre de Constantin Meunier et quelques films des années dix*, Bruxelles : Musée du cinéma, 2000, 65p ; *Imaginaires en contexte (III) // De verbeelding in context (III) "les ailes du temps" : images de l'aviation dans les collections du Musée de l'Armée et quelques films des années dix*, Musée du cinéma ; en coll. avec le Musée royal de l'Armée, Bruxelles : Musée du cinéma, 2002, 65p.

⁹⁷⁴ Kuyper, E. 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, pp.101-109. Voir bibliographie Eric de Kuyper dans le Annexes.

cinema as non-art is neglected. (...) there is a necessity, specially in the field of cinema, to go further and to elaborate the aesthetics far more than our traditional standards, which are wholly translated from such traditional art historical canons as 'authorship', 'genre', 'school' and 'style'. I have the feeling that they function too much as safeguards and therefore are not only unable to recover enough of what cinema is, but impose a kind of doxa, which works as a filter. (...) What we need is amore polyphonic approach, where the discrepancies, the holes (...), the simultaneous and sometimes conflicting strata, the disruptive forces, are all taken into account. (...) I look for the arrival of a film history giving its due to film as an aesthetic, and not only an art, phenomenon. I am dreaming of a history more along the line of an 'histoire des mentalités', but where the 'mentalités' would be changed to 'emotions and sensibilities'. That is, a history occupied with the original sense of 'aesthetic, as a fundament for culture.^{m975}

De Kuyper met en évidence les besoins de connaissances historiques dans une optique archivistique, prenant en compte la réalité fragmentaire et lacunaire aux cinémathèques. Il considère le film comme un art mais également comme un objet culturel qui fait partie d'une histoire du cinéma à creuser sous une approche polyphonique. Et il considère que la mission des cinémathèques est de s'en occuper. Entre 1996 et 1999, De Kuyper place sa réflexion dans le contexte plus large du travail collectif des cinémathèques européennes. Il contribue ainsi à la discussion autour des dilemmes de la mémoire des archives notamment dans le cadre du projet LUMIERE et du réseau Archimédia.⁹⁷⁶ Ce débat se retrouve également dans certains articles de Gabrielle Claes et de Dominique Païni, avec qui De Kuyper entretient un dialogue public. Les textes de De Kuyper apparaissent dans le contexte de systématisation de la philosophie des archives à l'échelle mondiale à partir de 1994, via l'AVAPIN.⁹⁷⁷ En plein Centenaire du Cinéma, De Kuyper met ainsi sur la table l'évidence suivante : « *Since this institutional model was adopted, with little discussion or thought, the 'cinémathèque' seems to have functioned as best it could and in widely differing forms from country to country and culture to culture. For various reasons, the time has now come for a reassessment – not of the need for its existence, nor of its role, but of the way that it functions. (...)* »⁹⁷⁸

⁹⁷⁵ *Ibid.*, pp.106-107. L'argument exposé par De Kuyper a un fort parallèle avec le modèle proposé par Altman. Voir Altman, R., « Penser l'histoire du cinéma autrement. Un modèle de crise », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, pp.65-74.

⁹⁷⁶ Voir deux articles de l'auteur : De Kuyper, E., 'Thinking about Clichés. Impasses and Dilemmas facing Cinémathèques as the Century ends', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisbonne, 1996, pp.231-237. Conférence retravaillée, octroyée en novembre 1995 à l'Université de Nimègue organisée par le département du Cinéma et arts du spectacle (FOK). Traduite par Trista Selous. Et 'La Mémoire des archives' *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Anné VIII, 1999, pp.141-160. Cette article est apparu aussi comme « 'La mémoire des archives », *Journal of Film Preservation* 58-59, 1999. Ce texte reprend et développe les idées exposées à Bruxelles dans le cadre du colloque organisé par ARCHIMEDIA à la Cinémathèque Royale de Belgique, le 28 novembre 1998.

⁹⁷⁷ Voir *Supra.*, Introduction.

⁹⁷⁸ *Idem.*, De Kuyper, E., 'Thinking', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.31.

Cette situation est paradoxale, car d'un côté il faut adapter ces institutions à une dynamique du patrimoine cinématographique affectée par le marché, mais d'un autre côté, le besoin de préserver persiste tel que les cinémathèques ont su faire face. Nous observons que Blotkamp défend alors le statut du NFM dans ces deux directions.

Dans sa pensée De Kuyper touche au fond de cette question forte délicate. Car il questionne les effets des modèles entrepris pour la transmission du patrimoine cinématographique. Pour lui, il est aussi important de conserver le film nitraté que de sauvegarder l'expérience d'aller au cinéma, en particulier la projection. Il met sur la table le problème toujours présent de préserver l'acétate ainsi que celui du potentiel de conservation et de programmation sur d'autres supports électromagnétiques et numériques. De Kuyper analyse comment la nouvelle position des cinémathèques doit faire face à une transformation radicale de la culture en général : « *De la culture en tant qu'un avoir, on est passé de la culture en tant que moyen d'être.* »⁹⁷⁹

Lui-même met en pratique ces idées notamment à travers ses programmes à Bruxelles, *Imaginaires en contexte* basés en partie sur les collections du NFM. Il place par exemple des films des années 1910, dans un contexte culturel, marqué par la grande guerre : « *Ce n'est qu'à l'issue du conflit –et essentiellement en Europe– que le film dialoguera avec les arts modernes. Comme si au cours des premières années du 20e siècle, le cinéma continuait à vivre dans une atmosphère et une esthétique héritées du 19e. En fait un nombre impressionnant de thèmes et de motifs rencontrés dans les arts du 19e siècle, réapparaissent dans le cinéma au cours de ses premières décennies d'existence.* »⁹⁸⁰

Par ailleurs, Delpeut travaille aussi dans cette direction de mise en contexte du cinéma muet, mais avec le recul qui offre la culture de notre temps.

b. Le philosophe Delpeut (support audiovisuel)

Delpeut continue à écrire et à réaliser, fortement marqué par son apprentissage des archives en collectif. Le philosophe de formation réalise *DE TIJDMACHINE: OVERPEINZINGEN BIJ 100 JAAR BEELDCULTUUR (THE TIME MACHINE REFLECTIONS ON 100 YEARS OF IMAGE CULTURE, 1996)*. Ce projet pour la télévision est préparé dès le Centenaire en 1995, pendant que *DE CINEMA*

⁹⁷⁹ *Idem.*, De Kuyper, E., 'La Mémoire' 1999, p.152.

⁹⁸⁰ Voir *Idem.*, De Kuyper, E., *Imaginaires en contexte (I)* 1998, p.5.

PERDU est produit. La série *THE TIME MACHINE* offre un panoramique crucial de ses réflexions philosophiques, de ses expériences comme réalisateur, théoricien et programmeur pendant cette période de sept ans au Musée. Il exprime ses idées autour du montage et du regard mais dans un contexte plus large que celui de l'histoire du cinéma. Il réfléchit autour de l'image dans une perspective plus globale de l'histoire socioculturelle.

La série garde la forme d'un long film de voyage, où chaque épisode est tourné dans des villes différentes : Chicago, Budapest, Berlin, Bucarest, Paris et Amsterdam. Roumen qui coproduit la série pour le NFM, décrit la dynamique et la complexité d'une telle production : *"Yes it was expensive. Delpout was a clever guy arranging what he wants from the plan. For example all the cities and filmmakers were visited first for searching reasons. There were four people from the crew travelling to Chicago... Paris. They were taking care enough for editing time. You can feel the quality, because in TV land, people are instead just getting the interview quickly, with one person for camera and sound, plus with the money... Most part of the time is not used for shooting, but phoning, to meet people. On TV they always want to speed editing. Delpout took his favourite films and favourite filmmakers like Eisenberg. He is very fond of this film. It was an opportunity to show it to Dutch audience and indeed to be able to express his personal opinion. »*

La voix-off qui se questionne tout au long de la série donne à cette réalisation la forme d'un essai. Ainsi Delpout aborde comme problématique principale la relation entre les spectateurs et les images durant tout un siècle: *"(...) and how did they look at world (...) when they left the cinema? (...) was still the same one? And us, 100 years of film images later, after having displaced to images, are we the same as the first movie theatre goers? (...)».*

Delpout exprime sa position, sa vision à travers cette voix-off interprétée par Tim Gunther tout au long du film. Il réalise lui-même les entretiens, mettant en évidence parfois sa participation à l'écran. La série est programmée dans une soirée thématique de la chaîne VPRO-TV, comme un ensemble de six épisodes (dont la durée totale est de 180 minutes, les transitions comprises). Il parcourt un siècle de l'histoire des images, dès l'apparition de la photographie, en passant par le cinématographe, la pratique documentaire, la télévision, jusqu'aux images virtuelles et de synthèse. Il recueille les témoignages de six personnes interviewées en correspondance avec les nouvelles images tournées par l'opérateur Tjink. Ces entretiens sont à la fois montés avec une série de compilations à base d'archives sur les sujets traités.

Dans l'introduction, la voix-off établit une métaphore avec une photographie de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833)⁹⁸¹, un cliché de 1827 : *"(...) as the first photograph of all time (...) is literally a window into the world. From that day on, we felt we can see the world without looking outside (...)»*

⁹⁸¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce

Cette ‘fenêtre au monde’ est le point de départ pour Delpout, qui compile ensuite quelques prises de vues classiques de la collection film de référence pendant le Centenaire. La transition de la fin du siècle, la naissance du cinéma est indissociable des prises de vue des frères Lumière.⁹⁸² Notamment *SORTIE DE L’USINE DE LUMIERE A LYON* (Lumière, 1895), dont la voix-off indique : « (...) *For a hundred years now, they have been opening the doors and bicycling home as it was yesterday (...)* ».

Delpout passe de la figure de ‘fenêtre’ à celle des ‘portes’ qu’il compare à l’idée d’une ‘machine du temps’, dont la voix-off affirme: « *We’ve seen in film everything (...) we can no longer imagine the world with out the film, television and computer screen. It is the Time machine (...) by G. H. Wells and Jules Verne. Time and space review images. Since the workers of the Lumière factory opened the doors in 1895 to cinematograph, the world has never been the same.*”

En effet la série prend la forme d’une ‘machine du temps’ parce que Delpout tourne dans plusieurs régions du monde, et qu’il utilise des images de différentes périodes provenant des archives du NFM comme d’autres cinémathèques.

2. THE TIME MACHINE (1996) ou d’un essai de voyage en six épisodes

Dans *THE TIME MACHINE* Delpout discute en entretien avec des chercheurs, cinéastes et conservateurs clés pour les études du cinéma muet comme la pratique documentaire à base du *found footage*. Plutôt que de traiter l’histoire du cinéma, il place ces archives dans une histoire contemporaine de l’image en dialogue avec le passé. La série utilise l’image comme un dispositif qui peut ‘transporter’ le spectateur à travers un long *phantom ride* pour regarder le monde à travers toutes sortes d’écrans, de visionneuses, de tables de montage, de moniteurs, conscient de sa condition de spectateur.

⁹⁸² Le recyclage de la collection Lumière est courant dans les compilations sur l’histoire du cinéma pendant le Centenaire. *DIVA* offre une liste de compilations: *FILM AND REALITY, DE EERSTE STAPPEN, VEERTIG JAAR CINEMATOGRAFIE, LA NAISSANCE DU CINÉMA, AAN DE WIEG DER JONGSTE MUZE, HET WITTE DOEK, HET GEBEURDE GISTEREN, THE BEGINNINGS OF THE CINEMA*. Voir également ‘Nitrate Filmography’ dans Smither, Roger et Catherine A. Surowiec (ed.), *This Film is Dangerous a celebration of nitrate film*, FIAF, 2002, pp.634-658. Le processus de restauration de la totalité du corpus des Frères Lumière est publié comme mis en accès en support numérique. Voir Aubert, Michelle et de Jean-Claude Seguin (sous la dir.), *Production cinématographique des Frères Lumière*, Paris : Mémoires de cinéma, 1996, 557p.

a. Le 1er épisode : *A new time a new space*

Dans le 1^{er} épisode *Een nieuwe tijd een nieuwe ruimte* ('Un nouveau temps un nouvel espace'; 30 minutes), Delpeut 'connecte' le spectateur au passé à travers le *phantom ride* emprunté à la prise *NEW YORK-BROOKLYN OVERTHE BROOKLYN BRIDGE* (American Mutoscope & Biograph Company, 1899). Il l'associe à une nouvelle prise de vue qui prolonge la promenade à bord d'un train qui arrive en effet à Chicago en 1996 (titre imprimé à l'écran). La voix-off questionne alors : « *Behind the glass window of the train, Chicago passes in front of our eyes. A image we know without having been there (...) like a déjà vu having been there, a century of architecture cement and glass (...) are we the same as the (first) movie theatre goes? (...)* »

Delpeut réalise alors son premier entretien avec Tom Gunning (North Western University of Chicago), chercheur américain, de la génération Brighton, spécialisé au cinéma des premiers temps. Interviewé dans son bureau, Gunning expose certaines idées à propos de ses recherches sur les spectateurs de la fin du siècle. Pendant qu'ils dialoguent, Delpeut illustre leurs propos avec une série de prises de vues et extraits de films. Est alors montrée la prise de vue *L'ARRIVEE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT* (Lumière, 1895), souvent citée pour imaginer des spectateurs effrayés en salle. Gunning critique ce mythe des spectateurs 'naïfs' : « (...) *it's false although significant this kind of reaction* ». Ses recherches tend à montrer que le spectateur de l'époque vit plutôt dans un contexte où l'image fait déjà partie intégrante de la culture moderne. Gunning explique que l'élément de surprise existait, mais par l'absence de couleur, et par ce qui sort et/ou entre du cadre. L'historien évoque comme preuve les témoignages écrits par l'écrivain Maxim Gorki en 1896.⁹⁸³ Delpeut illustre ces propos avec la prise de vue en noir et blanc *LE REPAS DU BEBE* (Lumière, 1895).

Le cinéaste insiste sur le rapport étroit entre train et film, indissociables car liés par une expérience semblable : « (...) *your sense of time transforms the experience of just riding on a train, this visual experience looking out the train window is almost like looking at an image.* » Tous les deux sont des symboles de la transformation industrielle. Delpeut l'illustre avec une série de prises de vues

⁹⁸³ Voir Delpeut, Peter, Gorkij, Maxim, « 'Klein, grijs, monotoon en onuitspreekbaar vreemd', Vluchtige aantekeningen. - Panrussische Tentoonstelling. », *Versus* nr 2, 1988, pp.16-30. à l'origine publié comme 'Nizhegorodski listok' (4.7.1896) et 'Odesskie Novosti' (6.7.1896).

en noir et blanc, des *phantoms rides* pris d'abord sur la place où se déroule justement l'entretien *WELTSTADT IN FLEGELJAHREN: EIN BERICHT ÜBER CHICAGO* (Allemagne, 1931) et *EEN SPOORREIS VAN PARIJS NAAR MONTE CARLO (FROM MONTE CARLO TO MONACO)*, Mutoscope and Biograph Company of France, 1899). Gunning signale la forte prédilection de l'époque pour les films de voyage, contenant des promenades à la campagne comme en ville.

Le film fait partie de la société de consommation, comme n'importe quel objet placé dans une vitrine urbaine. Gunning déclare: « *All the large cities by the end of the 19th century had interest in visually attracting your attention. By this displays. They became a kind of theatre* ». Ce propos est illustré avec les images de magasins de *NFM BITS & PIECES NR. 88 (MOOIE STRAATBEELDEN BRUSSEL)*, Allemagne, Eiko?). Ce qui est ensuite renforcé avec un extrait de la copie Desmet *NACH DEM GESETZ* (Willy Grunwald, Allemagne, Cserépy, 1919) où l'on voit se promener la diva Asta Nielsen (1881-1972) avec un homme dans une rue vivante au milieu du trafic et des magasins.⁹⁸⁴ Gunning conclut que la position du film fait partie d'un besoin inépuisable de consommer, collectionner des images dans un système capitaliste.

b. Le 2^{ème} épisode : *An archive of the planet*

Delpeut sonorise les transitions entre les épisodes de la série avec la musique de Wouter van Bommel (Marjes Benoist au piano et Petra Vlasman à l'harpe). Avec une image alors récente du paysage de Chicago en train de s'éloigner, s'enchaîne le titre imprimé à l'écran qui annonce le 2^{ème} épisode *Een archief van de planeet* (20 minutes) qui nous emmène faire une visite à Boulogne-Billancourt (Paris) au Musée Albert Kahn. Nous sommes alors accueillis par un panneau qui affiche : « *La méthode Le regard L'analyse Le débat Au service de la paix.* ». Depuis 1992, l'équipe du NFM s'intéresse à programmer les riches collections de non-fiction des Archives de la Planète. On voit Delpeut se mettre en scène lui-même comme un spectateur placé devant l'écran d'un ordinateur qui commande un système permettant de visionner cette collection film.

⁹⁸⁴ C'est une copie Desmet programmée au Pavillon Vondelpark selon affiche le *NFM programma* en mai 1996.

Tijdink fait zoom avant sur l'écran et il s'enchaîne alors une compilation basée sur des collections des Archives de la Planète. Ainsi, on regarde une sélection de photographies coloriées sur plaque de verre et de films de non-fiction identifiés à l'écran par les titres de la région et l'année des films, toujours accompagnés d'une K (Kahn). Delpeut fait comme un 'tour du monde' avec ce remontage des images de vie quotidienne qui fait penser à son programme *PATHE AROUND THE WORLD*. En Asie, il emprunte une série de *phantom rides* : portraits de travailleurs, de prêtres, de gens (Pékin en 1909; Mongolie en 1931; Chine - Mongolie intérieure, en 1912 ; Sibérie en 1913). Delpeut choisit aussi des images d'opérateurs envoyés par Kahn en Europe. On regarde des femmes bretonnes en habits folkloriques (France en 1929), des filles portant le voile (Tunisie en 1931). Delpeut regroupe les portraits en mouvement de nombreux enfants dans la rue, de familles dans leurs maisons, sur les marchés (Prague en 1920). Il compile une surprenante vue aérienne prise depuis un globe aérostatique (Nord de la France en 1919), des images à bord de calèches en ville, d'un bateau à la campagne. Delpeut combine cette sélection d'extraits avec les déclarations de Jeanne Beausoleil, la conservatrice du Musée. Elle offre une explication historique et technique de la conception du collectionneur Kahn et pourtant de ces archives, qu'elle décrit comme une volonté de enregistrer : « (...) surtout l'extraordinaire, l'événementiel, le fait de vie quotidienne. »

Son propos était de collectionner des images de la planète, lesquelles Beausoleil explique, sont conservées sous le même principe : « les images nous sont parvenues dans toute leur longueur. Justement volontairement nous le mettons en accès public. (...) c'était beau (...) de faire venir les hommes du monde entier pour visionner les images, organiser des conférences ». ⁹⁸⁵

Le Musée Kahn réalise aussi de remontages, mais ces derniers n'affectant pas les archives d'origine car sauvegardées tels quelles. Ils témoignent de l'usage précurseur qu'en faisait Kahn lui-même dans son réseau. Delpeut conclut ainsi : « *Albert Kahn could still believe that he collect the world itself, a genuine archive of the planet. Pictures. We may find him now naïf (...) we know now that an image is only an image, no more no less. Albert Kahn collected everyday existence.* » A l'écran, apparaît alors une photographie d'Albert Kahn (1860) mort en 1940.

⁹⁸⁵ Beausoleil assiste à l'Amsterdam Workshop en 1994. Voir Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, p.79.

c. Le 3^{ème} épisode : *Traces*

Delpeut consacre le 3^{ème} épisode *Sporen* (35 minutes) à l'œuvre du sociologue Peter Forgàcs. Celle-ci est basée sur des films de famille et d'amateurs. Ses films sont programmés au NFM depuis 1993. Forgàcs participe activement aux éditions des Amsterdam Workshop entre 1994 et 1995. Cet épisode est un témoignage-clé pour comprendre les procédés du documentariste hongrois. Tout au long de l'entretien, Delpeut compile lui-même des extraits de la série titanesque *PRIVAT MAGYARORSZAG*, réalisée par Forgàcs (1988-1997), qu'il identifie à chaque fois à l'écran.

Dans un premier moment, Delpeut et Forgàcs se promènent en voiture à Budapest. Ils visitent une série de lieux de la ville qu'ils traitent comme des '*cross road in history*'. Dans sa compilation Delpeut compare ces prises de vues de la ville au moment du tournage (1996) avec des extraits de films recyclés dans la série, par exemple une synagogue, un bâtiment, la rue Attila, etc. Forgàcs affirme ainsi : "*You can not see the whole building but you can see beautiful (...) bricks. It's not the building but is a part of the building. I think that is a kind of nice puzzle (...).*"

Forgàcs s'approprié ces films de famille pour sa propre démarche documentaire en déclarant : "*It's a crazy thing but this will be like my memory.* Alors Delpeut réplique : "*But it is not yours* » Donc Forgàcs répond : "*But they share it with me in a way. It's not my family, it's my family. They share their secrets small and big (...).*"

Dans un second temps, les deux cinéastes dialoguent devant un moniteur dans une salle de montage. Les témoignages recueillis pendant leur discussion sont précieux. Forgàcs explique comment sa démarche consiste à recycler ces images pour construire un autre discours historique sur les régimes politiques vécus en Hongrie pendant le 20^{ème} siècle qu'il évoque : "*11 type of social-political : Kingdom, social republic, without a king, (...) fascist dictatorship, communist dictatorship, and again communist dictatorship (...). Part of the European private history life is continuous for 1 person (...) but always the big history crosses points (...) that's the way you can see the real face of film history.*"

Pour Forgàcs, ce type de matériel offre plus qu'une charge nostalgique du passé, mais bien une certaine représentation du temps qui rend possible une lecture de l'histoire unique : "*These are familiar stereotypes, family clichés. There is something else. And it is not only reframing film history, it's reframing also attribution of meaning in the new context (...). The meaning of these ephemeral diaries, unconscious, can be viewed in a very human and radical sense. Would they speak now? (...) okay this is marble, it was like Michel-Angelo suddenly it has to move, not 'virtually' because it is moving image. It is something (like an) emotional package, again a projection (...) a collection (...) What is the meaning behind, in the research? After hours of home movies (...) What is behind these images? (...) Their extremely unique advantage is representation of time. This is the only form where you can follow the effects of (how) time passes.*"

Roger Odin analyse la méthode du remploi de Forgács en soulevant quatre caractéristiques. D'abord Forgács fait un travail historique qui fait apparaître les relations et les significations latentes. Il nous rend l'histoire affectivement sensible. Il est conscient des pièges de ces images, par leur charge nostalgique, fusionnelle. Et il met l'affectif au service du réflexif.⁹⁸⁶ En effet, Forgács tire souvent profit de ces 'erreurs' associées à une esthétique de film amateur, pas toujours inachevée. C'est une véritable surprise stylistique de voir les films recyclés de *A BARTOS CSALÁD* (1988) et ainsi le talent de son cadrage des saisons à Budapest. Forgács interprète ce qui se cache derrière ces images malgré leur persistance à montrer la vie quotidienne remplie de bonheur comme de mort. Delpeut illustre les propos analytiques de Forgács notamment par sa façon de traiter la 'réversibilité' dans le film du vieillissement et de la mort. Le style de montage de Forgács met en relief le soin apporté aux registres des enterrements de chiens et à la fin de leur maîtresse dans *DUSI ÉS JENŐ* (1989). Forgács commente la prise 'Krisztina Boulevard Revolutionaries led away by Soviets' du cinéaste amateur László Dudás qui a filmé une arrestation pendant l'occupation à Budapest : « *In 1956 he risked his life shooting the graves of the victims and the Russian occupation itself. László Dudás was obsessed with making films his whole life* ». Forgács recycle les films de l'opérateur dans *D-FILM* (1991). Ses images sont alors d'une très grande actualité car Budapest est associée à l'histoire du communisme qui est en train de s'écrouler depuis la chute du mur à Berlin en 1989.

3. Found footage, politique et science

Delpeut continue sa réflexion sur le regard, se déplaçant aux expériences des spectateurs de la fin du 20^{ème} siècle, comme d'autres cinéastes du *found footage*, qu'il a programmé dans le Musée des années auparavant. Il utilise, comme avant avec Forgács, l'entretien pour aller aux coulisses des méthodes du recyclage et d'interprétation de

⁹⁸⁶ Voir Odin, Roger, "La famille Bartos de Péter Forgács, ou comment rendre l'histoire sensible", dans Feigelson, Kristian (éd.), *Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, IRCAV Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, pp.193-207.

documentaristes et de chercheurs. Ensemble ils enquêtent sur les usages et impacts des films, de la télévision et des images de synthèse dans notre façon de regarder.

a. Le 4^{ème} épisode : *Camera and History*

La voix-off annonce que le voyage fait un détour à Berlin, traité également comme un 'cross road in history'. On passe devant le mur de Berlin dans une sorte de *phantom ride* en voiture, symbole de la chute du socialisme réel. La voix-off raconte que Harun Farocki regrette de ne pas avoir enregistré ces images au moment de l'événement. Il se rattrape alors avec le cas Roumain : « *they write history as it has never written before.* »

Le 4^{ème} épisode *Camera en geschiedenis* (65 minutes) montre l'interview du cinéaste Harun Farocki en analysant sur un moniteur, certains extraits du documentaire *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* (H. Farocki et A. Ujica, 1992). Ce film a été programmé également au NFM en mars 1993 et encore en avril 1996. Farocki explique les usages politiques de la télévision et des enregistrements amateurs dans son film, pendant le déroulement de la révolution roumaine en 1989. La voix-off dans *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* résume leur hypothèse : "We saw Napoleon on his horse and Lenin in his train. Film owes much to history. Unnoticed, like on a Möebius strip (...) the position was changed. We watch and think : If film can exist, history can exist too."

Delpuech recycle plusieurs extraits de *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION*. On voit une famille regarder la télévision chez eux à Bucarest. Ils assistent au processus révolutionnaire à travers la télévision pendant qu'une prise de vue de la fenêtre nous laisse voir que la rue est une marée de manifestation sociale. Farocki explique comment *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* interroge ainsi une série des images qui sembleraient insignifiantes à première vue : l'attente des opérateurs pour enregistrer la déclaration des révolutionnaires en direct à la télévision, la commentatrice coupée à l'antenne, un ministre en train de répéter le 'moment historique' pour bien le transmettre aux téléspectateurs. Farocki explique comment ils recyclent ces images avec le propos de documenter le processus : "The amazing thing was (...) that for the first time you were free to go wherever you wanted. A lot was going on. A lot of shooting, intrigues (...) demonstrations and gatherings. Still, 30 to 40 people in the studio were crowded together (...) because the impact of the images had been concentrated on one spot (...) and it all happened again at a spot we couldn't get to. In the military 'zone'.

That's were Ceausescu's trial was. He was held there for quite some time. It seems he had already been shot. That small serving-hatch, the monitor, is the only receptacle for reports. The cameraman realized that he shifted his camera. It's odd nobody else thought of it : The documentary of a documentary. But, for some reason or other, he was the only one.(...) You had to keep a cool head (...) for this was the first official confirmation that Ceausescu was dead. There has been rumours, but it was confirmed first on TV here."

Ces images tendent à montrer que la révolution prend existence pour le spectateur une fois qu'elle est médiatisée. Farocki explique que le procès et l'exécution du dictateur Nicolae Ceausescu (et sa femme Elena) est un fait accompli mais raté paradoxalement par la caméra. Il explique : *It's also interesting that the trial was filmed by an amateur. For there was obviously no profession: Chief Cinematographer Execution Heads of State. There's no much demand for such a job. So it was filmed by a high-ranking army officer using equipment (...) that did even run off batteries. That's probably why he missed the execution too. Here you can see the excitement of the people watching. They're even using an Arriflex. You can hear the film running. It has something wonderfully alienating about it. Here, we go from the take of the take to the take itself. There's no jump in time. What you see is identical to the original material. Logical too. It's so alienating because documentaries have unnoticeable time-jumps (...) which allow you to round off anything (...) by just editing it out. »*

Une image de transition revient en boucle avec le *phantom ride* qui parcourt le mur de Berlin pour s'arrêter devant un édifice. Ces réflexions nous renvoient indirectement à la problématique à laquelle se confronte Delpeut lorsqu'il compile des images de guerre et de propagande dans *THE GREAT WAR* en 1993. Visschedijk parle de ce paradoxe : *"This compilation illustrates this ambivalent war, but at the same time it is a proof of the fact that it is impossible to 'catch' a war by images, neither in fiction or in documentary".*⁹⁸⁷

Cependant *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* montre la possibilité de regarder un moment historique non à travers les images, mais à travers le questionnement des enregistrements autant que des moments 'ratés', 'manqués'. Le patrimoine audiovisuel est composé d'éléments de mémoire comme d'oubli.

b. Le 5^{ème} épisode : *Borrowed images* et le 6^{ème} épisode : *A new image a new body*

⁹⁸⁷ Visschedijk, Ruud, 'Pathé Around the World/Maudite soit la Guerre', brochure s/d Module 5 L'histoire du cinema et les Fonds d'Archives en Europe Utrecht/Amsterdam 24-26 avril 1998 Amsterdam-Utrecht, Archimédia II Formation Initiale 1997-1998.

Les deux derniers chapitres de la série sont assez particuliers. D'abord, Delpeut prolonge ses habitudes de programmeur très actif au NFM sur la scène du emploi. Et d'autre part, le réalisateur questionne les impacts de la télévision et des images de synthèse sur le discours scientifique, et notamment sur notre perception du corps humain comme de l'univers.

Le 5^e épisode *Borrowed images* compile en entier les dix minutes de *DISPLACED PERSONNE* (1982), le film coup foudre programmé par Delpeut au NFM en 1994. Ce film qui a bouleversé les pratiques *found footage*, est mis en contexte et analysé par son réalisateur Daniel Eisenberg. Il explique en détail sa méthode de travail en effectuant une démonstration devant son dispositif refilmant à volonté les images choisies, photogramme par photogramme : « *It is like a still camera (...) this machine allows me to do images in an extended period of time (...) because you can re contextualised these images. Give them new meanings to find the meanings that are somehow deeper inclusive maybe not even unconscious (...) that continuous to be fascinating to me in a different way. The thing about filmmaking is that is a way of thinking, is not just images and sounds and narrative. What this machine along with this editing machine do, is to think with image and sound. Both in the past, in the present and in the future.* »

Eisenberg et Delpeut se retrouvent devant une table de montage où ils analysent ces archives re filmées comme la bande-son synchronisée, le tout remonté et mis en boucle avec des ralentis et pénétration de ses photogrammes en mouvement. *DISPLACED PERSONNE* n'a ni titre, ni générique. Eisenberg explique : « *My sense of authorship is delicate, on the back. (...) One always have to make a choice (...) more than one voice will be heard or some voices will not be heard. In some ways this kind of filmmaking is very involved in questioning traditional practice. It is a kind of antidote (...) for myself as well as for viewers. Always reminds myself you know it's not truth (...) a material speaks in certain ways and about certain things. If you are convinced that what you are getting is the truth. You are in trouble because that is not the way truth is learned, (...) it is deposited in many different forms.* »

Eisenberg explique plus en détail pourquoi son film a de fortes références autobiographiques. En fin dans cet entretien, il lance un débat philosophique sur la question de la vérité au cinéma. La voix-off enchaîne en questionnant sur ce qu'on croit ou non de ses images à travers notre regard : « *During a 100 years images constantly shifted as always attempted to look further than the eye could (...) a journey with out end* »

Le 6^{ème} et dernier épisode *Een nieuw beeld een nieuw lichaam* (20 minutes) de la série traite des usages scientifiques des images. Delpeut recycle un extrait d'une émission pionnière de la télévision néerlandaise qui a fait un accouchement live (Brandpunt in the Markt, 1983, RRO). Il enchaîne avec l'entretien réalisé avec l'historienne allemande Barbara Duden qui

travaille alors sur l'histoire de la représentation du fœtus humain : « *The history of the unborn (is about what) you can only see (...) what is out but one could never see so, it starts for the first time once that the body is opened. (...)* »

Ils analysent une série de dessins (bébé qui sourit d'un chou) jusqu'aux images de synthèse inédites à l'époque sur le sujet et recyclées à partir de *THE SAGA OF LIFE* (Nilsson, 1966). La voix-off prend position face aux images de synthèse du suédois : « (...) *if we can see everything we must see everything.* »

Duden ne critique pas l'efficacité de cette technologie en termes médicaux, mais l'usage qui nourrit une iconographie emblématique du contrôle social du corps des femmes : « *The ultrasound started in 1970's (...) In fact this is an assembly of data (...) The important thing with these images is not what they technically do (...) is very efficient in very specific risk pregnancies but to see (...) the main impact is symbolical, cultural (...) we can control what you feel, so the woman is incapacitated to trust her own senses.* »

La réflexion de Delpuech sur les images est menée à la quête du regard de l'invisible, même à l'échelle de la planète, de l'univers. Il recycle un extrait d'*APOLLO 10* (E.U., 1969). Ces images de l'alunissage historique prolongent l'intérêt du réalisateur pour les *travelogues*. Ces images du voyage à la lune peuvent être vues comme un prolongement des films en plein air, des expéditions aux pôles terrestres, en Afrique, pour le spectateur des années 1990. Duden critique : « (...) *global world is where there is no horizon. (...) We are in an age in which you could talk about the disappearing of the flesh (...)* »

Les images virtuelles ont modifié notre perception du corps comme de l'univers. La voix-off conclut alors : « *Time and space acquired a new measure like a landscape in a train window. The train has become a space craft (...) Standing a new century on the horizon a new image culture awaits. (...) One no longer dream about the Time machine (...). Our world will never be the same* »

Notre compréhension du temps et de l'espace a changé de façon définitive avec la culture de l'image du 20^{ème} siècle. Ces entretiens et archives compilés sont travaillés à la lumière d'une réflexion matrice : regarder. La thématique *kijken* ('regarder') est déjà traitée par Delpuech depuis *LYRICAL NITRATE*. Mais *THE TIME MACHINE* traite du potentiel d'interprétation des images, dépassant souvent les propos des opérateurs eux-mêmes (images de famille et amateur relues par Forgács, images de télévision analysées par Farocki et Ujica). L'histoire de l'image semble être traversée par une volonté, un besoin de mettre sous contrôle le 'monde' (invisible) à travers les images (collectionner comme Kahn à contrepoint d'une possible critique post-féministe (Duden). Une réflexion critique sur la façon de regarder peut remettre en question les repères des spectateurs face aux images forcément et toujours fabriquées, montées et remises en contextes potentiellement différents (Eisenberg, Farocki).

c. Pour une histoire des pratiques du montage

THE TIME MACHINE à certains moments ressemble à un *road movie* qui suit les pas de son réalisateur en personne. Delpeut se met lui-même en scène dans des entretiens tout au long des six épisodes. Il nous dévoile ses réflexions à travers la voix-off et son choix des archives recyclées. La série a comme fil conducteur des variations de la figure du *phantom ride* (en train, en voiture, en tram, à bord d'un vaisseau spatial). Delpeut interroge également la figure de l'écran : du moniteur d'ordinateur utilisé par lui-même au Musée Albert Kahn, à la table de montage classique manipulée par Eisenberg, au moniteur de télévision dont se sert Farrow, à la salle de montage numérique utilisée par Forgács, à l'iconographie du 16^{ème} siècle jusqu'à l'ultrasonographie du fœtus analysées par Duden. L'histoire de l'image démontre que le regard varie en fonction des supports et conditions de visionnage.

Chaque épisode se sert de transitions pour nous déplacer dans un autre horizon spatial (géographique) comme temporel à base des archives mises en raccord avec témoignages de notre temps. *THE TIME MACHINE* est ainsi une histoire implicite des pratiques du montage, tracées par Delpeut à travers ces outils (écrans), supports (dessin, photographie, film, télévision, numérique), sujets (conservateurs, chercheurs, cinéastes), techniques (caméra, projecteur). Les images fonctionnent comme un 'tunnel' qui met en place une sorte de 'transport' différé dans le temps et l'espace', substitution de l'expérience du 'voyage'. Le compilateur met en place ce 'tunnel' à travers son emploi des archives du passé associées aux prises de vues récemment tournées dans le même espace géographique notamment à Chicago, à Berlin et à Budapest.

THE TIME MACHINE ne fait pas un usage exclusif de films muets. Delpeut n'est plus au service de mettre en valeur seulement des collections du NFM, même s'il fait encore appel aux archives d'autres cinémathèques collègues comme les Archives de la Planète, mais aussi aux films complets comme *DISPLACED PERSONNE*. Toutefois, on constate que ces réflexions philosophiques sont le résultat de ses expériences de valorisation du cinéma muet au NFM. Il reprend les copies des collections Desmet et la Mutoscope & Biograph mises en valeur au même titre que les prises de vues Lumière. Il interroge films et personnalités de la scène documentaire du

found footage, objet de la programmation du Musée, notamment Forgàcs, Eis enberg et Farocki. Le NFM a acquis une belle collection de films *found footage*, en prolongation indirecte de la tradition des archives Filmliga déposées via la salle d'art et d'essai Uitskijk. Delpeut recycle toutes ces archives de manière à mettre en rétrospective le Centenaire vu à travers le cinéma muet, et à travers certains films-clés de la scène documentaire, ainsi que de la programmation à la télévision. *THE TIME MACHINE* contribue à la visibilité des cinéastes du *found footage*, de plus en plus importante dans les cinémathèques comme dans certains circuits des festivals de cinéma internationaux (notamment Rotterdam, Pesaro). Les films de Gianikian et Ricci Luchi entrent aussi comme ceux de Forgàcs dans les circuits des historiens et archivistes. L'œuvre du couple a une forte présence au NFM comme au Museo Nazionale del Cinema-Torino (1992), au Giornate de Cinema Muto (1995) et à la Galerie Jeu de Paume (Paris, 1995).⁹⁸⁸ Cette scène documentaire entre alors en résonance avec un certain réseau des études du cinéma muet. L'effort de Delpeut pour intéresser le téléspectateur néerlandais à cette tendance est emblématique. Il contribue ainsi à sauvegarder la mémoire d'autres pratiques de remontage en dehors du Musée.

De son côté, le NFM poursuit sa dynamique de valorisation passée l'ambiance effervescente des événements du Centenaire du cinématographe et du 50^{ème} anniversaire du Musée. Depuis les enjeux de la valorisation se répandent à l'échelle internationale et dans la plupart des cinémathèques avec une médiatisation singulière. L'importance octroyée à l'image dans nos sociétés se reflète aussi dans la croissance de l'exploitation commerciale des archives du cinéma.

II. Effets d'après les événements du Centenaire au NFM (1997-1998)

⁹⁸⁸ Toffetti, Sergio (a cura) *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Hopefulmonster Museo Nazionale del Cinema Cinemazero, Torino, 1992. Gianikian et Ricci Luchi sont objet d'une rétrospective plus tard à la Cinémathèque Française (2000).

A partir de 1997, loin des déclarations officielles, on trouve peu à peu des bilans critiques de la communauté archivistique et des historiens sur les effets des événements du Centenaire du cinéma. De sa part la FIAF notamment établit les priorités à régler parmi ses membres, questionnés en tenant compte des résultats de l'étude appliquée par Michelle Aubert en 1995 (Archives du Film Bois d'Arcy, CNC) qui affirme: « *Un travail pionnier a été entrepris par toutes les institutions concernées malgré les obstacles de tout ordre : financier, technique, personnel, juridique, etc...(...)*° A l'heure de la valorisation économique du patrimoine filmique devient un enjeu, il est important de rappeler que sans le travail et l'apport de ces cinémathèques et archives qui travaillent dans un contexte non commercial, il n'y aurait ni mémoire ni valorisation culturelle de milliers et de milliers de films dans le monde. Il nous faut insister sur le fait que des problèmes importants persistent dans de nombreuses institutions. Ils concernent principalement les questions techniques de la conservation des collections, de la duplication des films nitrate et leur restauration et le catalogage des collections films qui doit être terminé pour maintenir la conservation des collections de façon adéquate. (...)° L'importance des problèmes juridiques exprimés nous a surpris. Mais il est vrai que les récents développements de l'édition vidéo et la programmation croissante des films à la télévision ont totalement changé les enjeux juridiques et financiers des films patrimoniaux. Les archives et cinémathèques qui ont entrepris des programmes de restauration sont de plus en plus sollicités pour ces programmations et confrontées à la question de remboursement partiel de leur travail pour entreprendre de nouveaux travaux de restauration. »⁹⁸⁹

Les activités du Centenaire prouvent que la logique du marché profite des collections préservées grâce aux efforts historiques des cinémathèques. Toutefois, l'attention portée aux archives du cinéma prend de plus en plus une direction commerciale, qui n'aide pas nécessairement à continuer la valorisation de ce patrimoine. Et certains historiens s'interrogent alors sur leur métier suite aux transformations des cinémathèques. Inquiet face à cette situation, l'historien Vicente Sánchez-Biosca s'exprime ainsi : « *En la actualidad, y desde hace poco tiempo, la historia del cine está de moda. (...) En esta operación de reconocimiento y triunfo de la historia del cine ha tenido mucho que ver el famoso centenario del nacimiento del cinematógrafo, (...) Toda dimensión simbólica de unos hechos compartidos o festejados por una colectividad crea escansiones y efectos imaginarios de identificación, reconocimiento o distancia sobre el tiempo y los acontecimientos del pasado. Las conmemoraciones como los lugares de memoria que tanto interesan hoy a los historiadores modernos, parten de unas presuposiciones y crean nuevos hechos. Tienen, pues, un valor performativo. En este sentido cabe interpretar los actos conmemorativos del centenario del cine con independencia de lo que hayan ahondado en el conocimiento del medio, tanto más cuanto que la comunidad implicada es nada menos que internacional.* »⁹⁹⁰

⁹⁸⁹ Aubert, Michelle, 'Conclusion', *Etude Internationale des Archives de la FIAF 1995/FIAF Statistical Survey*, FIAF, CNC, Paris, 1995, p.13.

⁹⁹⁰ Sánchez-Biosca, V., "En torno a algunos problemas de la historiografía del cine" dans *Memoria y Arqueología del Cine II* de *Archivos de la Filmoteca* no. 29 junio 1998, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.89-90.

La jeune cinémathèque de Valencia focalise son attention sur les efforts et les activités de ses cinémathèques collègues ; et notamment du NFM dans les années 1990.⁹⁹¹ En effet, le NFM participe activement à cette plate-forme politique qu'est la FIAF. La Direction de Blotkamp appartient à cette dynamique de collaboration internationale marquée par deux questions. D'abord, par la croissance d'une reconnaissance collective et publique de ses activités de préservation au niveau national comme international. Et ensuite, par le développement de l'agenda de recherches esthétiques du NFM. L'équipe organise la 3^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop où des spécialistes de plusieurs secteurs sont réunis. Malgré la réduction des subventions, la Direction poursuit ses activités académiques et de production basée sur les archives, ainsi que celles de programmation et de distribution du cinéma en collaboration avec d'autres cinémathèques collègues. En 1998, la Direction du NFM se prépare à un nouveau projet national de sauvegarde du patrimoine cinématographique. Pendant qu'ailleurs, entre 1997 et 1998, Delpue t arrive à achever la production de son scénario *FELICE... FELICE...*, conçu au Musée depuis 1995. Dans cette production, il ré utilise à peine de films muets, mais par contre toute une série de photographies.

1. Mutations du Filmmuseum-Amsterdam (1997)

En dix ans (1987-1997), la Direction de Blotkamp a accompli un travail remarquable. Elle a mis en place une philosophie des archives innovante qui est peu à peu reconnue dans le milieu des cinémathèques. Ces réflexions se traduisent dans les préservations et les programmes présentés à Amsterdam puis aux festivals de cinéma à Bologne, à Pordenone, à Paris, entre autres. Le dialogue international comme éclectique du NFM s'est élargi en avril 1997. Le Musée fait l'objet d'une programmation intensive à Valencia (Espagne) mettant en

⁹⁹¹ La Fil moteca de la Generalitat Valenciana (Espagne) réunit une série de spécialistes de la communauté internationale se plongeant sur la question de l'histoire du cinéma et de l'archéologie. Voir Sánchez-Biosca, V., (et.al.) 'Memoria y arqueología del cine : introducción/Memory and archaeology of cinema : introduction' *Archivos de la Filmoteca*, no 28, 1998, pp.4-11, 116-124.

relief son approche esthétique. C'est d'ailleurs celle-ci qui fait sa spécificité institutionnelle aux yeux de la Fimoteca de la Generalitat Valenciana.

Au même moment, à Amsterdam, le statut du NFM est confirmé face à la centralisation des archives néerlandaises du cinéma et de l'audiovisuel. Le nouveau défi de la Direction consiste alors à transformer cette Cinémathèque en un véritable Centre national du cinéma conformément aux besoins partagés avec toute une communauté internationale.

a. Futur de la FIAF: un code d'éthique

Dans une dynamique de transformation la Direction de Blotkamp contribue à garder le profil institutionnel du NFM, comme à faire remarquer sa position vanguardiste dans la plateforme internationale des cinémathèques au sein de la FIAF.

La politique de Blotkamp parvient à conserver l'indépendance institutionnelle du NFM en 1995, face à la concentration du reste des archives néerlandaises de l'audiovisuel, dont les besoins administratifs et juridiques sont bien différents. Cette structure est consolidée le 27 mai 1997 sous la forme de la Fondation des Archives audiovisuelles des Pays-Bas qui regroupe les archives du Gouvernement, celles de la NOB (composées d'une phonothèque et des archives des organisations de télédiffusion publiques), de la Fondation Film et Sciences et le Musée de la Radiodiffusion-Télédiffusion. Le NFM n'en fait pas partie, car il se consacre uniquement aux films jugés d'importance culturelle comme artistique.⁹⁹² La spécificité de ses collections est réaffirmée, mais sous la perspective esthétique assumée par cette Cinémathèque depuis 1989. En 1998, Delpeut explicite le pour quoi de cette spécificité du Musée qui donne la priorité à une utilisation culturelle et artistique du film par rapport à l'image en tant qu'information : « (...) *Blotkamp a la mission principalement de conserver, de sauvegarder et faire la diffusion des aspects artistiques et culturels de l'héritage cinématographique. La ligne de division entre les films comme instrument d'information et films comme instrument culturel est très souvent*

⁹⁹² Un peu plus tard un développement en parallèle et complémentaire s'est ébauché pour les archives audiovisuelles néerlandaises dans le contexte régional, provincial et encore municipal. Ce développement a pris la forme d'un groupe de travail de la Section des Archives audiovisuelles de l'Association royale des Archivistes aux Pays-Bas. Voir : Egeter-van Kuyk, Robert, 'L'archivage audiovisuel en Hollande, structure et projets', 64^e IFLA General Conference août 16-21 1998 voir <http://www.ifla.org/IV/ifla64/046-117f.htm>

*invisible, très fine. Blotkamp a vu que seulement une séparation radicale de ces deux facettes donne à toutes les deux archives leur statut unique.»*⁹⁹³

Néanmoins, la Direction fonctionne dans une situation paradoxale. D'un côté, il y a le prestige récolté sur la scène archivistique grâce aux programmations et aux projets de préservation exceptionnels. D'un autre côté, le Musée voit sa capacité d'action limitée par des problèmes de financement, suite à la réduction drastique des subventions en 1995. Le rapport de l'année 1997 de la Direction du NFM, pour la FIAF, fait preuve d'inventivité pour détourner ses soucis via un plan de 'marketing'.⁹⁹⁴ La Direction fait ainsi appel à l'expertise d'une fondation qui met en contact des experts commerciaux avec des institutions culturelles dans un but non mercantile. Pendant six mois, cette fondation, sans aucun frais (cela aurait juste coûté 50, 000 florins, selon Blotkamp, c'est à dire 22, 689 €), fait un bilan de la situation du Musée. Blotkamp informe que la conclusion partant de leur souci c'est : « (...)° *how to get more people to our screening rooms. The verdict of the expert was that we are very capable, nice and creative, but by far not pushy and proud enough considering the unique 'products' we have to offer. So now the ideas from the marketing plan are being implemented as far and as fast as our limited financial resources allow. (...)*»⁹⁹⁵

Comme l'étude de la FIAF (1995) le signale, des moyens financiers sont toujours nécessaires pour valoriser les archives du cinéma sur des fronts différents. D'une part, il y a le problème urgent de préservation de l'acétate (notamment par le syndrome de vinaigre) qui est loin d'être résolu, d'autre part il reste encore à achever le processus de préservation des films sur support nitrate.⁹⁹⁶ Blotkamp se montre une gestionnaire expérimentée car elle anticipe depuis le début de sa gestion la question de l'acétate, et elle est aussi concernée par le phénomène du numérique. L'équipe du NFM est en train de numériser ses collections non-film grâce à

⁹⁹³ "Voor Hoos Blotkamp, en hier verraadt zich haar kunsthistorische scholing en interesse, heeft het Filmmuseum vooral tot taak de artistieke en kunstzinnige aspecten van het cinematografisch ergoed, kortom de film als drager van cultuur, te bewaren, te conserveren en te vertonen. De lijn tussen film als informatiedrager en film als cultuurdrager is vaak een dunne. Hoos Blotkamp heeft ingezien, en op een politiek moeilijk tijdstip met hart en ziel verdedigd, dat alleen een radicale scheiding van deze twee facetten van het filmmateriaal voor beide een eigen en unieke status waarborgt." Delpeut, P., 'Hoos Blotkamp laureaat Sphinx Cultuurprijs 1998', discours inédit prononcé pour la remise du prix en décembre 1998 à Amsterdam.

⁹⁹⁴ Il s'agit des techniques et méthodes de stratégie commerciale, prenant en compte l'évaluation des intentions et des besoins de la clientèle, la composition du marché, la définition des produits, les techniques de publicité, de promotion des ventes et de distribution. Rey, A. (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Electronique, Paris, CD-Rom 1994-2003. Voir également Creton, Laurent, 'Chapitre 7 : Le marketing cinématographique', *Économie du cinéma Perspectives stratégiques*, Paris : Nathan Cinema VUEF, 1994, pp.162-181.

⁹⁹⁵ Blotkamp, H., 'NFM', *FIAF Praha 1998: Annual reports 1997*, FIAF, 1998.

⁹⁹⁶ L'acétate est victime d'une décomposition par hydrolyse du support, qui se gondole, colle et dégage une odeur de vinaigre. Le Roy, E. 'Glossaire', Belaygue Christian et Emmanuelle Toulet, *Cinémémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, p.243. Dans l'agenda de travail de GAMMA s'affichent deux problématiques centrales : le numérique et le syndrome de vinaigre. Mazzanti, Nicola, 'Foreword', *The use of new technologies applied to film restoration: technical and ethnical problems*, GAMMA Group/CALEIDOSCOPIO, 1996, pp.7-10.

l'autre moitié de la subvention de 1,300 000 florins (589, 914 €) obtenue auprès du gouvernement depuis 1995.⁹⁹⁷

Toutefois c'est l'accès au catalogage des archives du NFM qui est de plus en plus performant grâce à une opération qui demande beaucoup de temps et d'énergie. L'équipe réunit dans un seul environnement (Oracle qui est sponsorisé) ses deux systèmes de travail : un pour le texte des données et l'autre pour les registres du stock et des activités. L'information des collections film et non-film se trouve pour la première fois dans une seule base de données *DIVA* pour l'usage interne au NFM, dont une partie est mise en ligne pour la consultation publique. L'accès des collections film est élargie également aux spécialistes et visiteurs du Musée grâce à la collection vidéo qui est enrichie notamment par le transfert des films muets dès 1991.⁹⁹⁸

Ces usages du multimédia dans la valorisation sont au cœur des discussions des membres de la FIAF. Michelle Aubert déclarait ainsi en 1997 : *«Les événements liés au centenaire du cinéma célébré en 1995 et 1996, ont donné lieu à de graves réflexions quant à l'avenir de nos institutions et du rôle culturel qu'elles devront jouer dans un univers où les technologies de l'image explosent sur tous les fronts. La place stratégique qu'occupent nos institutions dans le domaine du patrimoine cinématographique est remise en question par les nouvelles diffusions de l'image. Il est vital que notre savoir-faire et nos acquis soient respectés et pris en compte par ces nouveaux utilisateurs médiatiques. Toutes ces questions sont désormais sous-jacentes dans vos rapports. Le rôle de notre fédération a lui aussi été pris à partie et questionné. (...) Ce challenge a été reçu de plein fouet à un moment où le secrétariat de la FIAF lui-même était en pleine mutation. Le groupe de travail sur le FUTUR de la FIAF a été très actif et a rassemblé de nouveaux concepts sur la structure future de nos affiliés, sur le rôle des commissions spécialisées et a fait circuler ici et comme avait prévu l'année dernière à Jérusalem, 'Un Code d'Ethique' qui sera discuté plus tard dans cette assemblée. (...)»*⁹⁹⁹

Le rôle de Blotkamp est reconnu en particulier par Aubert au nom de ses collègues dans ce groupe de travail Le Futur de la FIAF, qui met enfin en route un code d'éthique en fonction des résultats du symposium de Jérusalem (1996).¹⁰⁰⁰ Les dimensions de la FIAF ont pris de proportions historiques. En 1997 le nombre de membres de la FIAF explose avec 117 affiliés

⁹⁹⁷ *Idem.*, Blotkamp, H., 'NFM', 1998.

⁹⁹⁸ Depuis 1991 commence le transfert des films muets en vidéo par centaines. Voir Blom, I., 'VIII. *Zweimal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie*', *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, p.314. Voir Verhoeff, N., 'Zooming in, zapping, zooming out' dans *After the Beginning Westerns Before 1915*. Thèse: Lettres: Universiteit Utrecht, (sous la dir.) Prof.dr. William Uricchio et Prof.dr. Frank Kessler, 2002, pp.329-334.

⁹⁹⁹ Aubert, M., 'Rapport annuel de la FIAF 1997', *Report on the 53rd FIAF Congress 21-26 avril 1997*, Cartagena de Indias, p.7.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, pp.3-10 et 30-32. Le document produit alors est : *Now what? : report on the symposium The right's thing*, FIAF Congress, Jerusalem 1996, NFM Amsterdam, 1996, 80p.

dont 64 membres. La présidence annonce qu'ils seront bientôt 67, avec 34 membres provisoires et 19 associés de 68 pays provenant de tous les continents.¹⁰⁰¹ Nous notons l'émergence des cinémathèques en Afrique malgré leurs difficultés, une renaissance de la tendance archivistique en Asie et en Amérique Latine. Ce qui se traduit dans le besoin de communiquer en anglais, français mais aussi en espagnol au sein de la FIAF, devenues une des trois langues officielles.

b. Une décennie d'esthétique(s) des archives

La Filmoteca de la Generalitat Valenciana célèbre une rétrospective entre le 8 avril et le 31 mai 1997 qui reflète une partie essentielle du travail du NFM. Le programme dénommé « Las joyas del Nederlands Filmmuseum » est accompagné d'un dossier publié dans *Archivos de Filmoteca* no.25-26 (février-juin 1997).¹⁰⁰² Cette sélection de plusieurs articles traduits permet de faire un 'retour en arrière' sur les collections préservées ainsi que sur les sujets de recherche étudiés par l'équipe. Chacun de ces articles expose leurs pratiques qui vont de l'identification et du catalogage des films aux réflexions théoriques autour des collections, en particulier celles du cinéma muet. En effet, ce dossier et programme contiennent, comme insiste Hertogs: « *los axiomas de la política del museo* ». Il définit leur approche prioritaire : « *A la hora de valorar las películas de sus archivos, el Nederlands Filmmuseum establece como criterio prioritario el punto de vista estético y no el puramente histórico. (...) En este sentido, son aspectos inseparables la programación de nuestras salas, la investigación y la conservación de nuestras películas. (...) A menudo la proyección de una película antigua requiere mucha atención y energía por parte de un público contemporáneo para resultar accesible y superar el gran distanciamiento existente entre el espectador y la cinta. Por ello, la música juega un papel clave en las programaciones (...) ya que es capaz de conducir al espectador a través de las imágenes. (...) Puesto que nuestros archivos constituyen el grueso de la programación del museo no es de extrañar que no abunden las retrospectivas de famosos directores, estudios o géneros. Ciertamente, programamos películas de Howard Hawks y Alfred Hitchcock, pero nuestro interés y energías se dirigen más bien hacia títulos como*

¹⁰⁰¹ En ce qui concerne l'évolution des membres de la FIAF jusqu'à l'année 2000, voir Cherchi Usai, P., 'La cineteca di Babele', *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp.998-1003.

¹⁰⁰² Hertogs, Daan, (et.al.) Dossier "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum", en *Recuperación y Arqueología*, dans *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26, février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.55-114. Traduction à l'espagnol de Manuel Hamerlinck Grau.

*Recorridos heroicos (películas de expediciones a lugares del Himalaya y el Africa desconocida) o hacia programas que tratan sobre la cultura de las salas de cine a lo largo de cuatro décadas. »*¹⁰⁰³

Plusieurs films muets, compilés avant par Delpout, sont placés dans ce panorama étendu des collections du NFM. On retrouve surtout des films muets mais aussi du cinéma sonore comme *TERRA NOVA* (Pays-Bas, 1931), *SPANISH EARTH* (J. Ivens, 1938) et même un film mexicain *BELAMI* (Antonio Momplet, 1946). On détecte parmi leurs restaurations en couleur programmées à Valencia : *L'ÂME DES MOULINS* (1912) et *LES ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE* (1917). Il y a de belles copies Desmet, comme le film de diva *SANGUE BLEU* (1914) et le film en plein air *SANTA LUCIA* (1910). En échange, le travail de compilation du NFM, y compris celui de Delpout, est à peine visible dans ce programme qui inclut seulement *MODE IN BEWEGING* (1992).¹⁰⁰⁴

Curieusement l'influence du travail de compilation de Delpout nous la trouvons ailleurs, sur la scène documentaire du cinéma espagnol. Le documentariste José Luis Guerin, dans le générique de *TREN DE SOMBRAS (LE SPECTRE DE LE THUIT*, Espagne, 1997), remercie l'expertise de Delpout. Il s'agit d'un 'faux' film *found footage* à base de supposés films de famille mais qui sont par contre totalement recréés.¹⁰⁰⁵

2. D'autres stratégies pour l'accès et la diffusion des collections préservées (1998)

Le travail de valorisation du NFM jouit d'une reconnaissance publique internationale croissante, depuis l'obtention en 1991 du Prix Jean Mitry. La Direction Blotkamp est reconnue à nouveau en 1998 mais avec un prix national qui est investie dans la mise en accès des collections préservées du NFM sur un autre format devenu très populaire parmi les spectateurs : la vidéo.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, pp.56-57.

¹⁰⁰⁴ Brochure de programmation Filmoteca Generalitat Valenciana No 233 *Las joyas del Nederlands Filmmuseum*, 08/03/1997-31/05 1997.

¹⁰⁰⁵ Delpout nous informe pendant l'entretien qu'ils ont fait connaissance au festival du cinéma à Florence avec ses films *BERTHA* et *STRAVERS* en 1986.

a. La 3^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop : cinéma et colonialisme

La programmation spectaculaire en salles du NFM obtient un certain succès auprès des spectateurs notamment à partir de 1997. Pendant que le Musée développe toujours en parallèle son agenda de recherches basé sur les besoins des collections film. L'équipe met alors en route la 3^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop. Dès l'automne 1998, le NFM change encore son nom pour celui du Filmmuseum. C'est le signe de sa transformation constante depuis 1988, qui se reflète avant tout dans l'offre de la programmation.

En 1997, l'équipe ne cesse de reprogrammer leurs préservations mais avec des combinaisons différentes. Par exemple, le magazine publicitaire *OUR FILM STARS* (1919) fait partie d'une rétrospective en mars dédiée au comédien Douglas Fairbanks, qui contient également des films de famille du comédien. L'équipe programme des films de montage d'Erwin Leiser, une rétrospective dédiée à Eric Rohmer en juin 1997. Au moment où la Direction met en place un nouveau plan marketing, le public augmente de façon considérable au Pavillon Vondelpark. Blotkamp considère que cette situation s'explique par le succès de la rétrospective d'A. Hitchcock (affichée au *NFM programma* entre juillet et août 1997), mais : « *which became as close to a hype as we will probably ever get –but after that people kept coming in vast quantities for whatever we cared to show (...)* »¹⁰⁰⁶

Nous avons l'impression que l'équipe commence à récolter des spectateurs locaux après ces années intensives de travail en salle. La programmation est aussi diversifiée qu'avant, comme le montre le *NFM programma*. Les programmeurs proposent une rétrospective sur Greta Garbo (septembre 1997), les compilations basées sur la collection Desmet comme *AMORE ET LOTTA* (1991) et le film de montage *THE GREAT WAR*. La programmation inclut des films en 3D, parmi lesquels les premiers films en relief Lumière (décembre 1997) en collaboration avec le Musée du Louvre.

En 1997, la Direction arrive à publier aussi une série de publications extraordinaires étroitement associées aux collections du Musée, malgré la limitation de son budget. Le Musée édite deux livres, résultats de longues années de travail. D'un côté *Filmographie of Dutch Silent Fiction* de Geoffrey Donaldson (1997) qui reste une publication emblématique, car elle remplit un vide documentaire dans l'histoire du cinéma néerlandais des pionniers. D'autre

¹⁰⁰⁶ *Idem.*, Blotkamp, H., 'NFM', 1998.

écrit comme introduction un essai rempli d'analyses de films à propos des particularités du cinéma muet néerlandais de fiction.¹⁰⁰⁷ Cette filmographie enfin parue est le résultat de la collaboration avec le collectionneur australien.¹⁰⁰⁸

D'un autre côté, le Musée publie l'anthologie d'essais *Uncharted Territory Essays on early nonfiction film* (1997) résultat d'une commande faite aux spécialistes d'après l'édition du premier Amsterdam Workshop (1994).¹⁰⁰⁹ Le cinéma de non-fiction continue à attirer l'attention de la recherche. En 1997 a eu lieu l'International Newsreel Conference organisé par le NFTVA-Londres, plusieurs archives régionales et l'Imperial War Museum.¹⁰¹⁰

Tojours en 1997, une anthologie d'articles à Delpeut apparus dans les *VPRO Gids* est publiée dans *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*.¹⁰¹¹ Le livre est accompagné d'une vidéo (VHS) qui compile une sélection de neuf (sur quarante-un) épisodes de la série *DE CINEMA PERDU* (1995). Ses producteurs Roumen et Van Voorst, nous expliquent dans les entretiens, que ce choix obéit à l'acquittement des droits rendu possible. Certains de ces films deviennent emblématiques des découvertes mises à la disposition d'un plus large public. On y trouve les pionniers du cinéma muet néerlandais, notamment les épisodes 9^{ème} *HOLLAND IN IJS* (1917) film des frères Mullens dans une tradition réaliste, le 34^{ème} *ONZE INDISCHE REIS* film de famille et le 29^{ème} *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914) drame ou prewestern de la Filmfabriek Hollandia.¹⁰¹² À côté, on y profite d'une sélection de films de multiples nationalités bien représentative des collections mises en valeur. Pour commencer on repère des curiosités du Musée comme l'épisode 33^{ème} *DANSES COSMOPOLITES* (circa 1920/1907) avec ses numéros de variétés ; ensuite le micro film de montage au 39^{ème} *BITS & PIECES II*, qui explore la nouvelle collection à base de fragments numérotés ; et surtout le 4^{ème} *ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL* (circa 1925) dont les rushes sont reprogrammés comme un *ready made* particulièrement étrange. La seule fiction choisie dans cette VHS c'est l'épisode 24^{ème} *LEONCE A LA CAMPAGNE* (1913) notamment bruité. Et en fin en ce qui concerne la non fiction

¹⁰⁰⁷ Delpeut, P., "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", Donaldson, Geoffrey *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction: Stifting NFM, Amsterdam, 1997*, pp.11-31.

¹⁰⁰⁸ Donaldson maintient sa collection sur le cinéma avec plusieurs correspondants étrangers avant de migrer en Hollande vers 1955. Voir Blotkamp, H., 'Préface', *Ibid.*, Donaldson, G., *Of Joy*, 1997, pp.9-10.

¹⁰⁰⁹ Hertogs et De Klerk (ed.) *Uncharted Territory Essays on early nonfiction film*, NFM Amsterdam, 1997, 131p.

¹⁰¹⁰ Aubert, M., 'Rapport annuel de la FIAF 1997', *Report on the 53rd FIAF Congress 21-26 avril 1997* Cartagena de Indias, p.6.

¹⁰¹¹ Delpeut, P., *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1997, 102p.

¹⁰¹² Voir Kessler, Frank, "Brieven uit de verte. Een analyse van de film Een Telegram Uit Mexico" en *Jaarboek Mediageschiedenis 8: Honderd jaar film in Nederland*. Amsterdam: Stichting beheer IISG/Stichting Mediageschiedenis, 1997, pp.201-213.

cette édition met en accès les épisodes 17^{ème} *HAWAII: THE PARADISE OF THE PACIFIC* (1916) un *travelogue* assez hybride et le 20^{ème} *LEDOUX VERSUS CRIQUE* (1922) un film de boxe à montage spectaculaire.

Ces films muets parmi d'autres s'affichent toujours au *NFM programma* qui propose des séances de plus en plus élaborées, à vocation spectaculaire à côté des films de répertoire. On reconnaît l'importance octroyée aux restaurations, aux compilations, aux films de la scène du réemploi. Par exemple, un programme *found footage* a lieu en novembre 1997 dénommé 'Never Mind the Gap I' au tour du Centenaire qui inclut *LUMIERE ET COMPAGNIE* (Lynch, Kiarostami, et.al., France, 1996.). Dans la suite 'Never Mind The Gap II', *LYRICAL NITRATE* est reprogrammé ainsi en mars 1998. La section 'Mind the Gap III' formule ensuite son programme 'Stars in the Sky', en novembre 1998. En outre, Roumen est un programmeur actif qui emprunte à Delpeut le scénario du film *THE FORBIDDEN QUEST* (1993). Il l'adapte dans une mise en scène théâtrale conçue pour des enfants nommée 'Het Mysterie van de Zuidpool'. La pièce est interprétée par le comédien Berry Eggink accompagné du pianiste Yvo Verschoor et présentée entre février et mars 1998, en recyclant des extraits des mêmes films d'expédition. Un autre spectacle théâtral-cinématographique 'Deugnieten en Dergelijke' présentée en octobre est produit également par Roumen. Ce genre de mises en scène des spectacle cinématographique se multiplient au Filmmuseum comme par exemple 'Whatever happened to Baby Jane' (en décembre 1998) inspirée du film homonyme. Pendant que comme d'habitude, les films des pionniers néerlandais occupent l'affiche au Musée, en particulier de la société de Binger, toujours accompagnés par les pianistes en salle : Wim van Tul; Charles Janko, Yvo Verschoor, Frank Mol. En mars 1998 *HET GEHEIM VAN DELFT* (Binger, 1917), avec la diva Annie Bos, est sonorisé avec la musique de Henny Vrienten interprétée par le Basho Ensemble. Cette restauration alors récente est projetée avec la reconstruction *THE GOOD HOPE* (1989) réalisée par Delpeut.

En 1998, les films européens et américains en Afrique continuent à être programmés par le NFM. Entre le 22 et le 29 juillet les programmeurs préparent une autre sélection spéciale de films de montage et de documentaires souvent accompagnés de leurs réalisateurs. Cette programmation est réalisée dans le cadre de la 3^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop 'Beauty is in the Eye of the Beholder' qui a lieu entre le 22 et le 25 juillet 1998. L'équipe réunit historiens, anthropologues, cinéastes et archivistes autour de leurs collections associées aux colonialismes. A la différence des éditions antérieures, cet atelier laisse moins de traces. De Klerk informe alors des limitations financières pour réaliser d'autres ateliers avec d'autres

thématiques. Notamment le Musée a un projet pour traiter la sonorisation du cinéma muet.¹⁰¹³ La mémoire de l'atelier 1998 est publiée de façon inédite sur Internet.¹⁰¹⁴ Les grilles du *NFM programma*, montrent que parmi les films programmés se trouve à l'affiche en juin *SIMBA, THE KING OF BEASTS* accompagné de musiciens du Conservatoire de Rotterdam . Aussi *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (1926) est accompagné au piano-forte par Frank Mol. Les extraits de ces copies sont recyclés dans le film de montage *HEART OF DARKNESS* (1995) de Delpeut, re programmé aussi pendant l'atelier et combiné avec *UNSERE AFRIKAREISE* (Peter Kubelka, 1966). Le Musée programme *MOEDER DAO DE SCHILDPADGELIJKENDE* (1995) de Vincent Monnikendam qui recycle également des archives du NFM. On repère aussi l'échange prolongé avec le Musée Albert Kahn, car pendant l'atelier Jeanne Beausoleil et Flore Hervé y participent avec un programme de compilations à base des Archives de la Planète : *LE DAHOMEY AU QUOTIDIEN* (1996), *FETES DE VILLAGE* (1996) et *REGARDS SUR L'ALGERIE 1909-1922-1929* (1984).

Il nous semble qu'à la fin des années 1990 peu à peu se réveille l'intérêt archivistique et historique pour les films coloniaux, après celui porté envers les films de famille dans les années 1980.¹⁰¹⁵ L'agenda de recherches de l'équipe du Musée s'occupe de sujets pratiquement non explorés dans les archives, pourtant dans l'histoire du cinéma.

Le titre *NFM programma* à la tête des grilles de programmation est utilisé jusqu'en août 1998. Le programme de main est rebaptisé *Filmmuseum* à partir de septembre 1998. Une nouvelle époque s'annonce.

b. Le prix Sphinx investi dans une nouvelle manière de collectionner

Hoos Blotkamp reçoit un prix néerlandais qui est utilisé dans la politique de publications du Musée qui tient compte des potentiels du multimédia, pour montrer ses collections ailleurs qu'en salle. La directrice crée la belle série en vidéo (VHS) *Sphinx Cultuurprijs*, mise en vente publiquement. Le plan de marketing rend ces premiers résultats.

¹⁰¹³ Voir 'News', *Journal of Film Preservation* no. 52, avril 1996, pp.36-37. Bottomore, Stephen 'Rediscovering early non-fiction film', *Film History : An International Journal*, 2001, Vol. 13, No. 2, pp.160-173.

¹⁰¹⁴ Cependant la page Web n'est plus disponible, au moins depuis 2003.

¹⁰¹⁵ Voir Dossier 'Cinéma colonial: patrimoine emprunté', *Journal of Film Preservation* no. 63 octobre 2001, *FIAF Rabat 2001 : Annual reports 2000*, FIAF, 2001.

La Direction entreprend une nouvelle façon de collectionner en vidéo leurs restaurations accompagnées de sonorisations contemporaines, mais aussi de leurs programmes de compilation qui sont réutilisés et/ou continuent à être produits.

La richesse des films de voyage et d'expédition du NFM est importante. L'équipe du Musée continue à en compiler. Par exemple Ruud Visschedijk programme en janvier 1998 *AFRIKAANS AVONTUUR DE REIZEN VAN THEO REGOUT* (1924-1964). En avril 1998, les programmeurs utilisent ce même principe exploitant le profil de la collection multinationale Mutoscope & Biograph dans le programme *WERELD ROND IN 68MM* bonimenté par Mark van den Tempel et accompagné au piano-forte. On trouve ici les influences du critère (tour du monde) du compilateur Delpout appliqué dans *PATHE AROUND THE WORLD*, comme dans l'épisode 8^{ème} *KIJKJES IN DE VORIGE EEUW* de la série *DE CINEMA PERDU*.

Dans cette atmosphère productive la trajectoire de la politique de la Direction Blotkamp est récompensée avec le Sphinx Cultuurprijs, octroyé par N. V. Koninklijke Sphinx Gustavsberg, en décembre 1998.¹⁰¹⁶ A l'occasion de la remise du prix, Delpout fait un discours qui parcourt les douze années de la gestionnaire à la tête du Musée. Il aborde leur travail dans la préservation et la programmation des archives film aux débuts dans un état chaotique, les activités précoces de numérisation des collections et les pratiques de présentation des films dans le cadre des arts du spectacle (théâtre, concerts, commentateurs), l'utilisation des médias (télévision, vidéo, Internet, Cd-rom). Delpout synthétise le caractère de cette Direction : « (...) Blotkamp a construit une collection artistique avec une gestion sous le style d'une entreprise, combinant une approche planifiée avec un caractère personnel et surprenant. (...) Blotkamp n'a pas eu peur de dépasser les limites de la cinéphilie classique (...) »¹⁰¹⁷

En effet Blotkamp maintient toujours cette approche atypique aux collections. Pour la série Sphinx Cultuurprijs elle fait une sélection de programmes présentés déjà en salle parmi lesquels se trouve *PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915*, conçu en 1993 par Delpout. L'édition vidéo garde la sonorisation de J. Belinfante. *PATHE AROUND THE WORLD* qui continue à être utilisée au Pavillon Vondelpark après l'Amsterdam Workshop (1994) en janvier 1998, selon affiche le *NFM programma*. Delpout en témoigne : "It was shown before in one time and then during two weeks with this special sound track (...) It was later when she won prize, that for doing something with it she decided :

¹⁰¹⁶ 'Jury Sphinxprijs verwerpt kritiek', *Nieuwsblad van het Noorden*, 11 décembre 1998; 'Hoos Blotkamp wijst criticasters krachtig af', *Rotterdams Dagblad* 11 décembre 1998.

¹⁰¹⁷ «Zo schraagde Hoos Blotkamp een volstrekt artistieke, kunstzinnige collectievorming met een fabrieksmatige bedrijfsvoering, zij combineerde een planmatige aanpak met eigenzinnigheid en verrassing. (...) Hoos Blotkamp is daarbij nooit bang over de klassieke grenzen van de cinefilie heen te stappen. » Discours inédit prononcé à l'occasion de la remise du prix en décembre 1998 en néerlandais 'Hoos Blotkamp laureaat Sphinx Cultuurprijs 1998'.

'let's put in video'. Then it came the release. I did not work at the Museum anymore. It was a program for presenting these films from 1993. I was lucky to have it on video."

La collection Sphinx C ultuurprijs est composée aussi de *HET GEHEIM VAN DELFT* (Binger, 1917) avec une musique originale d'Henny Vriente présentée à peine en mars 1998. La compilation des copies en couleur *HET FANTASTISCHE LUCHTSCHIP, 1904-1908: ZES FILMS VAN GEORGES MELIES* est aussi éditée dans la collection vidéo, étant un spectacle produit par Roumen avec la musique de Marc van Vugt et présenté bien avant en décembre 1996 au Pavillon Vondelpark. En parallèle la Direction valorise autrement sa collection d'actualités grâce aux compilations éditées alors en vidéo, dans une autre série 'De Eerste Wereldoorlog'.¹⁰¹⁸ Le Musée édite aussi en vidéo la série 'Expeditiefilms' constituée de quelques belles restaurations de films d'expédition en couleur, notamment *EXPEDITIE NAAR DE ZUIDPOOL 1910-1913 (THE GREAT WHITE SILENCE, 1924)*.¹⁰¹⁹ Il y a un paradoxe dans le fait de mettre en accès en vidéo ces programmes de compilation. D'un côté ces films sont prévus pour être programmés en salle de projection. D'un autre côté, l'équipe profite des nouvelles technologies pour un autre type d'accès qui donne place aussi à la commercialisation. Cependant l'idée du choix est particulière car le Musée met en accès des films de non-fiction pour la plupart fortement méconnus.

Par ailleurs, en 1998, Delpeut termine la production de sa deuxième fiction à dimension industrielle. Toutefois, sa mise en scène n'est pas éloignée de ses préoccupations d'archiviste au Musée.

3. FELICE... FELICE ou du regard onirique d'un 'M. Butterfly' (1998)

En 1997 Delpeut achève la production de *FELICE... FELICE...* (1998). Il ne recycle qu'un bout de film muet. Mais il ne compile plus au service d'une valorisation muséographique. En échange *FELICE... FELICE* met en relief une série de collections de photographies, réutilisées au

¹⁰¹⁸ La série est composée de: *DE EESRTE WERELDOORLOG 1914-1918: OM DE WERELDVREDE* et *DE EESRTE WERELDOORLOG 1914-1918: JOURNAALS EN PROPAGANDAFILMS*.

¹⁰¹⁹ La série est composée aussi de: *EXPEDITIE DOOR DE GOBI-WOESTIJN CHINA 1928: MED SVEN HEDIN I ÖSTERLED* et *EXPEDITIE DOOR NIEUW GUINEA 1926: BY AEROPLANE TO PYGMYLAND*.

service de sa démarche esthétique. D'une part, il s'éloigne de manière radicale des films muets mais utilisant toujours des archives photographiques de la fin du 19^{ème} siècle. Il n'emprunte qu'un seul extrait d'un film-fragment pour représenter une scène onirique de son protagoniste fictif. D'autre part, on trouve un geste dans sa mise en scène qui résume de manière condensée, à voir minimaliste, son approche sensorielle-analytique.

a. Invention d'un Japon exotique

On observe dans *FELICE... FELICE* les intérêts et les influences acquis par Delpout tout au long de sa trajectoire. Sa réalisation se place dans le contexte culturel de la fin du 19^{ème} siècle, entre la pratique de la photographie et l'apparition du cinématographe. Sa deuxième fiction alors réussit à être montée grâce au modèle de coproduction dans lequel ce groupe de cinéastes se développe à Amsterdam.

Le scénario qui est prêt depuis 1995, traite du retour au Japon du photographe d'origine italienne *Felice*, interprété par Johan Leysen. Le personnage est en quête de son épouse japonaise *O-Kiku* (Kumi Nakamura), geisha qu'il a quittée des années auparavant.¹⁰²⁰ Delpout prend comme prétexte l'existence historique du photographe Felice Beato (1833 ?-1907?).¹⁰²¹

Le cinéaste déclare: *" I fictionalised his life. In 1870, quite early, some western photographers were in Japan. It is difficult to know which photo is from which photographer. And these are the photos used in the film. Because many of them sold their negatives to each other, so it's unclear who made it. Specialists in negatives sometimes can recognise them by the number. Most of these pictures were for tourists, were meant for abroad. So later they are found abroad and not in Japan. There is people collecting, buying them in Europe, making private collections as Dutch museums. I bought some in Paris. Holland had special trade with Japan, like in Nagasaki. So that's why many photographers and museums in Holland had contact and have an early Japanese art huge collection. The second thing is that the Japonisme became a fashion. Someone like Van Gogh was not very popular on that time. Themselves had a huge collection, specially his brother (Theo) of Japanese prints. "*

¹⁰²⁰ Version scénario 1997 dans II.9 dossier no. 157, Archives NFM 19 Peter Delpout. Delpout publie en 1998 un roman basé sur son film : *Felice... Felice... Nouvelle*. Meulenhoff Amsterdam, 1998, 111p.

¹⁰²¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Felice_Beato

Parmi les influences de son scénario nous trouvons en effet sa passion pour le japonisme, sujet parmi ses recherches sur l'exotisme produit en Occident.¹⁰²² Delpeut est marqué toujours par une forte cinéphilie nipponne reflétée dans ses écrits, ses critiques et ses multiples rétrospectives programmées par lui et ses collègues, notamment Linssen sa femme et Marianne Lewinsky. Le réalisateur en témoigne: “ *My programs, exhibitions are connected to Japan all the time in something. I've written extensively a big article on Versus, also working for Skrien when I went to festivals in Locarno, to this retrospective about Naguse, to Pesaro's extensive programs of Ozu. Then I would like to make something about early photography of Japan, and I had this prize for THE FORBIDDEN QUEST at Manheim. So 'let's go to Japan'. We called it a research to have a look. For me was quite important to be in Japan, not being able to be at the South Pole. For this account I saw lots of photos, japonisme books. But it's still strong this trip. I could not have written my film with out being there.* ”

FELICE... FELICE est produit par Van Voorst (Ariel Film), Pieter van Huystee (Pieter van Huystee Film & TV) et KRO Television.¹⁰²³ Le budget de cette production est plus important que d'habitude dans la filmographie de Delpeut. La production de *FELICE... FELICE...* coûte 1,990 916 florins (903.438 €). Cependant il reste encore un film à vocation indépendante qui a besoin de subventions. (Voir Tableau II)

FELICE... FELICE... est tourné en studio pour les besoins de construction d'un 'faux' Japon de la fin du 19^{ème} siècle, créé par Vincent de Pater (direction d'art) pendant le premier semestre de 1997. La revue *Skrien* offre une certaine promotion au film pendant son tournage.¹⁰²⁴ La mise en scène de *FELICE... FELICE...* nous évoque plusieurs éléments déjà présents dans son premier long-métrage de fiction *THE FORBIDDEN QUEST*. Les deux réalisations de fiction fonctionnent avec un récit classique et des scénarios riches en dialogues et monologues. Les deux productions partagent le style de musique orchestrale composée par Loek Dikker. La musique est interprétée aussi par le Metropole Orkest, dirigée cette fois par Jan Stulen. Delpeut retrouve dans cette production quelques-uns de ses collaborateurs les plus proches, mais aussi de nouveaux, comme l'opérateur Walter Vanden Ende. Ensemble, ils explorent une esthétique photographique influencée notamment par un certain type de cadrage du cinéma classique

¹⁰²² Le japonisme est le goût pour les objets d'art japonais ou de l'influence japonaise dans l'art. *Idem., Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003.

¹⁰²³ Huystee est un producteur très actif parmi les cinéastes indépendants néerlandais comme Johan van de Keuken, Heddy Honigmann. Van Voorst nous informe pendant l'entretien qu'après la fin de la production du film elle déménage à Hong Kong par de motifs personnels.

¹⁰²⁴ Bernink, Mieke, “Op de set in Japan”, *Skrien* nr 213, avr.-mai 1997, pp.52-55 et *Skrien* no. 214, Juin-Juillet 1997, p.4.

japonais. Notamment celui qui renvoie au style des films tardifs de Yasujiro Ozu et les *homu doramas* de la société Shochiku, bien connus du critique et du programmeur Delpeut.¹⁰²⁵

Cependant la caractéristique qui nous intéresse souligner dans *FELICE... FELICE...* se trouve dans le recyclage des collections de photographies sur plaque de la fin du 19^{ème} siècle. Delpeut est un connaisseur depuis qu'il programme les Archives de la Planète et en compile une sélection qui appartient au Musée Albert Kahn, traitée dans le 2^{ème} épisode *An archive of the planet* de la série *THE TIME MACHINE* (1996). Cependant les archives compilées dans *FELICE... FELICE...* et qui sont identifiées au générique, appartiennent aux photographes Felice Beato, Baron Raimund von Stilfried, Adolpho Farsari, Hikoma Ueno, Shusaburo Usui et Kimbei Kusabe. Il s'agit de photographies qui appartiennent aux collections suivantes : Van Ukiyo-e Books (Chris Uhlenbeck/Christer von der Burg) et du Docteur Joseph Dubois (Association Nord Japon). Delpeut met en scène les acteurs qui ont tourné en studio avec le remontage alterné de ces photographies retravaillées. Par exemple, *Felice* rencontre un photographe collègue japonais avec qu'il discute sur l'apparition du cinématographe. Le collègue prend une prise photographique d'une dame nipponne occidentalisée sur un fond de paysage peint. Delpeut compile alors les images photographiques qui sont soigneusement cadrées, mais ensuite pénétrées par de travellings optiques assez subtils. Il emprunte de beaux portraits en couleur de geishas, des paysages éblouissants et des villes parcourues par le protagoniste, comme Nagasaki. Le cinéaste évoque l'imaginaire d'un Japon de la fin du 19^{ème} recréé en studio mais aussi avec les traces sur place fixées sur la photographie de l'époque.

Ces clichés condensent un imaginaire teinté d'exotisme des japonais qu'on retrouve par ailleurs fabriqué par la filiale Pathé Frères-The Japanese au début du 20^{ème} siècle, dont Delpeut programme *LA TRAHISON DU DAIMIO* (1911-1912) dans *PATHE AROUND THE WORLD*. Ce genre d'imaginaire semble faire partie de l'idéologie du protagoniste fictif *Felice*, créée par Delpeut. Néanmoins le type de photographie en studio recyclé n'est pas si loin de la quête de neutralité, de prises de vues sur le vif. C'est comme si le réalisateur s'approchait des images documentaires obtenues également par des opérateurs français envoyés par Kahn et la société Eclair ; par exemple, comme dans *LE JAPON PITTORESQUE* (1913) compilé dans l'épisode 40^{ème} épisode *IMAGES OF ASIA* (1911-1913) de la série *DE CINEMA PERDU*. Delpeut nourrit cet imaginaire fictif du japonais dans *FELICE... FELICE...* en utilisant un seul film fragment du NFM.

¹⁰²⁵ Voir Delpeut, P. et Marianne Lewinsky, *Producer of directors Kido Shiro In celebration of Shochiku Centennial* Amsterdam, NFM, 1995, 48p.

b. Un rêve exotique au ralenti

Nous trouvons dans *FELICE... FELICE...* condensé cet imaginaire occidental qui teint d'exotisme le japonais et surtout dans une scène onirique du personnage fictif. Nous interprétons ce film intimiste comme la personnification de celui que Delpeut imagine derrière la caméra pendant ces longues années de visionnage, préservation, compilation notamment des films de voyage au Musée. Telle que le réalisateur tente d'imaginer le spectateur placé devant ces films à leur époque de production, cette fois il récrée son idée de 'l'opérateur'.

Nous voyons la tragédie romantique de *Felice* plus comme un prétexte dramatique pour traiter d'un certain exotisme lié en général à la construction des identités nationales. Car cette fiction remet en question le regard du protagoniste posé essentiellement sur les geishas, comme symbole de la culture nipponne et en effet fréquent dans ces collections photographiques. Il y a une scène qui met en évidence l'eurocentrisme du protagoniste *Felice* quand il fait la connaissance de son beau-père ignorant sa parenté jusqu'à ce moment. Cependant en particulier, cette idée se trouve condensée dans le emploi du seul extrait-film recyclé par Delpeut qui représente le rêve délirant de *Felice*, devenu une sorte de M. Butterfly. Il s'agit probablement du film *JAPANEESCHE DAMES* (France ?, 1925 ?), dont un extrait est manipulé selon son approche sensorielle – analytique. Il ralentit et pénètre l'image de cette geisha 'rêvée' mais de manière minimaliste. La caméra loupe-analytique illustre le rêve du protagoniste transposé ensuite sur une photographie en plaque de verre. Comme dans une sorte de collage, Menno Boerema remonte cet extrait rajoutant les effets optiques de Franz Wamelink comme d'habitude. Remontage et effets optiques s'accordent pour détourner l'extrait au service d'un propos fictionnel, onirique. L'approche sensorielle est utilisée pour se mettre au service de l'intention poétique de la réalisation. C'est un film muet déplacé voire manipulé à l'extrême détourné de son sens d'origine. Dans cet imaginaire romantique Delpeut laisse voir que le protagoniste privilégiait l'image dans ses rêves à l'existence de cette femme qui vit sa vie, bien 'réelle'. Leur retrouvaille bouleverse les attentes du protagoniste. Alors, *Felice* conclut qu'il voit s'ouvrir une nouvelle ère devant eux, celle du cinématographe : « *It is the 28th of December, 1895, and evening is falling here in Tokyo. A day like any other. Who will ever remember this day? Today I found O-Kiku. She said: "Life is as it is, Felice...Felice..." When I walked back to my hotel after visiting O-*

*Kiku... ... it was as though the sound of the world reached my ears for the first time in years: The rattling horse tram, the shouting of pedlars... ...a samisen in a teahouse, the clop-clop-clop of wooden geta in the streets. What a relief! Everything was moving, Everything was alive! Antonio, our profession is a futile one. Our photographs should be alive.*¹⁰²⁶

Avant le générique de la fin, un plan du 'rêve' illustré avec le fragment film retravaillé est repris. Le film avec ses images en mouvement est plus proche du rêve. Cependant le cinéma fera partie des imaginaires exotiques, autrement, mais tel que la photographie avec ses prétentions de restitution du 'réel'.

La première de *FELICE... FELICE...* a lieu pendant la soirée d'ouverture du 28 janvier 1998, dans la 27^{ème} édition de l'IFFR. Le film est distribué par le réseau NFM/IAF et est aussitôt vendu à l'étranger. Il retient l'attention de la presse américaine.¹⁰²⁷ Il jouit d'une couverture importante par la critique nationale entre 1998 et 1999. Le film reçoit une promotion importante comme aucun autre film de Delpue avant. Ce dernier donne alors de nombreuses interviews.¹⁰²⁸ Le film enchaîne une série de prix aux Pays-Bas comme à l'étranger. Le Nederlands Film Festival le prime avec le Gouden Kalf 1998 comme meilleur film et comme meilleur comédien à Johan Leysen. Delpue est nommé comme meilleur réalisateur. Il reçoit en 1999 le prix L. J. Jordaan (Amsterdam Fund for the Arts). À l'étranger en 1998 *FELICE... FELICE...* obtient la 'Gold Plaque' à titre de sa contribution artistique, au Festival du cinéma de Chicago, puis il est élu le favori du public du festival du cinéma de Hong Kong la même année. (Voir Tableau VIII)

¹⁰²⁶ *FELICE... FELICE...* (japonais et néerlandais). Traduction fournie par C. Linssen.

¹⁰²⁷ Rooney, David, 'Felice... Felice...', *Variety* Vol. CCCLXX nr 2, fév. 23 1998, p.92; Richards, Terry, "Felice...Felice...", *Film Review* 586, octobre 1999, p.37.

¹⁰²⁸ Lauwaert, Dirk, 'In de spiegel van het archief', *Skrien* nr 220, févr. 1998, pp.40-42. Sartor, Freddy, "Felice... Felice...", *Film en Televisie* nr 489, février 1999, p.25. Il y a plus d'une vingtaine de coupures de presse numérisés dans le Information Centre, parmi d'autres des entretiens, critiques, et notes de promotion aux Pays-Bas.

III. *DIVA DOLOROSA* (1999) le film du dépassement

En 1999, Delpout réalise *DIVA DOLOROSA*. Lyda Borelli, sa diva fétiche revient dans son dernier documentaire à partir d'archives du muet. Il recycle à nouveau des extraits à partir de *FIOR DI MALE* comme dans *LYRICAL NITRATE* (1990). *FIOR DI MALE* est une sorte de 'poupée russe' ultime, car c'est une pièce essentielle dans les pratiques de valorisation du Musée. Cette copie est emblématique dans le processus de transformation du stock film de la collection Desmet comme de l'ensemble des archives du muet entre la Direction de De Vaal et celle de Blotkamp.

Le projet de *DIVA DOLOROSA* naît d'une confluence entre recherche et pratique documentaire aux archives. Delpout réalise ce film avec la collaboration du Filmmuseum-Amsterdam et de deux cinémathèques italiennes, en coproduction avec la télévision néerlandaise. C'est un documentaire à vocation expérimentale où Delpout met en scène le 'parcours' des divas des années 1910 à partir des extraits de films de fiction comme de non-fiction. Ce remontage est une étude audiovisuelle du 'divisme', qui est défini comme le : « *Courant esthétique du cinéma italien muet, qui a marqué les années 1913-1920. Comme son nom l'indique, il est fondé sur le culte des 'divas', actrices qui, pour la plupart provenaient de l'opéra et ont incarné des figures de femmes fatales dans des mélodrames aux passions exacerbées. Ces actrices ont imposé un style de jeu ralenti, fondé sur de figures répétitives et emphatiques. Elles ont contribué à développer une réelle recherche plastique en enrichissant les costumes et les décors des drames mondains qu'elles traversaient.* »¹⁰²⁹

Le divisme est un phénomène socioculturel italien qui donne lieu à un star-système différent par rapport au modèle hollywoodien, explique Angela Dalle Vache.¹⁰³⁰ Parmi les genres les plus importants à l'époque du cinéma italien se trouvent les films de divas et le film épique ou historique.¹⁰³¹ De sa part, le divisme est composé d'un star-système très particulier et non isolé. L'actrice danoise Asta Nielsen est la première star européenne à fonder un culte massif autour d'elle. Néanmoins le cas italien est composé de tout un système de sociétés, de

¹⁰²⁹ Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Nathan/VUEF, 2001, pp.55-56.

¹⁰³⁰ Voir Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva : Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, 2008, Disponible: www.utexas.edu/utpress/books/daldiv.html

¹⁰³¹ Bernardini, Aldo, Jean Gili, *Le Cinéma Italien : de « La Prise de Rome » (1905) à « Rome ville ouverte » (1945)*, ed. centre Georges Pompidou, 279p. ; Fernández, Itzia, *Cine silente italiano: las divas y el género histórico*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, Col. Los primeros cien años CONACULTA/Cineteca Nacional. Mexico, 1999, 42p.

créateurs au service du culte aux divas en Italie qui a eu des répercussions à l'échelle internationale. Il est l'autre grand star-système dominant à côté de celui d'Hollywood.¹⁰³²

Delpeut traite le divisme à travers les propres films des divas. On trouve dans ce documentaire un emploi radical de la perspective esthétique qui caractérise le travail de compilation de Delpeut. Parmi les dix films de notre étude, *DIVA DOLOROSA* épuise même son approche sensorielle-analytique. Delpeut considère lui-même ainsi son entreprise filmique comme un: « *last diva film* ».

Dans ce documentaire, il poursuit une enquête esthétique initiée dans *LYRICAL NITRATE*. En effet, dans ce dernier, le compilateur montrait déjà son intérêt pour la gestuelle corporelle des divas italiennes ; spécialement dans la séquence retravaillée de 'la chute de Lyda' à partir de *FIOR DI MALE*. Toutefois dans *DIVA DOLOROSA*, Delpeut utilise à l'extrême, trois de ses gestes de recyclage. D'abord, il emprunte des films préservés en couleur mais y ajoute également en toute liberté du coloriage. Deuxièmement, la sonorisation du film est produite dans deux modalités sonores, dont la prioritaire est conçue pour être interprétée live pendant la projection. Et enfin, Delpeut retravaille plusieurs scènes avec des effets optiques, qui poussent son approche sensorielle-analytique aux limites de la valorisation des films eux-mêmes.

1. Coproduction intersectorielle

Le processus de production ainsi que la structure de *DIVA DOLOROSA* mettent en évidence les forts liens entre la recherche et les cinémathèques de l'axe italo-néerlandais. Ce projet filmique naît dans un contexte devenu favorable pour les études du *cinema muto italiano*, en particulier stimulé par l'accès aux nouvelles restaurations en couleur.¹⁰³³ Tout commence quand Angela Dalle Vache et Delpeut font connaissance en Afrique à Ouagadougou au Burkina Faso : (Dalle Vache) she knew *LYRICAL NITRATE*. She was in this western African film festival in 1995. I

¹⁰³² Une programmation qui explore la question se trouve dans le catalogue : Farinelli, Gian Luca et Jean-Loup Passek (sous la dir.), *Stars au féminin : naissance, apogée et décadence du star system*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2000. - Coll. : Cinéma quinze vingt et un, 287p.

¹⁰³³ Selon les résultats du projet LUMIERE les pertes du cinéma italien ont diminué de 85% au 75%. Voir *Idem*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p. 67.

met her there. They had also something with colonial films. I was preparing HEART OF DARKNESS. I met her in a weird situation. She took malaria pills. I gave her the address of the museum. Later I'm working and suddenly she was there. And she made up : ' this guy is going to make a film for my book'. It was typical of her. I thought it was interesting, a good idea but 'let me see first at Bologna, to see also if the museum is interested'. So I went to Bologna and there we decided. The book is not still finished. It started with a research trip. She went with us, she knew good restaurants. It was a lovely time visiting scholars in Italy like Martinelli, museums like Mario Pratz's in Rome (...). ”

Angela Dalle Vache (Georgia Institute of Technology) en effet réalise alors une étude très approfondie sur les films des divas italiennes des années 1910. Elle, Delpout et Roumen se retrouvent à Bologne en 1997, suite à cette demande de faire une réalisation à partir d'archives pour accompagner dit travail de recherche.¹⁰³⁴

DIVA DOLOROSA est construit à base d'extraits en couleur de treize films de divas italiennes (de fiction) et d'un film en plein air français, des années 1914 à 1920. Ces quatorze copies film recyclées proviennent de trois cinémathèques : le Filmuseum-Amsterdam (4), le Museo Nazionale del Cinema à Turin (2) et la Cineteca del Comune di Bologna (8).¹⁰³⁵ Le film est coproduit suivant le modèle de films à vocation indépendante de Delpout, avec la contribution de ces trois cinémathèques en coproduction avec VPRO-TV. Comme dans ses autres réalisations, les étapes de production sont traversées par le remontage et un travail de recherche approfondi.

Delpout écrit *Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw*, un journal de voyage et de recherche sur le processus créatif de son documentaire.¹⁰³⁶ Il accomplit avant de décider à faire *DIVA DOLOROSA* toute une mission de terrain, une enquête documentaire et une série d'analyses de films. Derrière cette compilation, il y a un travail de recherche implicite dans lequel il inclut plusieurs divas. Pourquoi a-t-il choisi seulement cinq divas dans *DIVA DOLOROSA*? Cette sélection obéit dans un premier moment à son goût personnel. Il est particulièrement fasciné par Lyda Borelli depuis *LYRICAL NITRATE*. Néanmoins, il la choisit pour son importance historique à côté des deux autres comédiennes italiennes Francesca Bertini et

¹⁰³⁴ *Idem.*, Dalle Vache, A., *Diva : Defiance*, 2008. Ce travail de recherche vient d'être publié accompagné de *DIVA DOLOROSA* en DVD édité par Zeitgeist qui a les droits de distribution aux E.U. aussi pour *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST*.

¹⁰³⁵ Voir Delpout, 'Dank', *Diva Dolorosa Reis naar het einde van een eeuw*, Meulenhoff Amsterdam, 1999, pp.117-118. Ils ont consulté notamment d'autres cinémathèques italiennes. Delpout mentionne la Cineteca Nazionale (Rome) grâce à l'aide de Mario Musumeci; la Cineteca Italiana Milano; Cineteca de Friuli (Livio Jacob). En relation à la Cineteca de Milan Farinelli et Martinelli commentent « *The bulk of Milan's treasures remains to be rediscovered* », Voir *Idem.*, 'Farinelli, G. L., V. Martinelli, 'The Search for Lost Films', Surowiec, *The Lumiere*, 1996, p.185.

¹⁰³⁶ Voir Delpout, P., *Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw*. Meulenhoff Amsterdam, 1999, 120p.

Pina Menichelli. Toutes les trois sont les plus importantes divas du genre.¹⁰³⁷ Par contre, son choix des deux autres actrices, Soava Gallone et Elena Makowska, nous semble plus étrange. Nous l'expliquons par les caractéristiques atypiques de ces comédiennes d'origine polonaise adaptées aux paramètres du divisme.

a. Voyage et mission du terrain post-romantique

Delpeut a une connaissance exceptionnelle des copies film empruntées dans *DIVA DOLOROSA*. Il raconte ses expériences de visionnage et d'analyse des films avec une précision étonnante dans son journal. Par exemple, il analyse *RAPSODIA SATANICA* (Nino Oxilia, Cines-Roma, 1917) dont il garde le souvenir d'une copie noir et blanc projetée à Frankfurt depuis 1988.¹⁰³⁸ Depuis, le film de diva pour le réalisateur est semblable à l'expérience vivante de l'opéra. La copie qui circule alors est accompagnée d'un orchestre qui joue la partition originale composée par Pietro Mascagni.¹⁰³⁹ La restauration des films muets en couleur est devenue en 1999 une mode dans les cinémathèques. Après des années d'enquête pour trouver le coloriage utilisé à l'époque dans *RAPSODIA SATANICA*, en 1991, apparaît une copie restaurée en couleur par la Cineteca de Milan que Delpeut trouve toujours atroce.¹⁰⁴⁰ Il faudra attendre 1996 pour que le travail monochromatique de ce film se révèle grâce à la restauration du virage et du teintage de la Cineteca del Comune di Bologna à partir d'une copie de la Cinémathèque de Lausanne.¹⁰⁴¹ Dans cette copie restaurée de *RAPSODIA SATANICA*, Delpeut

¹⁰³⁷ *Idem.*, 'Introduction Mater Dolorosa', Dalle Vache, A., *Diva*, 2008, p.2.

¹⁰³⁸ Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Frankfurt-Parijs-Bologne', *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.11-19.

¹⁰³⁹ Alfa (Alberto Fassini) et N. Oxilia étaient en quête de l'oeuvre totale' (Wagner). Ils commandent la musique à P. Mascagni connu par la *Cavalleria Rusticana*. La mise en scène se veut entre danse, plastique colorée et poésie symboliste (commandée à Fausto Maria Martini) qui a été intégrée dans les intertitres mais également dans un programme de main comme se fait à l'opéra. Le film est produit depuis 1915 mais sort jusqu'en 1917. Titre de sortie en France *LA RHAPSODIE SATANIQUE*. Voir Martinelli, V., *Il cinema muto italiano 1917*, Turin: Nuova ERI, Ed. RAI, Rome: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1991, pp.246-248.

¹⁰⁴⁰ Voir Belaygue Christian et Emmanuelle Toulet, '1917 Rapsodia Satanica', dans *Cinémémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, p.55; et Delpeut, P., 'Cinémémoire', *Skrien* no. 181, 1991 – 1992, pp.54-55.

¹⁰⁴¹ *Idem.*, Delpeut, P., 'Weerzien' ('Revoir') et 'Dui velse verrassing' ('Surprise diabolique'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.20-35.

reconnaît les gestes complexes des comédiens, une musique glorieuse, un récit dramatique, mais surtout la grande qualité du coloriage.¹⁰⁴²

Comme si un *road movie* se déroulait, Delpout témoigne dans son journal du processus de choix des films à compiler en compagnie de son producteur Roumen et de la chercheuse Dalle Vache. Il parle de l'expérience parfois fatigante de regarder ces films avec la visionneuse, sans le charme de la musique ni du grand écran. Il témoigne de son enquête socioculturelle sur l'époque, menée auprès de chercheurs et d'archivistes. Il remercie au générique l'expertise d'Ivo Blom, Dirk Lauwaert, Vittorio Martinelli et Gianfranco Mingozzi.¹⁰⁴³ Il raconte en détail ses visites à Bologne, à Rome, à Ravenne, à Rieti et à Paris. Il se rend dans certaines maisons des écrivains devenues musées. Il décrit en détail 'Il Vittoriale', maison de Gabriele D'Annunzio ; près du lac de Garda au nord de l'Italie.¹⁰⁴⁴ Delpout visite également l'appartement de l'écrivain Mario Pratz, dont l'œuvre l'influence de façon déterminante.¹⁰⁴⁵ Il découvre également le Musée Jacquemart-André spécialisé dans la Belle époque, des expositions à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna à Rome, le Dahesh Museum à N. Y. et le Rijksmuseum à Amsterdam. Dans ce journal, il parle de sa prise de conscience de l'importance des décors, de la mode et des couleurs dans les films de divas. Il établit un lien avec la peinture de l'époque, entre les symbolistes et l'art du salon et académique du 19^{ème} siècle en particulier de : Giovanni Boldini, Jean Léo Gérôme, James Tissot, William-Adolphe Bouguereau, Dante Gabriel Rossetti, entre autres.¹⁰⁴⁶ Delpout se perçoit lui-même comme un 'habitant' du 19^{ème} siècle.¹⁰⁴⁷ Dans son journal, il expose également les influences de la littérature, du théâtre et de l'opéra dans le divisme. Il établit au même titre un lien avec le discours scientifique de la période.¹⁰⁴⁸ La recherche de Delpout bascule de l'histoire de l'art

¹⁰⁴² Voir Boarini, V., 'Rapsodia Satanica (Italia, 1917)' brochure de la présentation de la restauration avec l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, 3 et 7 mai 1997. Voir détails sur la restauration dans Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P., V. Martinelli, G. Manzoli et V. Fernández Andrino, *Divas y Divinas figuras del cine mudo italiano*, Cineteca del Comune di Bologna, s/d, pp.75-76.

¹⁰⁴³ *Idem.*, Delpout, P., 'Levend verleden' ('Habitant le passé') et 'Dank' ('Merci'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.104-118.

¹⁰⁴⁴ Voir *Ibid.*, 'Il Vittoriale', pp.85-94.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, 'La Casa de la vita' et 'Literatuur', pp.62-72 ; 119-120 respectivement.

¹⁰⁴⁶ Le terme du symbolisme est utilisé par extension dans la peinture et la musique, de l'histoire de la littérature (1886, Moréas), comme un mouvement littéraire (essentiellement poétique), représenté principalement par Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, qui, en réaction contre le naturalisme et le Parnasse, s'efforça de fonder l'art sur une vision symbolique et spirituelle du monde traduite par des moyens d'expression nouveaux (suggestion). Baudelaire est un précurseur du symbolisme. *Idem.*, *Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003.

¹⁰⁴⁷ *Idem.* Delpout, P., 'Negentiende eeuw' ('19^{ème} siècle'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.73-84.

¹⁰⁴⁸ Le travail de recherche de Dalle Vache intègre également la danse. Elle enquête dans la philosophie d'Henri Bergson et l'influence matrice du divisme : l'héritage catholique. Elle trace cette notion de mater dolorosa exprimée dans la *Pietà* de Michelangelo Buonarroti (1500 au Vatican Basilique San Pietro) Voir *Idem.*, Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva*, 2008, 11p.

à la psychiatrie, explorant le travail photographique du psychiatre Jean - Martin Charcot.¹⁰⁴⁹ Ce qui pourrait expliquer pour quoi la charge mélodramatique, le pathos dans ces films a du mal à être compris par un spectateur contemporain en dehors de ce contexte socioculturel.¹⁰⁵⁰ Delpout lui-même témoigne de son goût paradoxal pour ces films de divas entre le rejet et l'attraction. A la fin de ce voyage, il décide de faire ce documentaire intitulé déjà *DIVA DOLOROSA*.¹⁰⁵¹

Delpout propose alors à Roumen de produire ce documentaire avec le Filmmuseum. Le réalisateur évoque le défi entrepris : “ *How we are going to finance it? If we need an orchestra that was cheaply with dutch broadcasters because they have their own time. ‘So let's do something with the Holland Festival’. Then it was convinced to do it with the Museum : a projection of a silent movie with an orchestra. I have done everything with DE CINÉMA PERDU, but making this was a real challenge. We put in a video, then we give it to Angela. Céline and I biked at Vietnam while Frank fixed it. I've written something applying for money for the research. Then we went to television for the screening with an orchestra (...)*.”¹⁰⁵²

En effet, la compilation est présentée en avant-première en juin 1999 au Holland festival. Ce qui permet le concours de plusieurs institutions dans cette production particulière.¹⁰⁵³ *DIVA DOLOROSA* obtient des subventions du Co-Productiefonds Binnenlandse Omroep, Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties et le Nederlands Fonds voor de Film. Cette coproduction se réalise à nouveau avec la chaîne VPRO-TV; comme avant *DE CINÉMA PERDU* et *THE TIME MACHINE*. Le rôle de VPRO-TV est bien particulier cette fois, explique le producteur Roumen: “ (...) *We have two figures of around 600-700 hundred guildens (florins) and then (the total budget) became 1000 guildens later. We booked an orchestra by our broadcasting company. Each one can buy hours per year so VPRO did it together with the museum, so that we could arrange the use of the orchestra*”

¹⁰⁴⁹ Delpout analyse le travail photographique dans un cadre clinique du psychiatre J. - M. Charcot et le travail de recherche sur ce dernier Georges Didi-Huberman (1982). Cet imaginaire photographique vulgarise l'image de l'hystérie. Dans l'hôpital de la Salpêtrière, Charcot fait usage scientifique de la photographie pour montrer en quatre actes les étapes d'une attaque hystérique. Delpout parle dans ce sens de la 'performance' de la malade du psychiatre, dont *Agustine* (une des malades les plus connues) n'est pas loin de l'interprétation théâtrale de Sarah Bernhardt ou d'un film de diva. Voir *Idem.*, Delpout, P., 'La Salpêtrière, citta dolorosa' et 'Literatuur', *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.95-103 ; pp.119-120.

¹⁰⁵⁰ Il y a dans l'atmosphère culturelle des années 1910, compris dans le film une tendance à la représentation des femmes comme hystériques à cause de leur indépendance sexuelle. L'historien G. P. Brunetta, (comme Delpout et Dalle Va che) prend en considération le contexte culturel dans lequel les films de divas sont produits mais également les interactions entre le discours artistique comme scientifique de l'époque. Voir Brunetta, Gian Piero, 'Cantami o diva...' *Idem.*, Brunetta, G. P. (et.al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.7-26.

¹⁰⁵¹ Pour Delpout la dualité fascinante des divas se trouve dans leur condition de femme fatale comme de mater dolorosa, entre une période ancienne et une autre moderne, entre l'être artificiel et l'être déséquilibré, en pleine transition entre le 19^{ème} siècle et le 20^{ème} siècle. Voir *Idem.*, Delpout, P., 'Levend verleden' ('Habitant le passé'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.104-115.

¹⁰⁵² Delpout offre détails sur la production dans son journal. Voir *Ibid.*, pp.44-61 et pp.117-118 respectivement.

¹⁰⁵³ Dans le générique de *DIVA DOLOROSA* on trouve la participation de : Ivo van Howe, Marja Molewijk en Igor Sorko (Holland Festival), Hans Maarten van den Brink, Vera de Vries, Carine Eijsbouts en Wim Schepens (VPRO), Aad van Nieuwkerk (VPRO Radio 4), Janine Hage (CoBO), Monique Wolf (Filmfonds), Henk Smit (Radio Symfonie Orkest), Rob Charles (Cineco).

recordings, put them in the film, and prepare also the live performances. These 200-300 guildens are not coming out of our pocket.”

La sonorisation de *DIVA DOLOROSA* rend le budget important, en particulier en ce qui concerne l'interprétation de la musique orchestrale composée par Loek Dikker. La VPRO-TV offre une partie de son temps réservé à la musique d'orchestre. Roumen coproduit avec ces moyens les répétitions de l'orchestre comme l'enregistrement de la musique du film. Car *DIVA DOLOROSA* se trouve dans deux sortes de versions, dont la priorité est la version live. Par ailleurs, Roumen monte leur projet avec la collaboration de la Cineteca del Comune di Bologna, dont la majorité des copies (8 sur 13) sont empruntées dans le documentaire. Le producteur explique la place indispensable de Bologne dans le projet: “*We needed Italian material. We have diva films but we are not able to claim for any effort in preservation. They have like 60, 70 titles coming from Bologna. So it was unthinkable to produce without their support or no other form of cooperation with Bologna. I invested time getting acquainted with Farinelli. Bologna was happy and I proposed to collaborate.*”

Delpeut décrit également dans ce journal ses rapports avec les collègues à Bologne, qui témoignent de la complicité développée dans l'axe italo-néerlandais qui se prolonge dans ce projet de remontage. Le compilateur choisit des extraits à partir des belles restaurations italiennes de Bologne dont les protagonistes sont les cinq divas choisies par lui-même.¹⁰⁵⁴

b. Des grandes restaurations pour des grandes divas : Francesca Bertini et Pina Menichelli

Parmi les cinq divas sélectionnées, Delpeut en utilise trois qui sont les plus emblématiques de ce star-système : Francesca Bertini, Pina Menichelli et Lyda Borelli. Sur cette dernière on reviendra plus tard car elle occupe une place plus importante dans la dynamique du compilateur Delpeut. À travers ces divas, nous détectons les principaux codes du divisme culturel, c'est-à-dire une typologie de thématiques comme des influences

¹⁰⁵⁴ Il remercie au générique de *DIVA DOLOROSA* à Gian Luca Farinelli (Cineteca del Comune di Bologna), Claudio Gianetto, Sergio Toffetti (Museo Nazionale del Cinema Torino) et Mario Musumeci (Scuola Nazionale di Cinema. Cineteca Nazionale). Pour plus de détails sur la collaboration européenne à partir de LUMIERE voir, *Idem.*, Surowiec, C. (ed.), ‘Divas’ *The Lumiere Project*, 1996, pp.62-71. Voir également *Idem.*, Brunetta, G. P. (et.al.), *Divas y Divinas*, s/d

plastiques et littéraires.¹⁰⁵⁵ Une des caractéristiques principales du divisme est la confusion entre personnage, femme et actrice. Pourtant derrière chacune des divas s'ouvre un style qui fait partie en même temps de tout un modèle d'interprétation, condensé dans le gestuel corporel. Ce qui s'explique par le concept de diva cinématographique qui est dérivé de la notion de *déesse*, adopté d'après l'usage du terme pour la prima donna dans l'opéra et pour la première grande actrice dans le théâtre. Les cas emblématiques sont principalement (Sarah Bernhardt (1844-1923) et Eleonora Duse (1858- 1924). La chercheuse Dalle Vache précise l'usage cinématographique du terme de diva dans cette période : *"In early Italian cinema, diva meant a female star in a feature film that ran at least sixty minutes and included some close-ups for the heroine and a fairly static use of the camera."*¹⁰⁵⁶

Les trois divas italiennes impriment de leur popularité à la culture cosmopolite de la période. A l'échelle internationale, la mode et la presse de l'époque renvoient sans cesse aux films de ces trois divas. Dans son étude, José Teunissen remarque leur influence déterminante dans les codes de la mode : *« Solamente grupos selectos de mujeres adineradas de las grandes ciudades podían permitirse el lujo de asistir a estos desfiles. La verdadera divulgación de la nueva estética precisó de otro medio : el cine. El cine era capaz de mostrar sin el menor esfuerzo a todo el mundo lo que significaba elegancia en movimiento. Al igual que hoy en día estrellas del pop como Madonna ejercen una gran influencia sobre ropa y moda, en aquella época las mujeres que querían vestir a la última se guiaban por estrellas de cine como Asta Nielsen, Lyda Borelli y Francesca Bertini. »*¹⁰⁵⁷

Et bien sûr que Teunissen et Delpout recyclaient déjà des films de divas dans leur programme de compilation *MODE IN BEWEGING (FASHION IN MOTION, 1992)*. Le divisme affecte la mode et plus que la mode internationale comprise. Car il a également influencé en termes socioculturels et artistiques plusieurs et différents cinémas nationaux, qu'il se soit intéressé à préciser et approfondir. Pour commencer, leur influence se repère dans le style gestuel de certaines actrices provenant d'autres traditions dramatiques. Par exemple, Delpout analyse le cas d'Annie Bos aux Pays-Bas.¹⁰⁵⁸ A l'autre bout du monde au Mexique, certaines traces de réception notamment dans les revues illustrées des années 1910 montrent la préférence pour les divas italiennes. Elles sont vite imitées par des spectatrices et comparées aux comédiennes mexicaines, comme Mími Derba avec un parcours théâtral important et qui est devenue

¹⁰⁵⁵ Voir Boschi, Alberto, 'Notes for a Study on Stardom. The Silent Years between Europe and America', 'Divine Apparizioni/Divine Apparitions', *Retrovisioni Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Année VIII, 1999 pp.163-167.

¹⁰⁵⁶ Voir *Idem.*, Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva : Defiance*, 2008, p.1.

¹⁰⁵⁷ Teunissen, José, 'Noticiarios de moda' m Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología*, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 Fév.-Jun 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp119-130.

¹⁰⁵⁸ *Idem.*, Delpout, "A Cinema of Accidental", 1997, pp.30-31.

pionnière du cinéma mexicain.¹⁰⁵⁹ Le culte aux divas italiennes était partagé à l'échelle mondiale par des poètes, des journalistes, des intellectuels en France et bien sûr en Italie.¹⁰⁶⁰ Delpeut recycle dans *DIVA DOLOROSA* des restaurations importantes et récentes alors de la Cineteca del Comune di Bologna, qui a le programme de préservation le plus riche des films de divas. Commençons par la redécouverte des films des divas Bertini et Menichelli dans les années 1990.

Francesca Bertini (Elena Sracini Vitiello, 1892-1985) est une icône du 20^{ème} siècle, la « *diva per antonomasia* » écrit Martinelli.¹⁰⁶¹ Elle joue dans trois des films compilés par Delpeut.¹⁰⁶² La première est une copie Desmet *SANGUE BLEU* (Celio Film-Rome 1914) mise en scène de Nino Oxilia (1889-1917) avec un argument d'Alberto Fassini et un scénario de Guglielmo Zorzi. Ce film bouleverse les codes des films de divas en traitant de la chute sociale d'*Elena*, comtesse divorcée d'un mari adultère qui lui enlève la garde de sa fille. Puis, elle mène une vie décadente auprès de son amant *Wilson*, jusqu'au moment où son mari repentini lui rend son statut d'épouse. Ce film au grand succès asseoit la carrière de Bertini, au point qu'elle en fera deux *remakes* dans les années 1927 et 1934.¹⁰⁶³

Delpeut recycle encore à partir des deux restaurations également accomplies à Bologne. D'abord, *IL PROCESSO CLEMENCEAU*, (Caesar-Film, Roma, Italie, 1917) qui est une adaptation filmique en deux épisodes du roman français *L'Affaire Clémenceau* (1866, d'Alexandre Dumas fils). Ce drame traite des amours de la comtesse *Iza* interprétée par Bertini, qui finit par être assassiné par son mari *Pierre*, un sculpteur.¹⁰⁶⁴ Ce film a été censuré mais se trouve parmi les plus populaires de la Bertini. Celle-ci est accompagnée par Gustavo Serena. Ce dernier est également son partenaire et metteur scène d'*ASSUNTA SPINA* (1915), auquel Bertini

¹⁰⁵⁹ Miquel Rendón, Angel, *Mimi Derba*, Mexico : Archivo Fílmico Agrasánchez : Filmoteca de la UNAM, 2000, 160p.

¹⁰⁶⁰ Vittadello, Eva, "La France et les divas italiennes du cinéma muet.", *1895* nr. 26, Déc. 1998, pp.89-110.

¹⁰⁶¹ Martinelli, Vittorio, 'Francesca Bertini', *Le dive del silenzio*, Le Mani/Cineteca Bologna, , 2001, pp.32-35.

¹⁰⁶² Delpeut raconte de sa rencontre avec Gian Franco Mingozzi, assistant alors de Federico Fellini, qui rencontre Bertini à l'occasion d'un casting raté pour *LA DOLCE VITA*. Bertini fait une apparition dans *NOVESCENTO* (B. Bertolucci). Mingozzi réalise un documentaire merveilleux sur la trajectoire de l'actrice : *L'ULTIMA DIVA*, en 1982. Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Rieti' et 'Levend verleden' ('Habitant le passé'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.44-61 et 104-115 respectivement.

¹⁰⁶³ Martinelli, V. , Bernardini, A., *Il cinema muto italiano: I film degli anni d'oro, 1914: seconda parte*, 1993, pp.205-208. Blom commente que cette copie Desmet a eu un énorme succès présentée avec de tango et un commentateur. Voir *Idem.*, Blom, I., *Jean Desmet*, 2003, pp.259, 288-291.

¹⁰⁶⁴ Le film est en deux épisodes : *Iza bimba* (1079m.) et *Iza donna* (1354m.). Voir *Idem.*, Martinelli, V. *Il cinema muto italiano 1917*, 1991, pp.236-238.

participe activement. D'ailleurs ce film magnifique est totalement en dehors des codes du divisme, considéré souvent un film précurseur par son réalisme.

IL PROCESSO CLEMANCEAU est une copie dont le virage et la teinte à l'origine du nitrate sont restaurés avec la méthode Desmet, résultat de la collaboration entre la Cineteca de Bologna et la Fimoteca de la Generalitat de Valencia dans le cadre du projet LUMIERE. La restauration se base sur une copie de Zaragoza (remontée par le collectionneur en Espagne) et une autre provenant de Valencia (copie complète de la version espagnole), toutes les deux retrouvées et envoyées en 1992 à Bolagne. La restauration tient compte du style des intertitres espagnols, comme des éléments présents dans le roman. Le film est présenté pendant la 12^{ème} édition Giornate del Cinema Muto à Pordenone en 1993.¹⁰⁶⁵

La dernière restauration de Bolagne empruntée par Delpeut, se trouve être celle où Bertini joue le personnage de *Daria Oblosky* dans *LA PIOVRA* (Caesar-Film, Roma/Bertini Film, 1919). Son partenaire est Amleto Novelli (*Petrovich, la Piovra*), tous deux sont dirigés par Eduardo Bencivenga. L'actrice est alors connue avec la légende d'être la meilleure payée de toute l'histoire du cinéma. En effet, elle gagne une position privilégiée par rapport au reste des divas, car elle possède son entreprise, la Bertini Film, filiale de la Caesar-Film. *LA PIOVRA* est basé sur la vie de l'aristocrate Maria Tarnowska, dont le drame renverse les rôles attribués aux sexes dans les films de divas. *Daria* récupère l'amour de son mari. Sa beauté fascine *Petrovich*, qui obsédé veut détruire son mariage et provoquer la mort de son enfant. Cette fois c'est un comédien, Novelli qui incarne le personnage de sexualité primaire, en général attribuée aux femmes. L'argument de V. Brusiloff et le scénario de Vittorio Bianchi observe une structure basée sur le retour en arrière et pleine de rebondissements qui diffèrent du mélodrame classique. La copie restaurée est établie à partir de la copie teintée et au virage avec des intertitres en français qui est préservée aux dénommées alors Archives du Film Bois d'Arcy du CNC.¹⁰⁶⁶

Delpeut compile des extraits à partir de trois films dans lesquels joue la diva Pina Menichelli (Giuseppina Menichelli, 1890-1984).¹⁰⁶⁷ Deux de ces productions sont mises en scène par Giovanni Pastrone avec la photographie de l'opérateur Segundo de Chomón qui ensemble fondent les bases qui caractériseront le style de Menichelli. Ces copies appartiennent au Museo Nazionale del Cinema à Turin où Pastrone bâtit son empire cinématographique. Pina

¹⁰⁶⁵ Voir *Idem.*, Surowiec, C. (ed.), 'Divas' *The Lumiere Project*, 1996, pp. 67-68.

¹⁰⁶⁶ Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film dopoguerra. 1919, 1995*, pp.214-215. Voir *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andriano, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et.al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.73-74.

¹⁰⁶⁷ *Idem.*, Martinelli, V., 'Pina Menichelli' *Le Dive*, 2001, pp.174-177.

Menichelli est une diva sulfureuse connue à l'échelle internationale provoquant un culte connu comme le *menichellismo*.¹⁰⁶⁸ Delpeut emprunte d'abord *IL FUOCO* (Itala Film Torino, 1915) qui a été censuré à son époque mais a eu du succès auprès du public et des critiques en Italie.¹⁰⁶⁹ Ce drame traite des amours aux alentours de la grande guerre entre une poétesse mariée interprétée par Menichelli et un peintre modeste, abandonné malgré devenu un peintre célèbre. Cette fiction a été programmée en juillet 1993 au NFM pendant la conférence de l'IAMHIST, vu son impact aux débuts de la grande guerre.¹⁰⁷⁰

La dernière copie empruntée par Delpeut à la Cinémathèque de Turin est *TIGRE REALE* (Itala Film Torino, 1916). Le film a été déposé par Pastrone lui-même au Museo Nazionale del Cinema. A partir du scénario de Giovanni Verga (basé sur son propre roman de 1873) le film est un drame entre une femme fatale *Natka* et *Giorgio*, dont l'histoire s'achève alors dans un incendie, qui existe en version soit *happy-end*, soit une autre à fin tragique.¹⁰⁷¹ La photographie est de Chomón et de Giovanni Tomatis. Au Musée, cette copie était déjà présentée selon la grille du *NFM programma* de février 1994.¹⁰⁷²

Ensuite, Delpeut choisit une autre copie de Bologne *LA STORIA DI UNA DONNA* (Rinascimento-Film, Roma, 1920) avec le scénario d'Amleto Palermi (1889-1941). Penichelli est alors au climax de sa carrière (elle prendra sa retraite en 1924) après avoir commencé en 1913 chez Cines. Elle faisait aussi des comédies comme *UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO* (Cines Roma, 1913); dont quelques extraits d'une copie Desmet sont recyclés dans *LYRICAL NITRATE*.

LA STORIA DI UNA DONNA connaît un tel succès que le même Amleto Palermi, son scénariste, en fait un *remake* en 1928 : *CONFESSIONI DI UNA DONNA* interprété par Enrica Fantis.¹⁰⁷³ Ce drame mis en scène par Eugenio Perego contient plusieurs de ses ingrédients contenus couramment dans les films de divas : fille séduite, tombant enceinte, puis abandonnée, ensuite mourante se confesse. Penichelli fait l'objet de réédition dans les années 1990 grâce aux nouvelles restaurations. Le film est présentée à Bologne en 1994 pendant le déroulement du Congrès de

¹⁰⁶⁸ Le phénomène du culte à la Penichelli est prolongé par les archivistes contemporains. Voir à propos du 'Menichellismo' González Casanova, Manuel, *Las Grandes Divas del cine italiano*, Texto sobre Imagen Coleccion de la Filmoteca de la UNAM, no.15, septembre 2002, 95p.

¹⁰⁶⁹ Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1914: seconda parte*, 1993, pp.215-220.

¹⁰⁷⁰ Le film est distribué à l'époque aux Pays-Bas, mais non par Desmet. Blom, I., *Jean Desmet*, 2003, pp.296-297. Voir analyse dans : Blom, Ivo, 'Il fuoco or the Fatal Portrait. The XIXth Century in the Italian Silent Cinema', *Iris*, nr. 14-15, 1992, pp.55-66.

¹⁰⁷¹ Titre de sortie en France : *LA TIGRESSE ROYALE*. Il est sorti également aux Pays-Bas, voir *Ibid.*, 2003, p.318. *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film della Grande Guerra, 1916: seconda parte*, 1992, pp.209-213.

¹⁰⁷² D'ailleurs avec un drôle de combinaison de films parmi qui un épisode du serial *FLASH GORDON* (E.U., 1936).

¹⁰⁷³ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film del dopoguerra. 1920*, 1995, pp.345-347.

la FIAF.¹⁰⁷⁴ *LA STORIA DI UNA DONNA* est raconté à travers un journal structuré par des retours en arrière (comme fera plus tard *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN/LETTRE D'UNE INCONNUE*, de Max Ophuls, 1948). Cette restauration est réalisée à Bologne en 1994 avec le soutien du Projet LUMIERE, à partir d'une copie teintée et virée avec intertitres en français et en flammand qui conserve la Cinémathèque royale de Belgique et d'une copie positive teintée et virée qui conserve la Filmoteca Brésilienne de Sao Paulo avec des intertitres en portugais. Les deux copies étaient très différentes surtout à cause de la diversité des intertitres. La version brésilienne raconte tout à travers les pages d'un journal, tandis que dans la version belge, les intertitres reflètent directement les dialogues. Le rythme et la perception de la narration sont totalement différents, même si le montage reste identique. Les archivistes de Bologne la restaurent avec la méthode Desmet en gardant la narration à travers le journal avec des intertitres traduits en italien dont la typographie est reconstruite.¹⁰⁷⁵

Les caractéristiques des films mentionnés tendent à montrer que derrière le divisme, il y a tout un univers de professionnels du cinéma : metteurs en scène comme Pastrone, Gallone, Palermi, de nombreux scénaristes qui travaillent pour la plupart à partir des adaptations littéraires (et en particulier françaises), des opérateurs renommés comme Chomón, et des comédiens aux multiples facettes comme les divos Novelli et Guazzonini, également devenu metteur en scène.¹⁰⁷⁶ Tous ont de fortes influences théâtrales dans leurs parcours, tous font partie d'un réseau de sociétés qui se trouvent principalement au Nord de l'Italie entre Turin, Milan et puis à Rome. Ces productions sont totalement au service de mettre la diva au premier plan.

¹⁰⁷⁴ *Idem.*, Surowiec, C. (ed.), 'Divas', *The Lumiere Project*, 1996, pp.69-70.

¹⁰⁷⁵ Voir *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et.al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.78-79.

¹⁰⁷⁶ Voir *Idem.*, Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva : Defiance*, 2008, p.7.

c. Du Borellismo et de deux divas polonaises atypiques

Delpeut emprunte de nom breux extraits à partir de cinq copies dont Borelli est la protagoniste. Lyda Borelli (1884-1959) occupe comme avant dans *LYRICAL NITRATE* (1990), une place de fétiche dans *DIVA DOLOROSA* (1999).¹⁰⁷⁸ Dans son étude, Delpeut prolonge le culte voué à l'actrice, du *borellismo*.¹⁰⁷⁹ L'univers des films de divas a beaucoup de noms aujourd'hui oubliés : Italia Almirante Manzini, Leda Gys, Maria Jacobini, Hesperia... Delpeut choisit ses côtés deux actrices d'origine étrangère qui font carrière en Italie : Soava Gallone et Elena Makowska qui parfois sont aux antipodes des rôles attribués aux divas les plus populaires, comme Borelli.

Borelli a fait quatorze films en cinq ans de carrière. Elle débute en 1913 dans *MA L'AMOR MIO NON MUORE!* (Mario Caserini), qui annonce son premier succès. En plus ce film est considéré comme le premier film du divisme.¹⁰⁸⁰ Delpeut se décide à emprunter également pour son documentaire *LA DONNA NUDA* (Società Italiana Cines, 1914). C'est une adaptation cinématographique basée sur la pièce *La femme nue* (1908) d'Henri Bataille. Une copie incomplète du film est trouvée à la fin des années 1940 à la Cinémathèque de Milan. Malgré son état de décomposition, le film circule copié en noir et blanc. La Cinémathèque française retrouve une copie nitrates plus complète toujours en noir et blanc. En fin *LA DONNA NUDA* fait l'objet de restauration en noir et blanc à Bologne, sans fin et avec des intertitres reconstruits

¹⁰⁷⁷ *Idem.*, Martinelli, V., 'Lyda Borelli', *Le Dive*, 2001, p.40. Antonio Gramsci disait de Borelli en 1916: "Lyda Borelli no sabe interpretar a ninguna creatura que no sea ella misma... es la artista por excelencia de la película, en la que la lengua es el cuerpo humano en una plasticidad que se renueva constantemente". Manzoli, G. et V. Fernández Andriano, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.66-67.

¹⁰⁷⁸ Delpeut écrit au long du journal sur sa carrière, son mariage aristocratique suivi de sa disparition sur la scène théâtrale et cinématographique. Ce parcours dit-il est celui d'une diva calqué dans sa vie privée. Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Du ivelse verrassing' ('Surprise diabolique'), 'Rieti', 'La Salpêtrière, città dolorosa' et 'Levend verleden' ('Habitant le passé') *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.26-35 ; 95-115.

¹⁰⁷⁹ *Idem.*, Martinelli, V. 'Lyda Borelli' *Le Dive*, 2001, pp.40-43 ; *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.62.

¹⁰⁸⁰ *Idem.*, Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva : Defiance*, 2008, p.8.

avec de la documentation contemporaine. Le film est projeté lors du congrès de la FIAF tenu à Bologne en 1994.¹⁰⁸¹

Borelli joue le rôle dans *LA DONNA NUDA* qu'elle a tenu quelques années auparavant au théâtre. Drame du personnage *Lolette*, une femme mondaine qui quitte son amant *Rouchard* pour devenir l'épouse et la muse de l'artiste *Pierre Bernier*. L'adultère de celui-ci reconnu, *Lolette* tente alors de se suicider.¹⁰⁸² *LA DONNA NUDA* est la première collaboration de Borelli avec Carmine Gallone. Cette dernière va se poursuivre dans quatre films réalisés entre les années 1914 et 1917 : *FIOR DI MALE*, *LA MARCIA NUZIALE*, *LA FALENA* et *MALOMBRA*; pour la plupart des adaptations de H. Bataille.¹⁰⁸³

Delpeut reprend à nouveau *FIOR DI MALE* après l'avoir déjà recyclé dans *LYRICAL NITRATE*. Le compilateur recycle des extraits bien différents dans *DIVA DOLOROSA*. Gallone est considéré comme un maître de la lumière par Delpeut, dont il explore les qualités.¹⁰⁸⁴ Ce film est présenté à l'origine comme un ciné-drame moderne en deux actes : *Alba di lagrime* et *Tramonto di sangue* qui sont à la fois divisés en *Prologue*, *Perdizione* et dans les parties suivantes : *Redenzione*, *Amore e Sacrificio* et *Transfigurazione*.¹⁰⁸⁵

Nino Oxilia (1889-1917) est le scénariste de *FIOR DI MALE*. Il réalise à son tour *RAPSODIA SATANICA* (1917) avec Borelli.

Delpeut sélectionne aussi des extraits de *RAPSODIA SATANICA* mais à partir de la restauration en couleur de Bologne.¹⁰⁸⁶ Dans la ligne du mythe de Faust (Goethe), le film traite du drame de la comtesse *Alba d'Oltrevita* interprétée par Borelli. C'est une vieille dame qui rêve de la jeunesse offerte par *Méphistoles* en échange de rejeter à jamais l'amour. *Alba* connaît *Tristano* de qui elle tombe amoureuse, mais *Sergio*, frère de *Tristano* tombe à son tour

¹⁰⁸¹ *Idem.*, Surowiec, 1996, p.62 et Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.60-61.

¹⁰⁸² Voir Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film degli anni d'oro. 1914: prima parte*, 1993, pp.164-166. Aux Pays-Bas le film a été distribué par Noggerath, parmi d'autres. Voir *Idem.*, Blom, *Jean Desmet*, 2003, p.287.

¹⁰⁸³ La littérature française a eu une grande influence dans le cinéma muet italien. *Idem.*, Dalle Vache, A., 'Introduction Mater Dolorosa', *Diva : Defiance*, 2008, p.8.

¹⁰⁸⁴ Delpeut analyse en détail le récit de *FIOR DI MALE* qu'il compare à la littérature sentimentale populaire, de feuilleton. Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Negentiende eeuw' ('19^{ème} siècle'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.73-84.

¹⁰⁸⁵ Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film della Grande Guerra. 1915 : prima parte*, 1992, pp.196-200. Ce drame est plein de rebondissements : orpheline, *Lyda* est devenue prostituée. Elle a un enfant qu'elle abandonne au quai. Le vieux comte *Alvisi*, dont la fille est morte, devient son protecteur puis adopte *Lyda* qui à son tour adopte *Cecyl*, orpheline aussi. Après la mort du comte, *Lyda* tombe amoureuse de *Ruggero* qui à son tour tombe amoureux de *Cecyl*. Ils se marient mais habitent toujours avec *Lyda*. Un voleur s'introduit dans leur maison. Il est pris par un amant de *Lyda* qui le protège car elle reconnaît son fils grâce à sa cicatrice. Sa sœur connaît l'identité de sa mère, il l'attaque et puis est arrêté. *Lyda* meurt.

¹⁰⁸⁶ *Idem.*, Surowiec, 1996, p.62. Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.75-76. Voir notamment les articles de Kuyper, Eric de, 'Rapsodia satanica ou le frémissement des couleurs' et Mazzanti, Nicola, 'Back to life. Notes on the restoration of *Rapsodia satanica*', *Cinegrafie* nr. 9, 1996.

amoureux d'elle. *Sergio* se suicide face à la préférence pour son frère. *Alba* se marie donc avec *Tristano*. Mais *Méphisto* lui rend sa vieillesse pour la punir. *Alba* divague, voilée et seule dans son palais.¹⁰⁸⁷

De la même façon Delpeut reprend des extraits de la mise en scène baroque et saisonnière en couleur de *CARNEVALESCA* (Cines-Rome, 1918) d'Amleto Palermi. Ce drame tragique se déroule au château de *Malesia* où habitent un vieux roi et ses deux enfants *Luciano* et *Maria Teresa*, interprétée par Borelli. Le film se divise en un bouquet de quatre carnivals. Le film commence par le carnaval blanc qui représente l'enfance et le printemps. Plus tard, *Luciano* héritier de la couronne renonce à ses droits de succession, amoureux de *Tea*, qui en tombe enceinte. Ils partent ensemble. *Maria Teresa* assiste au carnaval bleu où se démarque l'ambition de son entourage. Le roi hérite du royaume à sa fille, fiancée au prince *Pietro*. Le troisième carnaval est rouge : *Carlo* tisse une intrigue contre les héritiers. Le roi est assassiné et *Pietro* est accusé. *Maria Teresa* l'assassine avec un couteau pendant leur nuit de noces. Le quatrième et dernier carnaval est noir. *Maria Teresa* apprend l'innocence de *Pietro* et folle s'enfuit de nuit. La restauration de Bologne rend juste cette 'symphonie poliexpressive' comme le *manifesto* de la cinématographie futuriste le prétendait (1916).¹⁰⁸⁸ A chaque carnaval correspond donc une teinte différente. Le rapport couleur-scène renvoie aux solutions chromatiques du théâtre symboliste. La Borelli arrive aux limites absolues de son registre d'interprétation.¹⁰⁸⁹

Delpeut recycle également des extraits à partir de *MALOMBRA* (Cines-Rome, 1917) adapté du roman homonyme d'Antonio Fogazzaro (1881), un classique de la littérature italienne. Interprétée par Borelli, *Marina* est obligée d'habiter le château au lac de Côme, sans pouvoir sortir jusqu'à son mariage. *Marina* devient folle et croit être possédée par *Cecilia* une morte, qui réclame vengeance par son amour frustré. Dans une vague de violence et de folie, *Marina* provoque la mort d'un familier, d'un amoureux pour terminer elle-même par se suicider.¹⁰⁹⁰

MALOMBRA est restaurée en couleur à Bologne. Ce film condense de façon extraordinaire pour ces archivistes, la gestuelle corporelle de la Borelli.¹⁰⁹¹ *MALOMBRA* est connu de Delpeut car le film est projeté à Amsterdam avant son départ, selon la grille du *NFM programma* affichée en septembre 1995. Il recycle notamment avec les extraits de *MALOMBRA* également un bref

¹⁰⁸⁷ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano 1917*, 1991, pp.246-248.

¹⁰⁸⁸ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film della Grande Guerra. 1918*, 1991, pp.41-42.

¹⁰⁸⁹ *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.59-60.

¹⁰⁹⁰ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano 1917*, 1991, pp.172-173.

¹⁰⁹¹ *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, *Divinas*, pp. 66-67.

moment d'un film en plein air du Filmmuseum-Amsterdam : *HET COMOMEER (LE LAC DE COME*, Eclair, 1914) ; où se trouvent des images de Cadenobia, Gernobbio et le lac de Côme où est tourné en effet *MALOMBRA*.

Une autre copie qui appartient au Filmmuseum-Amsterdam est utilisée par Delpout : *CAINO* (Leopoldo Carlucci, Corona Film -Torino, 1918) dans lequel joue Elena Makowska (Helena Woyniewicz, 1893-1964). Elle joue le personnage de *Cecile*, femme fatale qui, loin de terminer sanctionnée, se marie comme une sorte de récompense avec un homme riche français. Delpout évoque dans son journal que ses admirateurs l'appelaient la femme couleur pastel, de peau comme la porcelaine mais qui portait malchance.¹⁰⁹² Née en Ukraine, d'origine polonaise, Makowska émigre en Italie où elle devient une comédienne adulée pour sa beauté mais souvent critiquée pour ses interprétations. Néanmoins vers les années 1920, elle avait déjà tourné dans une quarantaine de films.¹⁰⁹³ Elle joue pour Gianni Comencini *LA VALIGIA DEI SOGNI* (1953), le rôle d'une ancienne actrice du muet qui nous renvoie au rôle de Gloria Swanson dans *SUNSET BOULEVARD/BOULEVARD DU CREPUSCULE* (B. Wilder, 1950).

CAINO est mis en scène par Leopoldo Carlucci décrit à l'époque comme un roman passionnel, une étude psychologique sur la vie moderne.¹⁰⁹⁴ Le geste d'associer le film de diva au film de voyage se prolonge dans le *NFM programma* de mai 1998, car *CAINO* est programmé avec le film en plein air de la collection Desmet *SANTA LUCIA*, accompagnés avec une musique d'accordéon interprétée par Greetje den Oude.

Enfin, l'autre diva atypique sélectionnée par Delpout est Soava Gallone (Stanislawa Winawerówna, 1880-1957) qui interprète *MAMAN POUPEE* (Olimpus-Film, Roma, Italie, 1919). Le compilateur emprunte la copie de la Cineteca del Comune di Bologna.

Soava immigrée polonaise fait carrière en tant que comédienne et devient l'épouse du metteur en scène Carmine Gallone.¹⁰⁹⁵ A la différence de Borelli, Soava dirigée également par Gallone, interprète des rôles de mère modèle, de fiancée fidèle dans plusieurs drames de famille.¹⁰⁹⁶ Néanmoins, *MAMAN POUPEE* est un drame atypique. Il y a une inversion des rôles, car Mina d'Orvella qui interprète la femme fatale joue le rôle secondaire, devant Soava dans le rôle d'une mère et épouse qui endure tout pour garder sa famille ensemble (adultère, assassinat). Le résumé du film nous évoque les héroïnes d'Ibsen, mais basculant en effet dans

¹⁰⁹² *Idem.*, Delpout, 'Rieti', *Diva Dolorosa Reis*, 1999, 1999, pp.44-61.

¹⁰⁹³ *Idem.*, Martinelli, *Le Dive*, 2001, pp.162-163.

¹⁰⁹⁴ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film della Grande Guerra. 1918*, 1991, pp.32.

¹⁰⁹⁵ *Idem.*, Martinelli, *Le dive*, 2001, pp.104-105.

¹⁰⁹⁶ *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, *Divinas*, pp.60-61.

la tragédie. Carmine Gallone imprime sa mise en scène de psychologie, notamment par la fonction des décors comme des moments non réalistes (fantasies, souvenirs) vécus par Soava. Les rapprochements colorés aux yeux clairs de Soava combinés avec ses vêtements provoquent une charge frappante de tension et de mystère au film.¹⁰⁹⁷ *MAMAN POUPEE* est restauré à partir d'une copie teintée au virage et sans intertitres du BFI et d'une copie du CNC teintée avec des intertitres en français. Avant *MAMAN POUPEE* était seulement connu dans une copie noir et blanc qui sans aucun doute empêchait d'apprécier le film.¹⁰⁹⁸

Delpeut dans *DIVA DOLOROSA* fait une étude audiovisuelle, documentaire sur le divisme à partir de son travail de recherche comme du remontage particulier des extraits repris à partir de ces quatorze films sélectionnés.

2. Étude audiovisuelle du divisme : entre arabesque et grotesque

Quand nous regardons un film de diva des années 1910 (d'ailleurs comme le Film d'Art) sans couleur, sans musique, nous le trouvons étrange, inaccessible par une sorte de 'pathos' dégagé surtout par l'interprétation des comédiens. Delpeut se rappelle vers la fin de son journal de recherche que Dalle Vache insistait sur le fait que le film de diva est une arabesque.¹⁰⁹⁹ En effet, à nos yeux, il y a dans ces films un jeu capricieux comme maniériste, mais par opposition également un certain sadisme qui les rend grotesques, extravagantes presque caricaturales. Et non seulement par les récits rocambolesques qui évoquent les films choisis par Delpeut, mais en particulier par l'interprétation de chaque diva. Dalle Vache

¹⁰⁹⁷ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film del dopoguerra. 1919*, 1995, pp.161-163.

¹⁰⁹⁸ *Idem.*, Manzoli, G. et V. Fernández Andrino, 'Las Películas', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, *Divinas*, pp.67-68.

¹⁰⁹⁹ La notion d'arabesque est dérivée du propre aux genres décoratifs arabes, qui excluent la représentation humaine et utilisent des formes géométriques et végétales. Dans la littérature (Balzac à Baudelaire) utilisent le terme pour parler de lignes sinueuses, évolution capricieuse ; aussi le terme est utilisé en danse (chorégraphie) et en musique (Debussy). *Idem.*, *Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003. *Idem.*, Dalle Vache, A., *Diva : Defiance*, 2008, p.5.

synthétise cela à merveille : « *In short, within an oscillation between mystical-visionary and hysteric-melancholic postures, the diva's acting style mostly fits the stereotype of the mater dolorosa, (...)* »¹¹⁰⁰

Ce paradoxe entre le mystique et l'hystérique, le compilateur le montre à travers ces films muets en couleur, sonorisés en salle. Néanmoins *DIVA DOLOROSA* est une réalisation qui met en relief d'une autre façon les caractéristiques prédominantes du divisme à partir du remontage des films eux-mêmes. Delpout recycle des extraits qui réorganisés retracent de façon analytique le parcours typique des divas. Ce documentaire, à vocation expérimentale, suit la trajectoire 'moyenne' d'une diva des années 1910 en Italie. Le réalisateur retravaille ces films dans deux directions. D'un côté, il aborde cet imaginaire construit par étapes 'vécues' par les personnages des divas, devenues indissociables de leur condition de comédienne. D'un autre côté, dans cet 'itinéraire', Delpout dévoile les influences du contexte culturel, artistique et scientifique qui entourent le divisme.

a. De comment l'Outil pédagogique opère dans un 'Ultimate diva film'

Delpout remet en contexte le divisme en rajoutant du texte-image contemporain aux archives empruntées. L'Outil pédagogique est ainsi utilisé dans *DIVA DOLOROSA* pour se rapporter au propos pédagogique du documentariste comme à des citations des œuvres littéraires associées étroitement à la atmosphère culturelle des films des divas.

L'Outil pédagogique est mis en place dès l'introduction de *DIVA DOLOROSA* avec une préface, comme c'était le cas dans *LYRICAL NITRATE*. Ici Delpout imprime son prologue comme si c'était la couverture d'un livre avec un fond de typographie style art déco, lequel sera retenu tout au long du film. Il place ainsi le divisme dans son contexte socioculturel : *"At the end of the nineteenth century, many artists were guided by the ideals of Black Romanticism. In the process, Beauty always coincided with Grief. Pleasure did not exist without Pain. Illness and Sensuality were paradoxical partners, and Love had made a firm pact with Death. This desire to reconcile the seemingly irreconcilable was characteristic of the decadent outlook on life in the fin de siècle. (...) Between 1913 and 1920, a number of films was produced in Italy that were strongly influenced by the black-Romantic ideals of the fin de siècle. In many cases, the leading part was played by popular movie stars like Lyda Borelli, Pina Menichelli and Francesca Bertini. They were the*

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, 2008, p.4.

first divas of the silver screen. (...) In a matchless style, the Italian film diva reshaped the concept of the sexually liberated woman that had been so popular in the decadent arts of the previous century. But her ode to unconditional passion could not go unpunished before the eyes of the cinema audience. A calvary of loss, guilt and self-torment was her inevitable fate in these stories. She played the dolorous diva, the diva dolorosa.”

Il y a dans cette préface les trois idées qui seront déployées tout au long de la compilation. La première est l’influence du roman antislavophile de la fin du siècle au divisme. Celle-ci est mise en place dans les citations littéraires compilées par Delpout faisant en effet des associations paradoxales entre beauté et peine, plaisir et douleur, maladie et sensualité, amour et mort. La deuxième idée c’est d’identifier le phénomène du divisme avec certaines actrices qui jouent dans la production italienne des années 1913 à 1920. La dernière idée consiste à montrer que ces actrices ont fondé un style de gestuelle corporelle codée, dans laquelle apparaît le concept de femme sexuellement libérée comme réprimée. Cet imaginaire cinématographique qui passe d’un extrême à l’autre, entre la jouissance et la peine exprime dans *DIVA DOLOROSA* le déséquilibre intrinsèque de la diva, sa condition de femme fatale comme de mater dolorosa.¹¹⁰¹

Ensuite, *DIVA DOLOROSA* se divise par sous-titres qui mettent en évidence le contexte d’une époque passée à travers une lecture contemporaine. Delpout ne donne pas de titres thématiques comme dans *LYRICAL NITRATE*. Pour cette occasion, il rajoute des citations littéraires à partir de passages des ouvrages de : Charles Baudelaire (*Madrigal triste*), Oscar Wilde (*Salomé*) et A. C. Swinburne (*The Masque of Queen Bersabe*). Ces citations littéraires décomposent en sous-chapitres le documentaire. Pour la suite, le compilateur enlève pratiquement tous les intertitres en néerlandais et en italien des copies film empruntées. Sauf quelques uns qu’il reconstruit pour être repris dans certaines scènes, comme par exemple les dialogues de Menichelli montrant dans *TIGRE REALE*. Toutefois le texte-image rajouté aux extraits dans *DIVA DOLOROSA* utilise la même esthétique graphique. Ce qui rend homogènes les (inter)titres faux ou pas.¹¹⁰²

b. L’itinéraire des divas I : *Alba di lagrime (Prologue et Perdizione)*

¹¹⁰¹ Voir *Idem.*, Delpout, P., ‘Levend verleden’ (‘Habitant le passé’), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.104-115.

¹¹⁰² Au générique du film apparaît Giovanna Fossati comme responsable des traductions.

Delpeut attribue les extraits film choisis aux étapes du parcours des divas. La Cam éra loupe-analytique compose ainsi une taxonomie des gestuelles d'interprétation des cinq divas qui vont en crescendo de la socialisation à l'isolement social.

Delpeut décrit la composition de l'itinéraire des divas dans *DIVA DOLOROSA* de la manière suivante : "It was a difficult editing 'the ultimate diva film' in 3 chapters : femme fatale, hysterical (...). There was much more that I expected to put thematically in the story. Then I would like to fade away the hysteria in the middle, to make all these work. It is very hard to understand for general audience. The most difficult is that you have to make the steps : now she is femme fatale, married with her husband, now the hysteria, now she is sick, to finish in a silent island. And then she fades away. It sounds easy but it is difficult to do it."

Chaque étape parcourue par ces divas est marquée par des rôles sociaux joués : fille, épouse, mère, amante, etc. dans des situations allant de la vie publique, à la violence conjugale, l'échec parental, la maladie mentale et/ou la mort par suicide. Cependant nous avons l'impression que le remontage dans *DIVA DOLOROSA* est influencé par une structure commune à la plupart des films recyclés à l'origine. Cette structure est particulièrement condensée dans *FIOR DI MALE* 'ciné-drame moderne en deux actes' sous divisés : *Alba di lagrime (Prologue et Perdizione)* et *Tramonto di sangue (Redenzione, Amore e Sacrificio et Transfigurazione)*.¹¹⁰³

En effet ces cinq moments s'enchaînent dans *DIVA DOLOROSA*.

Chacun des sous-chapitres (divisé par des citations littéraires romantiques) contient une série de séquences qui contiennent différentes combinaisons des extraits reclassés, comme gardant parfois leur autonomie. Chaque étape s'enchaîne par un fondu noir assez visible qui est la forme de ponctuation caractéristique du style du montage de Boerema et Delpeut.¹¹⁰⁴

Après la préface, la première étape dans *DIVA DOLOROSA* consiste à classer des extraits qui montrent l'arrivée triomphale des divas dans un espace public. Par exemple, la scène où Bertini entre dans un restaurant, c'est une image reprise à partir de *SANGUE BLEU*, soit Menichelli au théâtre emprunté à partir de *TIGRE REALE*. Dès le début, le documentaire traite les cinq divas comme s'il s'agissait d'une seule diva faisant son entrée dans un espace public typiquement bourgeois. Delpeut replace certains des extraits de manière à mettre en valeur la beauté physique de la diva toujours à la mode mais également entourée par des décors spécialement chargés. Le compilateur choisit également des extraits qui mettent en relief au même titre des mouvements de caméra osés, comme ceux de Segundo de Chomón. Une

¹¹⁰³ *Idem.*, Martinelli, *Il cinema muto italiano: I film della Grande Guerra. 1915, prima parte*, 1992, pp.196-200.

¹¹⁰⁴ Delpeut dans son journal précise que cette fois ils travaillent avec un ordinateur portable. Voir 'Dank' ('Merci'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, 1999, pp.117-118.

décennie avant, l'opérateur enregistrait un mouvement étonnant sans faire bouger sa caméra dans un film biblique comme *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (1906-1907), ainsi que dans un film féerique comme *LA FEE AU PIGEONS*. En 1916, De Chomón utilise un travelling éblouissant dans *TIGRE REALE* centré sur Menichelli qui s'installe au balcon d'un théâtre.

Dans une étape suivante, Delpeut se concentre sur l'acheminement vers la *Perdizione* des divas. Il élabore un catalogue de scènes montrant la préparation des divas dans leur intimité. Le miroir est un objet omniprésent, comme un outil indispensable, réflecteur de cette féminité chargée de séduction par les artifices du maquillage et de la mode. La diva est souvent accompagnée d'une bonne. Le réalisateur met en valeur une série de cadrages d'opérateurs à l'origine qui multiplient, grâce aux miroirs, l'image de la diva à l'écran.

Ensuite, Delpeut compile des scènes de rencontres où les divas font partie de jeux de séduction toujours dans des espaces publics, comme une fête, un restaurant, un casino. On voit défiler, confondues, toutes les divas dans des extraits recyclés : Bertini dans *LA PIOVRA*, Menichelli dans *TIGRE REALE*, Makowska dans *CAINO*. Peu à peu, on voit dans ces scènes s'installer les différentes façons de faire la cour. Delpeut insère alors une séquence autonome avec des intertitres, extraite d'*IL FUOCO*. Menichelli apparaît ici explosive dans un plan américain orange, habillée de façon extravagante avec des plumes et tenant un bouquet de fleurs. Un homme se met à ses genoux et l'intertitre parle à sa place : *'La mia anima intera arde per Voi!' // 'My whole soul is burning for you!'*¹¹⁰⁵

Le compilateur met en place ensuite un catalogue de scènes en couleur où défilent une série de couples en train de s'embrasser. La gestuelle corporelle des divas partage dans leurs différences (reconnues souvent par leurs visages) toute une série de contorsions qui affichent autant la joie que la douleur. Cette étape de plaisir sexuel sadomasochiste est suivie par des scènes baroques et spectaculaires d'un carnaval blanc (enfance) empruntées à partir de *CARNAVALESCA* où la fête se déroule dans un salon rempli de bébés et de gamins richement habillés comme leurs berceaux.

Delpeut enchaîne alors avec *RAPSODIA SATANICA* qui se déroule aussi dans une fête de carnaval, où Borelli est habillée comme dans les héroïnes épiques Morlhoniennes. Le réalisateur emprunte ici la scène où *Alba d'Oltrevita* (Borelli) incite le suicide du frère de son bien-aimé : *'Voi o Vostro fratello, uno solo fra Voi, potrà cogliere il fiore delle mie labbra.'* *'You or your brother...'* *'only one of you will touch the rose of my mouth.'* Borelli se retrouve prise au piège à cause de cet échange d'une jeunesse éternelle contre l'amour. La scène suivante est emblématique de sa punition et

¹¹⁰⁵ *DIVA DOLOROSA* (intertitres en italien et néerlandais). Traduction fournie par F. Roumen.

perdition : la diva redevenue vieille se retrouve habillée en noir, accompagnée d'une bonne, jettant des fleurs par terre.

c. Le destin des divas II : *Tramonto di sangue (Redenzione, Amore e Sa sacrificio et Transfigurazione)*

Dans les films de divas, le casino devient un espace dramatique. Les passions se déchaînent dans *LA STORIA DI UNA DONNA* où Menichelli semble ouvrir l'étape de la *Redenzione* : elle prie avec un long collier de perles dans un petit salon au casino. Il semble qu'elle demande clémence devant un jeune homme qui la rejette. Delpeut regroupe ensuite des scènes de couples chargées de gestes érotiques. Cela est suggéré à l'aide de métaphores constantes avec la nature : jardins, campagne, bois, ponts, fontaines. Dans cette étape, les divas semblent déjà se donner au déséquilibre, avec les premiers symptômes d'hystérie contenus dans leur gestuelle corporelle. Les contorsions de leur corps prennent en effet une forme d'arabesque, en particulier dans le style de la diva Borelli.

Delpeut replace alors une longue séquence que nous attribuons à *LA DONNA NUDA* où Borelli interprète *Lolette* qui voit son mari la tromper avec une autre femme chez elle, entourés d'invités. Borelli fait une démonstration très poussée de sa réaction de jalousie avec une gestuelle extrêmement démesurée, au point de tomber malade dans les bras de son mari.

L'étape *Amore e Sacrificio* dans ce parcours ressemble de plus en plus un 'calvaire' selon les codes catholiques. Delpeut fait un recueil de scènes où il n'y a que des séparations de couples qui composent encore un autre catalogue de gestes corporels. Le réalisateur établit ainsi des liens géométriques, de profondeur de champ, de champ contre-champ entre ces scènes. Il introduit alors une séquence monochromatique en jaune extraite de *MAMAN POUPEE*, film de diva atypique. Soave Gallone joue une mère dans un registre énigmatique, soutenu par le cadrage constant de ses yeux fascinants. Delpeut enchaîne alors avec des extraits de l'assassinat dans *CARNAVALESCA* qui donne à ce moment un ton tragique, presque de folie au documentaire. Delpeut met au ralenti le moment où *Maria Teresa* interprétée par Borelli, se sentant trahie, attaque avec un couteau *Pietro*. Cette scène en couleur offre au ralenti un pur moment de plastique en mouvement comme si d'une héroïne antique s'agissait. Le réalisateur traduit tout

au long de *DIVA DOLOROSA* une analyse plastique de l'époque dans des moments d'observation magnifiques de la richesse du gestuel corporel et du coloriage dans les films de divas.

Delpeut compose ensuite une séquence d'extraits qui mélangent comme avant, les unes après les autres, ces cinq divas sans les différencier, traitées comme une seule, dans une atmosphère de plus en plus effrayante, menaçante. Il ôte de nombreux plans à partir des films empruntés où en particulier Soava, Borelli et Bertini sortent et entrent à travers des portes, couloirs, notamment des rideaux lourds comme dans *LA PIOVRA* qui a une atmosphère si étouffante. Le compilateur rend ici un hommage direct au cinéma du réemploi *found footage*. On y reviendra dans un instant.

Cette séquence annonce une suite de plans dans lesquels se déclenche la violence conjugale, en particulier des personnages masculins envers les divas. Ils ne les portent plus dans leurs bras, mais leur parlent avec cris, les surveillent. Delpeut établit ici un recueil de scènes des divas tombant malades, qui sont couchées, anesthésiées, entourées de médecins, de maris. Il regroupe ces extraits de manière à reclasser les mouvements de têtes des divas, dans une étonnante combinaison d'axes qui vont du profil droite-gauche au profil gauche-droite. Dans cette séquence, le réalisateur réussit une typologie des gestes hystériques des divas avec un drôle de parallèle. En effet, cela renvoie au travail photographique qui illustre le discours psychiatrique de J.-M. Charcot. Dans son journal de recherche, Delpeut compare l'imaginaire visuel du divisme avec les registres photographiques des malades aux séances publiques à l'hôpital de la Salpêtrière.¹¹⁰⁶ Dans *DIVA DOLOROSA*, il met en scène ce parallèle à travers la compilation.

La gestuelle corporelle des divas est chargée aussi d'actes maternels. Delpeut enchaîne alors avec une séquence faite d'extraits qui mettent en évidence la thématique de la maternité, en général en échec. La performance de la Bertini est notable quand elle déambule dans une chambre d'enfant vide dans un extrait teinté en bleu que nous attribuons à *LA PIOVRA*. Pour l'historien Brunetta, cette représentation de la maternité est emblématique de la punition

¹¹⁰⁶ Voir *Idem.*, Delpeut, P., La Salpêtrière, città dolorosa', *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp. 95-103. L'hystérie (J.-M. Charcot, 1880) est l'ensemble de symptômes, surtout neurologiques, prenant l'apparence d'affections organiques, sans lésion organique décelable. Névrose caractérisée par une exagération des modalités d'expression psychique et affective, qui peut se traduire par des symptômes d'apparence organique (convulsions, paralysies, catalepsie) et par des manifestations psychiques pathologiques (hallucinations, délire, mythomanie, angoisse). *Idem.*, *Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003.

sociale qui affecte les femmes suite à l'enfant absent, rêvé, perdu, qui parfois se confond en effet avec l'homme-enfant avec qui la diva entretient une relation.¹¹⁰⁷

L'étape suivante montre la mort, notamment le suicide, comme une forme de s'échapper au malheur et/ou comme une forme de sacrifice. L'extrait teinté en jaune de Menichelli dans *TIGRE REALE* (qui renvoie au récit de *LA SIGNORA DALLE CAMELIE* Gustavo Serena, 1915) est chargé d'une sensualité autodestructive où la mort semble être le seul recours pour les amoureux. Menichelli, l'air malade ouvre une vitrine d'où elle sort une flasque avec une note : « *La morfina puo alleviare la Vostra pena, ma troppe gocce vi saranno fatali. // The morphine may ease your pain, but too many drops will be fatal.* » Ensuite, elle agonise devant son amant qui est venu la rejoindre.

Delpeut fait alors un clin d'œil et place le film en plein air français *LE LAC DU COME* (1914). L'extrait fonctionne comme un dispositif, 'machine du temps', sans faire aucune distinction entre la non-fiction et la fiction. Car le compilateur enchaîne avec un extrait où Borelli, qui joue *Marina* dans *MALOMBRA* (1917), arrive au château où elle sera enfermée. Le *phantom ride* du *LE LAC DU COME* est prolongé par la fiction *MALOMBRA* qui est tournée en effet au même endroit. En associant ces deux extraits, en 1999 le même espace géographique passe inaperçu, filmé en 1914 et en 1917 pour de propos totalement différents.

Dans l'étape suivante *Transfigurazione*, une sensation de fatigue s'installe où la gestuelle corporelle semble exténuée. Les divas ne font que déambuler, abandonnées de toute raison, en agonie. Les extraits compilés dans cette dernière partie les montrent comme un phantasme et comme un fantôme, tel que le tissu qui les habille. Delpeut répète l'extrait de *CARNAVALESCA* où l'on voit Borelli poser avec le couteau après avoir commis l'assassinat. Le compilateur enchaîne alors avec une longue séquence composée d'extraits de *RAPSODIA SATANICA*. Borelli comme *la comtesse Alba d'Oltrevita* déambule comme transfigurée, séparée du monde, isolée de la vie mondaine, de la famille, entourée toujours des éléments de la nature (fleurs), éloignée du décor (séjours aristocratiques et/ou bourgeois) et de la vie mondaine. Il ne reste qu'un élément : le voile qui indique son état d'âme. Delpeut regroupe une série de trajectoires qui sont un pur catalogue de la façon de marcher mystique de Borelli. D'ailleurs, par écrit il établit un parallèle implicite ici à l'image entre la diva au cinéma Borelli dans *RAPSODIA SATANICA* et la diva du théâtre Eleonora Duse voilée (cachant sa vieillesse) transposée dans sa seule intervention cinématographique dans *CENERE* (1916).¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁷ Voir *Idem.*, Brunetta, G. P. 'Cantami o diva...', Brunetta, G. P. (et. al.), *Divas y Divinas*, s/d, pp.7-26.

¹¹⁰⁸ Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Levend verleden' ('Habitant le passé'), *Diva Dolorosa Reis*, 1999, pp.104-115.

3. D'une méthode tombée en désuétude ou de l'approche sensorielle-analytique portée à l'extrême

DIVA DOLOROSA résume comme nulle part ailleurs l'approche sensorielle-analytique envers les archives. Cependant ce n'est plus au service de valoriser des films muets en termes muséographiques que Delpeut se permet en toute liberté de recycler pour explorer un sujet socioculturel comme le divisme. Néanmoins, il maîtrise dans *DIVA DOLOROSA* certains gestes explorés tout au long de son travail de compilateur. Il met en scène un effet de 'miroir' entre les images et les spectateurs contemporains, condensé dans l'ouverture du film. Deuxièmement, il cherche un effet de 'transport dans le temps' en utilisant un *phantom ride* d'un film en plein air pour dévoiler un *cross road in history* dans une fiction. Et enfin, le compilateur est en quête d'une réaction déclenchée par les effets optiques, mais ici pour mettre en évidence un imaginaire de violence hystérique attribuée aux divas et à leur féminité. Delpeut donne priorité à son approche esthétique mais en dépassant l'intention de valorisation culturelle testée précédemment dans le NFM. Ainsi, avant, il profitait de la fragmentation des archives du muet pour les mettre en valeur. Cette fois *DIVA DOLOROSA* se trouve à l'opposé car il déconstruit pratiquement ces restaurations mais dans une intention documentaire.

a. Dédicace au *found footage* et coloriage (à volonté)

Delpeut exprime ses remerciements au générique de fin dans *DIVA DOLOROSA*. Il expose l'influence directe de la scène *found footage* dans son film : « Matthias Müller for his film *HOME STORIES* ». Il est plus qu'inspiré par *HOME STORIES* (1990), il le reproduit.

M. Müller remonte dans *HOME STORIES* (16mm, 6 minutes) une série de séquences empruntées à des films hollywoodiens des années 1960 où des actrices –Lara Turner, Tippi Hedren et Grace

Kelly– se retrouvent dans des situations typiquement hitchcockiennes, prises dans un suspense sans objet, une angoisse sans nom, dévoilant les mécanismes du voyeurisme.¹¹⁰⁹ Ce film est bien connu du programmeur qui l'a présenté au NFM en 1993. Delpeut compose toute une séquence dans *DIVA DOLOROSA* à partir d'extraits de films de divas, imitant presque fidèlement le modèle de *HOME STORIES* rendant ainsi un hommage à Müller qui admire comme lui la gestuelle des actrices du star-système. Delpeut en fait pratiquement un *remake* mais à partir des divas italiennes avec des registres d'interprétation et de physiques si différents. Ces actrices partagent toute cette gestuelle corporelle composée de convulsions, paralysies, douleurs, extases, délires et spasmes. L'exercice est révélateur par les différences comme les similitudes affichées par ces modèles de féminité de périodes aussi éloignées. Le compilateur trouve un lien commun avec ce star-système primaire du cinéma de la seconde époque faisant un catalogue de la gestuelle d'angoisse des divas, rythmée par la musique de Dikker, à certains moments totalement effrayante.

Cependant l'approche de Delpeut va encore plus loin dans *DIVA DOLOROSA* par son usage du monochromatique supplémentaire dont le seul précédent se trouvait dans son expérience de *THE FORBIDDEN QUEST*. Il colorie certaines scènes mais pas pour représenter un moment du récit comme il le faisait exclusivement pour le passage fictif entre les pôles terrestres dans *THE FORBIDDEN QUEST*.¹¹¹⁰ Le cinéaste jusqu'ici était sobre, décidé à montrer le mieux possible la réussite de la préservation en couleur au NFM. Néanmoins, la coloration dans *DIVA DOLOROSA* est emblématique d'une valorisation non orthodoxe, paradoxale par le fait de rajouter du coloriage à des préservations en couleur aussi récentes. D'une part, il emprunte telles quelles les scènes coloriées (spectaculaires), notamment de Lyda portant le couteau dans *CARNAVALESCA*. D'autre part, il colorie à volonté certaines scènes en quête d'homogénéité, de trouver également l'expression 'artistique totale' de toute une époque (entre peinture et musique) qui caractérise ces films à l'origine, dont notamment *RAPSODIA SATANICA*. Il recolorie avec un rapport au spectacle mais en cherchant une certaine uniformité monochromatique rouge, par exemple dans l'entrée des salles qui donne ainsi l'idée d'un seul théâtre. Il change également les couleurs d'un plan à l'autre (l'ordre dans le désordre) de façon énigmatique tel qu'il les a trouvées dans les copies teintées du NFM.

¹¹⁰⁹

Voir <http://fmp.lightcone.org>

¹¹¹⁰

Supra., Chap. 6.

b. L’imaginaire hystérique féminin dévoilé par la Caméra loupe-analytique (numérique)

DIVA DOLOROSA est monté sur support numérique. Delpout déclare que la tâche devient alors plus interactive : « *Diva is done in a digital editing machine, an easy one. We can make every slow motion ourselves, putting the music in the right place. We were finding a way technically, about what we wanted to do with the material* ».

Dans ce dernier film de compilation, les effets optiques sont rajoutés aux extraits par Delpout sans aucune intervention directe sur la pellicule. Cependant le remontage montre toujours les propos sensoriels et analytiques du réalisateur. La Caméra loupe-analytique interroge certains extraits par leurs reclassifications comme à travers leurs ralentis, répétitions et pénétrations, montrant à l’évidence une charge de violence hystérique extrême.

Delpout et Boerema remontent au ralenti une scène où Borelli est agressée, dévoilant avec une grande force la brutalité que cache cet extrait que nous attribuons à *MALOMBRA*. En plan américain teinté sépia, Borelli entre par une porte à gauche, effrayée et suivie d’un homme intrigué. Elle est angoissée et l’homme se met à genoux. À côté, il y a une femme assise près du lit. Borelli ouvre les bras et fait une crise, l’homme se lève immédiatement et la prend par le dos, puis la serre dans ses bras. On voit ensuite cet homme prendre Borelli par la bouche de façon violente. Un premier ralenti du même plan montre Borelli prise par la bouche d’une façon encore plus violente. La même image est encore rapprochée et ralentie : Borelli prise par la bouche, tournant sa tête et l’homme qui la serre. Le même plan est alors encore rapproché et ralenti pour une troisième fois, à tel point que l’on parvient à repérer les grains de la pellicule, sa texture. Ce plan est encore rapproché et ralenti pour une quatrième fois : on voit Borelli contrôlée par deux hommes. Ensuite, Borelli perd connaissance et l’homme qui la serrait, la porte dans ses bras. L’homme est accompagné d’une bonne. Ils arrivent à déposer Borelli sur le lit. On voit Borelli allongée avec la tête à l’envers et les yeux ouverts, regardant le vide, paralysée. Dans un plan moyen, on repère deux hommes au fond, ensuite Borelli couchée sur un lit, qui se lève, puis est approchée par l’homme plus âgé. L’homme qui la serrait s’en va et elle s’endort à nouveau.

On est loin du regard analytique contemplatif de Borelli dans *LYRICAL NITRATE* qui traite également d’une agression dans *FIOR DI MALE*. Néanmoins dans *DIVA DOLOROSA*, la Caméra loupe-analytique (numérique) est plutôt mise au service d’une réinterprétation post-féministe des films de divas qui sont loin d’être des documents féministes eux-mêmes. Dalle Vache indique

ainsi: « *The twisting human figure of the diva became a site of hysteria, out of which some new positive shape might emerge. With a mute eloquence comparable to a suffragette's speech, the Italian diva expressed the struggle of women caught between old-fashioned standards and new options for the future. Yet despite the musical and dance-like qualities of her acting, the diva's characters in film were unable to develop further and embrace a truly feminist, avant-garde practice. Indeed, the film diva came up against too many obstacles and could not prevail, and so her melodramas could not evolve into more interesting narratives and visual forms. In the aftermath of World War I, the Italian film industry, after several golden years of success, collapsed. Between 1919 and 1922 the rise of Fascism reversed all the advances of the women's emancipation movement and rekindled the debate about divorce that had been triggered by the proposed Sacchi Law.* »¹¹¹¹

Malgré ces limitations, Delpout réinterprète sous une perspective féministe les films de divas. Il déclare lors de la sortie de *DIVA DOLOROSA* : « *In their films like Lyda Borelli, Pina Menichelli and Francesca Bertini perform their lives of their protagonists as a spectacle of the body. It marks at the same time their strength as well as their tragedy. They carouse in an unsurpassed sexual independence, but the price they have to pay is that they are doomed to hysteria. I feel a great compassion for the divas : as actresses and as women.* »¹¹¹²

DIVA DOLOROSA est un documentaire qui a plusieurs ambitions. La sonorisation de cette compilation est prévue dans deux versions. La première est conçue pour être projetée avec la musique originale de Dikker interprétée live, la deuxième version a la bande sonore enregistrée dans la copie de distribution. Cette alternative de présentation live bénéficie l'expérience sensorielle dans cette démarche documentaire qui mélange les films de ces cinq divas comme si elles étaient une seule. Delpout assume alors : « *Music helps to let the audience make the steps with us. But I'm not sure that general audience would make the steps when you present it, with out the presence of the orchestra, with out such a sensation that has a strong power in the image and the whole presentation. Just to see it as such (with out music) is difficult for the audience. For a few moments story line is precise but it does not have the same impact like with the live orchestra (...)* »

DIVA DOLOROSA (1999) commence sa carrière dans certains circuits comme si c'était un film muet, et comme pour *RAPSODIA SATANICA* (1917), la projection manque parfois d'orchestre, remplacée par un enregistrement.

¹¹¹¹ Idem., Dalle Vache, A., *Diva : Defiance*, 2008, p.11.

¹¹¹² Press Book *DIVA DOLOROSA* Press Release Août 1999.

c. L'orchestre live pour un film 'd'art total' ou d'une Boîte sonore onéreuse

Delpeut établit un drôle de dialogue entre les films muets et le spectateur contemporain avec *DIVA DOLOROSA*. D'abord il prolonge 'l'effet miroir' déjà utilisé dans *LYRICAL NITRATE* avec les deux jeunes filles spectatrices qui jouent dans *THE PICTURE IDOL*. Cependant il pousse son geste de sonorisation aux limites qui impose la production d'un spectacle live pour un film muet à l'origine.

DIVA DOLOROSA commence avec une séquence des entrées sur scène des divas où se joue ce tour. Delpeut regroupe des arrivées en voiture, des entrées par les escaliers à la salle de théâtre (Odéon). Il recycle des extraits, que nous attribuons à *SANGUE BLEU*, où nous voyons s'ouvrir des rideaux où se trouvent assis des spectateurs qui terminent de s'installer dans la salle. Ensuite, il combine des extraits de *TIGRE REALE* où nous voyons champ-contre-champ le public et les acteurs jouer sur scène, ensuite en bas à droite nous apercevons un orchestre en train de jouer dans la salle. La diva Menichelli regarde la scène avec des jumelles. Si des spectateurs contemporains de *DIVA DOLOROSA* assistent à une projection avec orchestre live, ils sont placés devant les images d'un public qui attend une représentation tout comme eux. Certains spectateurs ont profité de cette expérience.

DIVA DOLOROSA est projeté pour la première du film au Holland festival où en effet le public a été contraint d'attendre avec l'orchestre pour commencer la séance. Ils regardent une scène qui reproduit fidèlement leur situation. Le film dans le film, le spectateur contemporain regarde des spectateurs fictifs en train de regarder. L'orchestre live fait réplique au 'film d'art total' comme une expression artistique de son temps, mais adapté à notre époque. Toutefois et de toute évidence, cette compilation est un faux film muet sonorisé. Pour présenter cette projection live en salle de *DIVA DOLOROSA*, cela requiert une production supplémentaire avec certaines conditions. Avant une reconstruction comme *THE GOOD HOPE* (1989) reste sobre et le seul besoin reste l'accompagnement au piano-forte. Dix ans plus tard *DIVA DOLOROSA* a besoin d'être 'joué' et de préférence live en salle. Delpeut emprunte et détourne avec une grande liberté ce qui est propre aux films muets, aux films de divas : la sonorisation et la coloration.

DIVA DOLOROSA est composée de musique originale commandée à Dikker, qui montre définitivement un style propre mais adapté aux moments de jouissance comme de souffrance des scènes compilées. La musique est interprétée par le Radio Symfonie Orkest qui est conduite par Ed Spanjaard. L'enregistrement sonore de sa composition sur les copies de distribution de *DIVA DOLOROSA* permet de garder cette sonorisation orchestrale et remplacer la production d'une projection avec orchestre live. Celle-ci est plus chère à cause des frais des

répétitions (pour la synchronisation entre la cabine de projection) et la présentation en elle-même. Le 'dernier film de divas' porte en lui-même sa limitation, la Boîte sonore ne peut pas être portée partout. Cependant comme un concert et un disque contenant la même musique, ces deux versions sonores ne rendent pas la même expérience.

DIVA DOLOROSA est projeté à Amsterdam avec orchestre au Holland festival, ensuite avec la musique enregistrée au Pavillon Vondelpark, qui se trouve dans une ambiance particulièrement positive, comme informe son rapport d'activités: « (...) one should almost forget that 1999 for the Filmmuseum represented top year; artistically and also measured by the until now unknown numbers of spectators/visitors. Never as many as 60,000 spectators this year have found the Vondelparkpaviljoen to participate at the presentations of film. The summer programme on the subject Catherine Deneuve was successful and represented often a full house. The Information-centre/library received a gratifying number of over 6,000 visitors. The numbers of visitors of the Filmmuseum-distribution films programmed externally, our archive films as well as the newly purchased films mounted to a record of 230,000. The classical series CINEMA 2000 of 26 films moving during 26 weeks to 26 art houses represented artistically and publicly a great success.»¹¹¹³

Au Pavillon Vondelpark, dans le programme de main *Filmmuseum* en décembre 1999 s'affiche un cycle de films de divas italiennes: 'La Diva Divina Fataal, Hysterisch en Fragiel'. On retrouve certaines des copies compilées dans *DIVA DOLOROSA* comme *RAPSODIA SATANICA*, *LA STORIA DI UNA DONNA*, *TIGRE REALE*, *SANGUE BLEU*, *FIOR DI MALE*, *MALOMBRA*, *IL FUOCO*. Également programmé *DIVA DOLOROSA* joue un rôle complémentaire à la valorisation de ces copies film programmées au Musée. Le spectateur peut regarder la compilation pour avoir un aperçu comme choisir parmi ces restaurations en couleur dans toute leur splendeur. Il y a d'autres films importants du divisme programmés alors comme *LA SIGNORA DALLE CAMELIE* (1915). On trouve du contraste dans cette programmation incluant des films atypiques qui interrogent le divisme autrement. D'abord on repère notamment *ASSUNTA SPINA* qui n'entre plus dans le cadre du divisme mais qui est interprété magnifiquement par Francesca Bertini, la diva plus importante.

Dans cette dynamique, un peu plus tard *LYRICAL NITRATE* est reprogrammé en décembre 1999 affiche le *Filmmuseum*. Un cycle au Musée se termine avec des films en salle qui incarnent sa philosophie depuis une décennie.

¹¹¹³ 'NFM Annual report 1999', *FIAF London Annual Reports 1999*; FIAF, 2000.

CHAPITRE 9 DEVENIR DES 'GRAINS SEMES' OU DE L'EXPLORATION DES USAGES DU TRAVAIL DE COMPIATION (1989-2000)

Delpeut se place avant tout lui-même comme un médiateur dont l'objectif est d'aider à mieux comprendre, à mettre en accès ces films muets : *« I'm not writing film history but doing mediation between early cinema and a broader audience. »*

Jusqu'où fonctionne cette approche dite sensuelle-analytique pour rapprocher le public, envers les collections du Musée ? Delpeut compile pour programmer, réaliser, restaurer les archives du NFM dans une équipe, qui assume sa perspective esthétique en quête de validation par les spectateurs, le public. Il s'agit dans ce chapitre de trouver les bornes d'efficacité entre donner accès aux films muets dans une cinémathèque en créant une production audiovisuelle tout à fait 'nouvelle' à partir d'archives. Quels sont les usages concrets de cette production en termes de valorisation ? Nous allons explorer ensuite son utilisation dans les années 1989 à 2000. Nous interrogeons les avantages et les limites de chaque compilation afin de mettre en relief les collections.

Tout d'abord nous avons vérifié que ces films font partie d'une programmation en parallèle des copies film empruntées, pour la plupart préservées et programmées au Pavillon Voldenpark, comme ailleurs. Rétrospectivement, certaines de ces compilations restent en vigueur dans les catalogues de distribution. D'autres sont utilisées avec plus de fréquence que d'autres, provoquant des réactions bien différentes. La philosophie du NFM met la priorité sur l'expérience de la projection en salle, mais en tenant compte d'autres supports d'accès aux films muets. Nous observons que chaque compilation a un parcours différent au Pavillon

Vondelpark à Amsterdam, à l'échelle néerlandaise comme à l'étranger dans des manifestations artistiques et culturelles, des festivals de cinéma, des cinémathèques collégues, des chaînes de télévision, des salles d'art et d'essai et des salles d'exploitation commerciale.

Nous classons ensuite les usages de notre corpus à partir des réactions recueillies des spectateurs dans cinq secteurs du public : cinémathèques, recherche académique, critique et 'grand public'.¹¹¹⁴ La plupart de ces compilations sont conçues pour la salle de cinéma et de façon minoritaire pour la télévision. Toutefois, certains de ces films migrent à la télévision, modifient leur format (édition vidéo) allant jusqu'à toucher un autre secteur de spectateurs adeptes aux circuits du cinéma expérimental. (I)

Cependant l'utilisation de ce corpus de films montre les frontières entre une valorisation culturelle (artistique) et une valorisation économique des collections recyclées. La politique du NFM est construite selon des critères non-lucratifs, au vu de son statut juridique (Stichting). Chaque compilation est utilisée de manière différente et parfois tirillée en tre plusieurs types de publics. Ces usages dépassent parfois le contexte muséographique. Certains films de ce corpus peuvent être considérés comme des échecs (financier, du public) tandis que d'autres sont vus comme une réussite en termes de valorisation culturelle, et exceptionnellement d'exploitation économique. (II)

Enfin, nous verrons dans quelle mesure la Filmmuseum-Amsterdam continue sa métamorphose institutionnelle, tirant profit de la compilation pour valoriser ses collections de films muets. L'équipe du Musée maintient et développe son rôle comme un médiateur pédagogique. Ces archivistes produisent certains remontages étroitement liés au travail des dix dernières années. La compilation est une pratique qui persiste mais modulée. (III)

Traiter avec du recul les usages de cette production est difficile. En effet, ce corpus continue à circuler jusqu'à l'année 2005, moment où nous arrêtons notre travail de recherche. En plus nous manquons ici de données suffisantes pour mesurer les usages de ce corpus. Nous tenons compte également de notre méconnaissance de la langue néerlandaise qui aurait facilité la tâche pour trouver et/ou produire des données statistiques sur notre corpus (notamment à partir des rapports d'activités *Jaarverslagen Filmmuseum*). Néanmoins, nous utilisons comme indicateur principal pour analyser les usages de notre corpus, les réponses de certains spectateurs des cinq secteurs ciblés. Nous sélectionnons une série des traces (programmes,

¹¹¹⁴ Nous partons d'une typologie des publics, qui considère d'abord le grand public comme une masse anonyme de spectateurs à différentes d'autres secteurs du public qui comptent avec des spectateurs spécialisés qui se différencient par leur utilisation de l'objet film (critique, recherche, etc.). Voir Gomezjara, F. y D. de Dios, *Sociología del cine*, Mexico : Sepsetentas Diana, 1981, 182p.

entrées en salle, critiques et prix) dans ces secteurs pour les confronter avec les intentions affichées par la Direction du NFM, Delpeut et ses producteurs (information recueillie pendant nos entretiens). Nous utilisons des données assez hétérogènes de l'Observatoire européen de l'audiovisuel LUMIERE, des archives des sociétés de production (Yuca, Ariel) fournies par Van Voorst et Roumen (Filmmuseum) et indirectement de l'étude économique d'Out (2004) sur le cinéma néerlandais contemporain. La dispersion et la disponibilité de l'information sur la distribution et l'exploitation de ce corpus, nous paraît être un symptôme du statut des cinémathèques en pleine transformation sur le marché de l'audiovisuel.

I. La programmation du travail de compilation (1989-1999)

La tâche de valorisation du cinéaste de *De Vrije Zins* venu archiviste semble s'être accomplie implicitement. Rétrospectivement, les dix compilations produites par Delpeut dans les années 1989 à 1999 font partie de la dynamique de diffusion et d'accès des collections, ce même quand il quitte le NFM. Ce travail de compilation circule autant au Musée qu'à Amsterdam, dans des réseaux nationaux aux Pays-Bas (festivals, art houses, télévision, etc.) comme à l'étranger. Les usages de ce corpus se multiplient depuis sa fabrication au Musée en s'adressant à plusieurs secteurs de spectateurs.

Dans un premier temps, nous précisons la fréquence de programmation de notre corpus au Musée et en dehors de celui-ci, aux Pays-Bas, comme à l'étranger selon les sources dont nous disposons. Dans un deuxième temps, nous explorons les témoignages de certains spectateurs des secteurs ciblés. Ces films circulent à des intervalles irréguliers, jamais comme un ensemble, mais à titre individuel et/ou en sous-groupes.

1. Un travail de compilation pour les néerlandais mais plus apprécié à l'étranger

Les compilations à Delpeut sont ouvertement complémentaires de la programmation des films préservés en salle, occupant une place minoritaire à côté des copies empruntées des films muets. Ces dernières font elles-mêmes partie d'une programmation plus large avec des films du répertoire et d'autres archives. Néanmoins quelle est la fréquence de programmation de chacune des dix compilations au Musée ? Quels circuits occupe ce travail de remontage dans les Pays-Bas et au niveau international ? Nous cherchons à établir ainsi les caractéristiques de cette dynamique de programmation, de manière à classer les usages de chacune des compilations, selon le support utilisé, le lieu de projection (ou de transmission).

a. Pavillon Vondelpark, une scène du réemploi à Amsterdam

Les films de Delpeut sont plongés dans un contexte beaucoup plus riche et large de valorisation des films muets du NFM, notamment des programmes combinés avec des arts du spectacle live comme du théâtre et des concerts. Le cinéma muet cohabite avec une programmation riche en films du répertoire, d'expositions des archives non-film, de créations multimédia à base des collections, de conférences, d'ateliers (Amsterdam Workshops). Certaines de ces compilations sont très imbriquées avec la programmation interne Musée au point de rester cantonnés au Pavillon Vondelpark, pendant que le reste de ses films ouvre une dynamique de diffusion en dehors de celui-ci. (Voir Tableau V)

La série *DE CINEMA PERDU* est conçue pour la télévision, mais tous ses épisodes sont composés de copies préservées aussitôt programmées au Musée et ce, dès l'année 1988. Pendant la fabrication de la série (diffusée entre 1995 et 1996 sur la chaîne VPRO-TV), chaque copie est à l'affiche du Pavillon. Pareil, le programme *PATHE AROUND THE WORLD* est programmé d'abord pendant plusieurs semaines entre le 2 et le 15 septembre 1993. Puis il est utilisé dans le cadre de l'Amsterdam Workshop de 1994. Ensuite, il va connaître une seconde vie avec son édition vidéo en 1998 (collection Sphinx). Ce programme et trois autres films du corpus sont

présentés exclusivement aux projections du Pavillon Vondelpark. Il s'agit de la reconstruction *THE GOOD HOPE*, les films de montage *HEART OF DARKNESS* et *THE GREAT WAR*.

THE GOOD HOPE figure comme le complément à une tendance à la valorisation étendue de films des pionniers néerlandais, s'intensifiant entre 1989 et 1991, notamment des sociétés Hollandia, Pathé-Hollandsche et Alberts Frères. Ensuite, on retrouve *THE GOOD HOPE* jusqu'à l'année 1998, combiné avec la dernière sonorisation du film du pionnier Binger *HET GEHEIM VAN DELFT* (1917).

En revanche, les projections *HEART OF DARKNESS* (1995) et *THE GREAT WAR* (1993) montrent une tendance à l'utilisation de ces films de montage dans un cadre académique. Pendant la fabrication des deux films de montage, les copies recyclées sont programmées, tout juste préservées, au Musée entre 1993 et 1995 respectivement. *THE GREAT WAR* est conçu pour la conférence de l'IAMHIST en juillet 1993 et ensuite reprogrammé pendant l'Amsterdam Workshop en juillet 1994 ; puis reprogrammé à deux reprises (1993 et 1997) toujours avec une fiction sur la thématique la magnifique préservation en couleur : *MAUDITE SOIT LA GUERRE*.

HEART OF DARKNESS est programmé deux fois, d'abord en 1995 pour accompagner les films d'expédition récemment préservés avec la Cinémathèque royale de Belgique grâce au projet LUMIERE. Le dernier film de montage de Delpout pour le NFM se trouve ensuite programmé dans le cadre de la 3^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop de 1998.

Néanmoins la situation du reste des compilations montre une dynamique envers la valorisation des collections remployées bien différente. *THE FORBIDDEN QUEST* est programmé de façon exceptionnelle au Pavillon Vondelpark et qu'une seule fois pendant l'Amsterdam Workshop de 1994 pour illustrer les pratiques du Musée. Cependant les copies recyclées dans ce faux-documentaire sont sans cesse programmées au NFM surtout pendant sa fabrication en 1992. Ensuite, en 1995 ces copies sont reprogrammées à Amsterdam comme à Bologne avec les toutes dernières préservations des films d'expédition d'autres régions, subventionnées avec le projet LUMIERE ; ce qui coïncide avec certains des films empruntés dans *HEART OF DARKNESS*. En 1998, *THE FORBIDDEN QUEST* est adapté par Roumen dans sa mise en scène théâtrale *Mysterie van de zuidpool* accompagnée des extraits des films réemployés également par Delpout.

Par contre la série *THE TIME MACHINE* est programmée uniquement à la télévision. Cependant les archives qui la composent sont présentées par Delpout au NFM au moment de son tournage et bien avant sa fabrication (Lumière, Mutoscope & Biograph, *BITS & PIECES*). En 1992, Les Archives de la Planète du Musée Kahn font l'objet de programmation, puis sont reprogrammées pendant l'Amsterdam Workshop de 1998. C'est la même chose avec les

sections dédiées au *found footage* en 1993 (Mind the Gap) où se trouvent les films de Müller, de Farocki et d'Ujica, d'Eisenberg et de Forgács. Il y a de nombreuses rétrospectives sur ce dernier à plusieurs reprises. Forgács collabore activement aux éditions de l'Amsterdam Workshop. Quand Delpout quitte le Musée, il y a toujours une sorte de synchronisation, au moins d'aller-retour entre compilation et programmation des films empruntés.

Eloigné petit à petit du Musée, Delpout réalisa *FELICE... FELICE...* dont le sujet étroitement associé à ces préoccupations d'archiviste. Cependant ce film n'entre plus dans cette logique de présentation, mais par contre est distribué par le réseau d'art et essai NFM/IAF. Les autres films de notre corpus qui font partie du catalogue du réseau de distribution du Musée sont *LYRICAL NITRATE* et *DIVA DOLOROSA*. Après sa première au IFFR (1991), *LYRICAL NITRATE* détient le record de projections en salle au Pavillon, programmé au moins six fois. (Voir Tableau V) D'abord, les projections en février et en août 1991 coïncident avec l'effervescente découverte de la collection Desmet et la rénovation des salles du Pavillon (Cinéma Parisien). Ensuite, le documentaire est reprogrammé laissant des intervalles entre les années : les étés 1993 et 1996, en mars 1998 et en décembre 1999. Ces projections sont souvent associées aux nouveautés préservées de la collection Desmet et programmées de différentes manières : dans les sections du cinéma de répertoire, avec des films d'avant-garde, avec un commentateur, une sonorisation au piano, orchestrale, etc.

Le dernier film à Delpout suit cette dynamique de programmation. *DIVA DOLOROSA* après sa première au Holland Festival en juin 1999, est programmé pendant plusieurs semaines au Musée, fin octobre et novembre 1999 avec un cycle dédié aux films de divas italiennes. Néanmoins la plupart de ces compilations sont programmées bien plus souvent. Les sources et la documentation tendent à montrer que certaines circulent plutôt à l'extérieur du Musée.

b. La distribution du corpus en dehors du Musée : aux Pays-Bas et à l'étranger

Les compilations qui circulent a priori en dehors du Musée aux Pays-Bas comme à l'étranger sont les deux séries conçues pour la télévision *DE CINEMA PERDU* et *THE TIME MACHINE*. Pendant que les usages des deux films *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST*, l'incarnation de la philosophie du NFM, se multiplient dans certains réseaux de festivals du cinéma, de

cinémathèques, de salles commerciales et de télévision. Ce qui coïncide avec les parcours des réalisations plus personnelles de Delpeut en dehors du Musée comme *FELICE... FELICE...* et *DIVA DOLOROSA*. Ces quatre réalisations sont exploitées en salle, en particulier dans un réseau d'art et essai (*art houses*). Ces compilations réussissent à faire connaître les films muets du Musée à petite échelle mais au niveau international. (Tableau VI)

Le NFM collabore souvent avec l'IFFR (section Lost & Found), lequel joue un rôle central de diffusion pour ce travail de compilation. Le festival du cinéma de Rotterdam est une plateforme internationale, qui est associée par tradition à la scène documentaire et expérimentale, où *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST* s'inscrivent. Plus tard quand la première de *FELICE... FELICE...* aura lieu en 1998 au festival de Rotterdam, Delpeut sera situé comme une figure du cinéma néerlandais, comme associée à la scène *found footage*. Cependant le compilateur ne présente non plus systématiquement ses films à l'IFFR. Il élargit son champ d'action en présentant en avant-première *DIVA DOLOROSA*, en juin 1999, dans le cadre d'une manifestation culturelle différente : le Holland Festival.

Ces films qui ont été co-produits par la télévision néerlandaise (Voir Tableau II) sont achetés ensuite par des sociétés de distribution, notamment des chaînes de télévision étrangères. Cette distribution élargit de façon notable l'utilisation de ces compilations en Allemagne, en Australie, en Chine, au Danemark, en France, en Israël, au Mexique, en Suisse. (Voir Tableau VII) Ces ventes montrent l'intérêt des programmeurs. Cependant il faudrait mener une enquête bien plus approfondie pour connaître les types et les durées des contrats et vérifier également les résultats d'audience aux Pays-Bas comme à l'étranger.

Ces réalisations ont un parcours à l'échelle internationale dans d'autres festivals de cinéma. (Tableau VII) Mais nous voyons que chacune de ces compilations y figure à titre individuel. *LYRICAL NITRATE* et *DIVA DOLOROSA* sont programmés respectivement dans les festivals italiens Giornate de Cinema Muto (soirée) et Il Cinema Ritrovato (Cinema²), dans des sections dédiées aux nouvelles tendances documentaires à base d'archives.¹¹¹⁵ Tandis que *THE FORBIDDEN QUEST* n'entre pas du tout dans ce circuit mais trouve une place dans des festivals spécialisés en cinéma fantastique (à Oporto et à Sitges en 1993). Cependant *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST* se retrouvent au festival Cinéma Émoire à Paris, où ils sont consacrés comme des films porte-parole par Blotkamp, elle-même, en 1993.

¹¹¹⁵ Nous retenons ce programme, malgré qu'il dépasse la période ici analysée (1989-2000) par son caractère atypique. *DIVA DOLOROSA* est coproduite avec la Cineteca de la Comune di Bologna mais ne le programme pas avant l'été 2001. Cinema² est une section fondée en 2001 dont les jeunes commissaires sont alors Pauline de Raymond, Sergio Fant et Paolo Simoni. Voir <http://www.cinetecadibologna.it/>

De son côté *LYRICAL NITRATE* trouve aussi une place aux festivals du cinéma de Berlin et d'Edinburgh (1991) où est confirmé le talent du jeune réalisateur. Objet de programmation dans les années 1990, *LYRICAL NITRATE* attire l'attention des collègues archivistes européens au long des années 1990 à Barcelone, à Munich (1991). Puis le film reste un exemple pour le débat dans le cadre de collaboration internationale des cinémathèques notamment à Jérusalem (FIAF 1996) puis à Bruxelles (Archimédia 1998).

c. Entrées en salle (indéterminées) et plus de spectateurs au Pavillon Vondelpark

Nous ne possédons pas une information homogène pour mesurer le nombre d'entrées obtenues par une bonne partie des films de notre corpus au NFM, aux Pays-Bas et dans les pays de distribution à l'étranger. Nous disposons de données sur les entrées aux Pays-Bas et au niveau européen seulement sur quatre productions : *LYRICAL NITRATE*, *THE FORBIDDEN QUEST*, *FELICE... FELICE...* et *DIVA DOLOROSA*. Cependant ces informations nous semblent parfois contradictoires.¹¹¹⁶ (Voir Tableau VII) Car mis à part ces vidéos et problèmes documentaires, ces chiffres peuvent donner une impression au départ des entrées faibles et assez décourageantes.

D'abord parmi ces entrées, nous ne pouvons pas différencier le grand public (masse de spectateurs anonymes) de celui des réseaux spécialisés des salles d'art et essai. Il faudrait également tenir compte du fait que les spectateurs des cinémathèques constituent un public assez divers et changeant, car même les habitués des années 1990 ne sont pas forcément des cinéphiles 'typiques'. Cette situation peut être un trompe-l'œil et donner l'impression d'un échec auprès du public. Ce qui peut être contredit par le public touché par principe via la programmation à la télévision et les éditions en vidéo de certaines de ces compilations. On

¹¹¹⁶ Information recueillie pendant les entretiens et à partir des archives d'Ariel Produkties. Van Voorst, Suzanne, *Peter's films* [courrier électronique]. Destinataire : Itzi Fernández. 02 février 2006. Communication personnelle. Cette information est comparée avec de données de <http://www.obs.coe.int/> base de données LUMIERE Cinéma <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>. Pour voir méthodologie et limites de validité de la base <http://lumiere.obs.coe.int/web/sources/metho.html> (information recueillie entre 1996 et 2000). Les données sont fournis par Nederlandse Federatie voor de Cinematografie (NFC) <http://www.nfcstatistiek.nl/> et le Programme MEDIA (Consulté entre 2003 et juin 2005).

peut néanmoins indirectement se poser la question sur le nombre de spectateurs potentiellement visés.

Nous pouvons partir de l'existence de deux salles de cinéma au Pavillon Vondelpark rénovées en 1992, qui arrivent à toucher un certain nombre de spectateurs si l'on en juge les déclarations de Blotkamp : « (...) Ce souci nous incite même à présenter des courts-métrages en avant programme si les films datent d'une période où cette pratique avait cours. Au fait nous présentons presque chaque jour un film muet devant 20 à 30 spectateurs. (...) »¹¹¹⁷

En 1988, le NFM passe de quelques programmes par mois à une offre systématique et quotidienne de projections, pour lesquelles le pourcentage de films muets des collections est important (30 à 35%) en 1992. Les statistiques de la Commission de programmation et accès de la FIAF de 1994, informe que 34 des cinémathèques (le NFM y participe) ont répondu avoir entre 55 et 130 spectateurs par séance.¹¹¹⁸ On ne peut préciser la quantité exacte de spectateurs touchés par les films muets et en particulier par ces compilations, mais il est certain que le NFM remplit petit à petit ses salles. Question qui n'était pas un défi facile à relever. De Kuyper montre un bel exemple des problèmes du NFM avec la presse pour attirer des spectateurs en salle : « Je me rappelle de l'époque où Hoos Blotkamp et moi tentions de faire renaître la cinémathèque néerlandaise de ses cendres, du dialogue que nous avons eu avec des représentants de la presse. Ils nous disaient : il faut faire de la publicité (entendez : dans notre quotidien). Hoos répondait que la Cinémathèque n'en avait pas les moyens et que, de toute manière, la conservation avait sa priorité absolue. "Non, ce que je voudrais de vous", disait-elle, "c'est que vous me souteniez par de la publicité gratuite! Soutenez mon action." Réponse des journalistes : "oui, mais alors il faut nous proposer des événements." "Mais, messieurs", répondit Hoos, "je vous propose dans ma salle, trois événements par soir, tous les jours de la semaine!" (les trois films que nous programmions à l'époque). Ce n'était pas le genre d'événement auquel s'attendait la presse... »¹¹¹⁹

Les relations du NFM avec la presse sont symptomatiques des nouveaux besoins de médiatisation pour communiquer leurs activités afin de séduire le spectateur. En 1995, Delpeut témoigne également et avec un certain regret des réactions négatives de la presse notamment autour de leurs programmes de films de famille.¹¹²⁰ Des années plus tard, rétrospectivement, il constate la méconnaissance locale de ces collections des cinéastes eux-

¹¹¹⁷ Véronneau, Pierre, « Vondelpark, ciné-parc. » *Revue de la Cinémathèque* nr 18, Sept.-Oct. 1992, p.30.

¹¹¹⁸ *Idem.*, 'Survey', *Journal Film Preservation* no. 49, octobre 1994, pp.30-31.

¹¹¹⁹ De Kuyper, e. 'La Mémoire des archives', *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Année VIII, 1999, p.156.

¹¹²⁰ Delpeut, P., 'De dood aan het werk' ('La mort au travail'), *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1997, pp.25-26.

mêmes : « Malheureusement les réalisateurs du cinéma néerlandais, à peine ils se rendent compte que Blotkamp a mis à l'abri des archives pour sa propre communauté artistique. »¹¹²¹

Néanmoins le rapport d'activités pour la FIAF du NFM en 1999 montre une augmentation spectaculaire du nombre de spectateurs pendant 1998 : 60,000.¹¹²² Il semblerait que le nombre de spectateurs augmente et y compris pour les collections, même si cela reste assez imprécis. Il faut tenir compte que ces programmes ainsi que les compilations ne représentent qu'une petite partie de la programmation au Musée. Et même si leur nombre de projections reste très limité, nous observons que chaque compilation laisse parfois quelques traces des réactions chez les spectateurs. (Voir Tableau V)

2. Réactions de certains spectateurs (1990-2000)

Nous avons répertorié des témoignages de chercheurs, archivistes et critiques intéressés par certaines compilations de Delpout. Ils appartiennent à diverses générations et origines, comme travaillent dans des régions différentes et traditions théoriques et méthodologiques assez différentes. Il s'agit de personnalités avec des parcours hybrides entre la recherche, l'archivistique et la réalisation. On inclut également des critiques qui sont parfois des collègues de Delpout. Ce qui montre l'existence d'un réseau d'intérêts, d'une alliance philosophique (collègues du NFM) et d'un entrelacement cinéphile (*Skrien*, *Cinegrafie*, *Cinémémoire*). Notre sélection de réactions n'est pas représentative des ces secteurs. Toutefois, elle nous permet de comprendre les concomitances entre ces spectateurs à titre individuel, provenant d'origines si différentes. Car nous trouvons des indices de lectures affectées notamment par cette approche esthétique des archives.

Nous avons recensé un bon nombre de critiques dans plusieurs bases de données (*DIVA*, Film Indexes online) et appartenant à plusieurs pays dans lesquels les films de notre corpus sont

¹¹²¹ « Jammergenoeg beseffen nederlandse filmmakers nauwelijks dat Blotkamp speciaal voor hun artistieke vakmanschap een archief heeft veiliggesteld. » Discours inédit prononcé à l'occasion de la remise du prix en décembre 1998 en néerlandais 'Hoos Blotkamp laureaat Sphinx Cultuurprijs 1998'.

¹¹²² 'NFM Annual report 1999', *FIAF London Annual Reports 1999*; FIAF, 2000, s/p.

programmés et distribués. Cependant, nous assumons que nous n'avons pas fait ici une analyse de l'ensemble de ces critiques qui se trouvent en plusieurs langues (néerlandais, allemand, chinois, parmi d'autres).¹¹²³ Il faudrait faire un travail approfondi sur la question tenant compte des caractéristiques des critiques locales. Ici, nous les avons utilisés de façon complémentaire pour documenter notre enquête sur les usages du corpus (dates notamment). En revanche, notre sélection de réponses de certains spectateurs confirme en partie le prestige obtenu par le Musée dans ces trois secteurs : archives, recherche et critique et notamment à l'étranger. Le travail de remontage de Delpout est reconnu par une série de prix en dehors des Pays-Bas.

a. Archivistes, chercheurs et critiques bouleversés

Archiviste et chercheur, Cherchi Usai place le NFM et le National Film Center de Tokyo comme des cas exemplaires du développement des cinémathèques dans les années 1990.¹¹²⁴ Avec d'autres collègues comme Kevin Brownlow¹¹²⁵, Michelle Aubert (CNC) fait l'éloge du travail de préservation en couleur du NFM qui met en relief par exemple les films de la société Eclair comme *ZIGOMAR VS NICK CARTER*.¹¹²⁶ De Kuyper met en évidence que : « Les chercheurs sont aussi des spectateurs, dont l'appréciation est sans nul doute influencée selon la programmation inventive ou scolaire. »¹¹²⁷

Les archivistes et les chercheurs sont également des spectateurs à sensibiliser. Le travail de compilation de Delpout obtient une réaction de la part de ces spectateurs. Par ailleurs il y a

¹¹²³ Nous ne tenons pas compte ici d'une série de coupures de presse numérisées dans la base de données *DIVA* du Filmmuseum-Amsterdam autour de notre corpus. Car nous avons non seulement une méconnaissance de la langue néerlandaise. Même si ces sources sont traduites, nous considérons qu'il faut compter également avec une connaissance approfondie de la dynamique de la critique néerlandaise pour différencier par exemple les articles de promotion dans la presse, le fonctionnement des réseaux historiques dans *Skoop* et dans *Skrien*, à différence de la presse régionale et nationale (*Filmkrant*), etc.

¹¹²⁴ Cherchi Usai, P., 'La cineteca di Babele', Gian Piero Brunetta (A cura di) *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, p.1042.

¹¹²⁵ Brownlow, Kevin, 'Magnificent obsession; a collector and the archives' Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.228.

¹¹²⁶ Aubert, Michelle, « La restauration des films Eclair », Le Roy, E. et L. Billia (dir. ; et. al.) *Eclair: un siècle de cinéma à Epinay-sur-Seine*, Paris : Calmann-Lévy, 1995, pp.88-89.

¹¹²⁷ De Kuyper, Eric, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (2), *Cinémathèque* no. 2 novembre 1992, pp.67-68.

une absence de réactions pour certains films de notre corpus qui témoignent peut être indirectement des effets de l'approche sensorielle-analytique, selon le compilateur en témoigne lui-même.

THE GREAT WAR (1993) et *HEART OF DARKNESS* (1995) restent assez méconnus en dehors du Musée si on les compare à la médiatisation des films porte-parole. Le succès de *LYRICAL NITRATE* et de *THE FORBIDDEN QUEST* contraste fortement avec le peu de réactions suscitées par les deux précédents films de montage cités. *THE GREAT WAR* est programmé pendant la conférence de l'IAMHIST en juillet 1993, et semble laisser aucune trace en dehors de la grille de programmation.¹¹²⁸ Delpeut déclare : « *I received critics for not being very clear. But it was not meant as an historical piece. The idea of the whole film was based in a corpus of our own archive (...) Someone did not liked it because of the music that was added.* »

THE GREAT WAR est ensuite reprogrammé à l'Amsterdam Workshop de 1994 et encore aucun commentaire n'est laissé à son sujet dans les mémoires de l'atelier.¹¹²⁹ Il n'est pas non plus inclus dans la nouvelle collection vidéo en 1998, la série du NFM 'De Eerste Wereldoorlog' qui contient de compilations qui recyclent également les actualités autour de la guerre.

C'est la même chose pour *HEART OF DARKNESS* qui est reprogrammé pendant le Workshop de 1998, mais sans laisser plus de traces. Il nous semble que l'attention portée sur les archives coloniales (liées aux intérêts socio-économiques et politiques de la grande guerre) est encore bien faible dans les années 1990. Les travaux de recyclage consacrés à la grande guerre et au colonialisme de Gianikian et Ricci Luchi (de longue haleine) comme de Delpeut (minoritaire) sont dans ce sens précurseurs, car ils questionnent en termes esthétiques les archives. Toutefois l'intention de ce dernier et surtout dans ces deux films de montage est de mettre en relief, avant tout les collections elles-mêmes, et sans aucune volonté de s'attaquer à en faire un discours historique ni artistique en priorité.

En revanche, les films porte-parole du Musée provoquent de leur côté bien plus de réactions. *LYRICAL NITRATE* fait partie de la valorisation intégrale et plus large de la collection Desmet. Le spécialiste de la collection, Ivo Blom chercheur et archiviste, collègue de Delpeut pendant cinq ans au Musée, déclare sur le caractère documentaire de *LYRICAL NITRATE* : « *Delpeut exprime dans ce film, sa passion pour les films de Desmet par le biais personnel d'une impression presque non narrative. Les images aux couleurs vives des années 10, ainsi que la couleur des masses déformées, par dissolution et solarisation, éclaboussent hors de l'écran. Films de voyages, films sur le cinéma mondial lui-même, et d'un*

¹¹²⁸ Dibbets, Karel et Bert Hogenkamp [ed.], *Film and the First World War*, Amsterdam University Press, 1995, Series Films culture in transition, 264p.

¹¹²⁹ Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, 82p.

drame forment la base d'un film qui culmine dans une version modifiée de la scène finale de *Fior di Male*. A tout cela se trame une observation, la dégradation de ce film de nitrate entraînant sa disparition, ainsi que de celle de son précieux contenu. Cette inquiétude est symboliquement représentée, à la fin du film, par l'accumulation de décolorations aux rouillures du nitrate jusqu'à l'abstraction totale de l'image sur des fragments d'une version filmique américaine du *Paradis originel*. Une observation émotionnellement chargée par l'usage d'anciens enregistrements sonores - opéra, chants, musique symphonique – qui commentent les images et soulignent le caractère émotionnel du film."¹¹³⁰

C'est clair que Blom réagit à la charge subjective, émotive du film, qu'il qualifie en même temps de 'presque' non narrative. Il retient comme différencie une séquence retravaillée dans *FIOR DI MALE*, notamment par 'la chute de Lyda Borelli'. Blom reconnaît quand il replace le coloriage du nitrate détourné par solarisation. Il remarque le rôle d'accompagnement de la sonorisation lyrique comme la mise en évidence de la décomposition de *WARFARE OF THE FLESH* devenue ainsi une pièce abstraite. Blom lit *LYRICAL NITRATE* comme une interprétation sensorielle comme analytique des copies Desmet, sans but historique. D'autres spectateurs spécialisés partagent cette perception.

L'avant-première de *LYRICAL NITRATE* au Giornate del Cinema a Muto à Pordenone en 1990 montre les réactions partagées envers ce documentaire qui est programmé dans les séances nocturnes dédiées à la scène documentaire à base d'archives. Cherchi Usai décrit cette démarche avec une certaine fascination : « (...) Delpout ha inoltre adottato una risorsa retorica simile a quella impiegata da Yervant Gianikian e Angela Ricci Luchi in *Dal Polo all'Equatore*, altro esempio di film sperimentale legato ai relitti del cinema del passato. Essa consiste nell'avvicinare l'obiettivo all'immagine riprodotta, esplorarne i recessi, coniugare la poetica del dettaglio all'estetica del frammento in una serie di piani ravvicinati di volti, mani, oggetti. Il corpo di Lyda Borelli è, da questo punto di vista, il soggetto privilegiato di Lyrical nitrate. Delpout scruta a distanza ravvicinatissima il chiaroscuro del suo viso, moltiplica certi suoi movimenti, analizza la sensualità del suo sguardo come in un tavolo di montaggio dove l'osservatore svolge a rinvolge la pellicola su uno stesso scampolo di scena, su uno stesso istante appena percepibile all'occhio a una normale velocità di proiezione e qui amplificato fino a che gli stessi dettagli, le stesse movenze, assumono un'evidenza mitica. Verso la fine del film Delpout compie un passo estremo, per certi aspetti provocatorio, in

¹¹³⁰ Traduction de Carlos Breton. « Delpout drukte in deze film zijn passie uit voor de Desmet-films via een persoonlijke, bijna nonnarratieve impressie. De bonte kleuren van de jaren tien, inclusief de kleurenmassa van door ontbinding en solarisatie vervormde beelden, spatten van het scherm af. Reisfilms, films over bioscoop- en filmwereld en drama's, culminerend in een bewerkte versie van de slotscène van *Fior Di Male*, vormen de basis van de film. Verweven hiermee is een commentaar op het verval van nitraatfilm en het bijgevolg verdwijnen van deze films en hun beelden, symbolisch verbeeld aan het slot van de film door de vanwege oprukkende nitraatrot vervagende en lot totale abstractie overgaande beelden van een Amerikaanse verfilming van het *Paradijsverhaal*. Het gebruik van oude opnames van klassieke muziek - opera, liederen, symfonische muziek - als commentaar bij de beelden onderstreept het emotionele karakter van de film. » Blom, I., 'V III. Tweemaal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Je an Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, p.332.

questa direzione scegliendo un frammento di film progressivamente intaccato dalla decomposizione del supporto. L'immagine si fa sempre più confusa, poi scompare, al suo posto non restano che concrezioni di nitrato in dissolvimento, una sorta di composizione dinamica astratta costruita sui resti di ciò che un tempo fu immagine viva, proiettata e vista da migliaia di persone. Terminare così un film sul 'cinema da salvare' significa inevitabilmente attirare sul film il sospetto et le proteste di coloro che lottano affinché tutte le immagini del primo cinema siano salvate dalla distruzione ; ma Lyrisch niraat non celebra la feticizzazione di un disastro culturale. Al contrario racconta la storia delle copie 'originali' del film fino all'ultimo atto, quello che non vediamo mai, neppure in cineteca, perché ciò che è andato distrutto viene espunto dalle copie e butato via, trattato come se non fosse mai esistito se non sulle schede di catalogazione accompagnate dalla dicitura 'copia incompleta'.¹¹³¹

Cherchi Usai remarque aussi comme Blom la beauté des scènes retravaillées de *FIOR DI MALE* comme la mise en évidence d'une esthétique des fragments, selon lui provocatrice. En échange, il attire l'attention sur une absence de célébration mais par contre d'une mise en valeur de ces ruines. Il fait un lien entre *LYRICAL NITRATE* et la tendance à assumer les fragments ainsi que les copies de distribution dans les cinémathèques. Ce geste fait partie des prémisses philosophiques du NFM. Eux-mêmes archivistes, Blom et Cherchi Usai sont touchés par cette approche sensorielle-analytique qui exprime une réalité 'palpable' du métier dans le domaine. Toutefois *LYRICAL NITRATE* provoque d'autres réactions, bien loin de la fascination à peine citée pour cette matière filmique en ruines. Delpeut témoigne lui-même des commentaires après la projection à Pordenone, provenant d'archivistes comme d'historiens. Il se rappelle: « *I went in the beginning for 3 or 4 years (to Giornate del Cinema Muto). Then it was the première of LYRICAL NITRATE, showed on prime time, but at night, that is always horrible late, maybe 11 o'clock. I did not recognise him, but I think it was Pinel (...). He said 'is a disgrace' to show how deteriorated was the film. He was in shock. Then people were asking why we did not take care of the material. It was an archivist point of view. Others were more strict specialists, that did not like it because we edited the films. They said we should show the films and not make a compilation. The discussion was not directly. It came later with Archimedia. This idea to go further: Are we allowed to do it? It was meant to open up something. Do we understand it better with slow motion? (...) as with the music, then the passion of the material? This is only picked up later when I left the museum. Since then they are discussing, changing attitudes towards the archive. »*

LYRICAL NITRATE commence alors à bouleverser les habitudes archivistiques par son approche esthétique, mais pas au titre d'un réalisateur, mais de toute une dynamique de valorisation au NFM.

¹¹³¹ Voir Cherchi Usai, P., 'Nel paese del nitrato' *Segnocinema* Vol XI nr 48, Mars-Avr. 1991, p.65.

b. Une petite controverse entre cinéphiles

Avec son approche sensorielle-analytique, Delpeut réussit à attirer l'attention bien plus que sur les qualités de la collection Desmet. Une certaine confusion des rôles s'installe entre la mise en évidence de la destruction et le remontage des archives. D'une part, il rend accessibles des fragments, donc des films incomplets véritablement. D'autre part, il remonte des extraits et change leur apparence par des effets optiques. Le spectateur peut être partagé entre le plaisir de ces films en couleur, sonorisés mais en fragments, donc presque en ruines. Mais il peut aussi être déconcerté par la manipulation sur le matériel d'origine. C'est le cas dans le milieu cinéphile et celui de la critique à Amsterdam.

Les impressions à Pordenone sont ainsi relativement partagées à Amsterdam. Elles se reflètent notamment dans une petite polémique dans le milieu de la critique cinéphile à Amsterdam. Mart Dominicus (ancien collègue de Delpeut) écrit une critique élogieuse sur *LYRICAL NITRATE* dans *Skrien* au moment de la sortie du film.¹¹³² Nous remarquons qu'il partage l'effet du 'miroir', fasciné dit-t-il lui-même par ces images, comme les filles spectatrices dans *THE PICTURE IDOL*. Le critique signale également le travail à la 'loupe' de l'approche sensorielle-analytique utilisée par Delpeut. Cependant en réponse à cette critique, un lecteur cinéphile de la revue *Skrien* trouve déplacé cette manière de retravailler les archives par l'absence d'un contexte historique qui l'empêche de différencier le travail de l'archiviste de celui du cinéaste.¹¹³³ La réaction de ce spectateur nous semble très intéressante et non isolée, car elle est partagée d'une certaine façon par un secteur des archivistes à Pordenone à peine cité. Nous voyons donc des spectateurs qui sont 'dérangés' au-delà de simples affaires de goût, mais par le rôle d'un cinéaste et d'un archiviste combinés.

En effet, *LYRICAL NITRATE* pousse à repenser le rôle des cinémathèques, comme Delpeut le proposait dès 1989 et encore en 2005 : “ *My films were raising issues : what is an archive? What can be a presentation? Something that the museum has not solved but goes on in the process. I consider my films in my way of programming. I see it as a continuity that it is lost now in the museum. They make compilation but in a normal way, just playing with the archive. We were just raising questions... (...)*”

¹¹³² Il parle de la réception aussi partagée à Pordenone. Voir Dominicus, M., 'De filmgeschiedenis in koesterende handen', *Skrien* nr 176, Fév.-Mars 1991, pp.14-15.

¹¹³³ 'Reaction to a review of the film in *Skrien* 176', *Skrien* nr 177 Avril-Mai 1991), pp. 60-62. Voir également Barten, E. 'Mening van een filmhistoricus : een 'nest' filmhistorici?' *GBG-nieuws* 16, 1991, pp.30-32.

En effet le com pilateur fait de ses réalisa tions un enjeu de programmation. Cependant les mêmes questions posées par le trava il d'archiviste se multiplient ailleurs dans la ré alisation documentaire. *THE FORBIDDEN QUEST* réveille égalem ent un certain intérêt pour le statut des archives. Ce faux docum entaire est l' objet d'étude dans le cadre d'un travail collectif interdisciplinaire qui étudie les stra tégies documentaires (Hattendorf, 1995).¹¹³⁴ Spectateurs naïfs ou non, dans ce faux-docum entaire, on a consigné d'y cro ire grâce aux archives à l'appui. Ainsi qu'une autre analyse du fil m le démontre dans sa déconstruction de la stratégie narrative documentaire utilisée par Delpeut (Keller, 1997).¹¹³⁵ Ces analyses sont révélatrices des réactions de croyance qui co ïncident avec celle de certains spectateurs en salle. Delpeut remarque qu'il y a toujours quelqu'un qui que stionne celle-ci après la projection : « *In every festival I intended, somebody was coming, asking... as real believers... (...) This is what cinema is about. (THE FORBIDDEN QUEST was) a blockbuster with great audience ready for an adventure and then it came a huge success in festivals. This film was really a taking away adventure movie with out leaving my house.* »

De Klerk écrit en 1993 un essai sur *THE FORBIDDEN QUEST* appa rue dans *Skrien*, qui remarque ses liens avec *LYRICAL NITRATE*, comme avec les collections de non-fiction et en particulier les films de voyage du Musée.¹¹³⁶ Dans son article, il témoigne sur ce m ême genre de réactions à certaines projections à Rotterdam (IFFR), à Paris (Cinémémoire 1993) et à Amsterdam. Cette méthode de recyclage des archives au m oins a le mérite de m ouvementer les attentes des spectateurs face au cinéma muet.

Plus précisément, quant à Delpeut, il fait part d'une autre drôle de réaction de la part de certains spectateurs en salle, qui s'étonnent du coloriage : « *El caso es que en los años posteriores al cine mudo se le impuso la idea de que el cine mudo había sido un medio en blanco y negro. Aún cuando hoy proyecto Lyrisch Nitraat (...) o The Forbidden Quest (...) – tengo que hacer frente a las recriminaciones del público que me reprocha mi práctica desvergonzada de colorear las películas, cuando en realidad me he limitado a proyectar las copias originales.* »¹¹³⁷

Certes, la plupart du temps, il ne retouche pas ces films préservés en couleur. Cependant, ces films bouleversent ou au m oins interrogent les habitudes dans les années 1990, des spectateurs spécialisés ou non par rapport à la co uleur, aux fragments et à la non-fiction dans

¹¹³⁴ Hattendorf, Manfred, 'Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts *The Forbidden Quest* (1993)', dans : Hattendorf, Manfred (Hg[red.] et. al.). *Perspektiven des Dokumentarfilms*, Munich, 1995 (Diskurs Film, Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Band 7). 5.191-211.

¹¹³⁵ Keller, Kaspar, «Zwischen seemannsgarn und diskursivität aspekte der teilfiktionalität in Peter Delpeuts *The Forbidden Quest*», 1998, séminaire filmwissenschaft der Universität Zürich, prof. dr. Chistine Brinckmann, 1996-1997.

¹¹³⁶ De Klerk, N., 'Het tempo van de travelling', *Skrien* nr 189 Avril-Mai 1993, pp.12-15.

¹¹³⁷ Delpeut, P. "Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden", *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.111-117., p.113. Traduction de Manuel Hamerlinck Grau de l'article appa ru dans *Skrien* no. 201, avril-mai, 1995.

le cinéma des années 1910. Ses compilations sont utilisées à ce titre dans le but de débattre sur ces sujets inédits, notamment dans le cadre des Amsterdam Workshop (1994, 1995 et 1998). Certains groupes de l'archivistique et de la critique provenant de régions différentes, sont tellement impressionnés qu'ils vont primer ces films.

c. Des films primés par des archivistes européens, puis par des critiques de cinéma américains

Le travail de compilation de Delpéut est primé assurant sa trajectoire qui était déjà reconnue avant son arrivée au NFM. Parmi ses films primés se trouvent : *LYRICAL NITRATE*, *THE FORBIDDEN QUEST* et *FELICE... FELICE...*. Mais cette reconnaissance change selon les secteurs et régions où les films ont été distribués. *FELICE... FELICE...* obtient une série de prix au niveau national qui consolide sa carrière comme réalisateur et justement quand il ne collabore plus au Musée. Néanmoins le lien avec son travail d'archiviste reste indissociable. (Voir Tableau VIII)

La reconnaissance des archivistes français culmine dans *LYRICAL NITRATE* qui reçoit un prix et la mention du CNC en 1991. En 1993, *THE FORBIDDEN QUEST* reçoit également le prix du BFI Archival Achievement, renouvelant l'attention archivistique mais cette fois du côté anglo-saxon qui approuve, enchanté la position hétérodoxe de Delpéut. L'archiviste Clyde Jeavons (NFTVA-Londres) est ainsi conquis : « *Despite acknowledgements to Poe, Jules Verne and TS Eliot's 'The Waste Land', to which you can add 'Moby Dick', 'The Ancient Mariner' and 'The Flying Dutchman', The Forbidden Quest has an originality all its own. Peter Delpéut directed LYRICAL NITRATE, a tone poem woven from early cinema footage, and his new celluloid adventure is even more surreal and mysterious, audaciously mixing instant fable with dazzling vintage film of polar exploration at the beginning of the century (all preserved in the Netherlands Filmmuseum). Archivists and film historians aren't supposed to approve of 'misappropriation' of actuality footage for dramatic purposes (particularly when we get polar bears at the South Pole!), but Delpéut's dark, obsessive tale of murder and cannibalism among the icebergs, told through a ship's carpenter's hoard of salvaged film, is so irresistible that this archivist (for one) is completely won over. As haunting as the historic images themselves is the performance of Joseph O'Connor as the carpenter :*

monumentally still, impassive and intense, he is the epitome of what film acting should be. All in all, an astonishing cinematic experience. ¹¹³⁸

Ces deux films sont primés dans une période où l'éthique des archivistes aux cinémathèques fait l'objet de questionnements (AVAPIN 1994; FIAF 1996). Le recyclage en dehors de propos historiques est reconsidéré. En 1993, ces films sont programmés ensemble au festival Cinémémoire à Paris. Blotkamp les assume comme les films porte-parole de leurs principes : « *Vus sous cette optique, des films comme Lyrical Nitrate ou The Forbidden Quest sont alors de réponses spécifiques à la question : ' comment présenter des vieux films, afin qu'ils parviennent à fasciner un public contemporain ? (...) sont des films très différents bien qu'utilisant tous deux du matériel d'archives. Du premier on a écrit que la fiction s'est faite documentaire et que dans le second film les images à caractère documentaire se sont métamorphosées en fiction. La différence essentielle cependant est que The Forbidden Quest est un récit, qui raconte une histoire linéaire, inspiré de la vie même ('la vie telle qu'elle est') est 'illustrée' par des images, alors que Lyrical Nitrate nous raconte une page d'histoire du cinéma : comment les cinéastes des premiers temps traitaient des thèmes comme la passion ou la mort, ou encore comment ils visualisaient leurs scènes. Ainsi les deux films appartiennent à la fiction mais leur contenu reflète deux manières toutes différentes de raconter des histoires au moyen du film. En commun ils possèdent cependant une qualité essentielle : le pouvoir de toucher le public par leur force poétique.* » ¹¹³⁹

THE FORBIDDEN QUEST valorise ainsi indirectement la collection de films d'expédition avec une démarche non orthodoxe. *LYRICAL NITRATE* de sa part valorise d'une drôle de façon, la collection Desmet mettant en évidence ses ruines y comprises. Ces films font partie d'une philosophie des archives qui favorise de pratiques du recyclage très différentes. Comprises, leurs belles restaurations en couleur sont alors reconnues au niveau international grâce l'obtention du prix Jean Mitry partagé avec le laboratoire Hague film en 1991. L'ensemble des pratiques de valorisation du NFM se font remarquer et surtout par la présentation live des films muets préservés projetés en salle. Le Musée programme, années après année, à Amsterdam comme à l'étranger ces films préservés, notamment au festival Il Cinema Ritrovato à Bologne et au Giornate del Cinema Muto à Pordenone. De manière que le NFM fait l'objet de rétrospectives comme à la Filmoteca de la Generalitat Valenciana en 1997. Ensuite la politique de valorisation de la Direction Blotkamp est primée par le prix Sphinx aux Pays-Bas. Cela lui permet alors de réinvestir dans la création de collections en vidéo à partir de 1998 dont *PATHE AROUND THE WORLD* fait partie, prolongant autrement son cycle de programmation.

¹¹³⁸ Note (fax) de Clyde Jeavons du 13 septembre 1993 dans II.6 THE FORBIDDEN QUEST – DIE WINTERREISE (1993), Archives NFM 19 P. Delpeut.

¹¹³⁹ Blotkamp, H., "Tout est là... dans les images..." en *Cinémémoire: Films retrouvés-Films restaurés*, Paris, 1993, p.88.

Les films primés sont des indicateurs de la reconnaissance par certains secteurs, autant de la communauté des archivistes, comme de la critique mais qui varie en fonction de la région. La programmation de certains films dans des festivals de cinéma a comme dans d'autres cinémathèques collègues est variable. *LYRICAL NITRATE* est plutôt bien accueilli au niveau européen (Tableaux VII et VIII). Tandis qu'au festival Il Cinema Ritrovato, *DIVA DOLOROSA* reste cantonné à la section Cinéma² dédiée aux tendances du réemploi à partir d'archives ; et non programmé comme prévu avec un orchestre et ce, malgré la participation dans la production de la Cineteca del Comune di Bologna). Pendant que le documentaire sur le divisme circule au festival de Venise et dans d'autres salles d'art et essai notamment à Vancouver et à New York.¹¹⁴⁰ La critique de *Variety* (Ken Eisner) l'annonce comme : « A rarity-packed treat for opera and silent-film buffs. (...) Sure to hit some high notes on the arts circuit, pie is likely to follow pubcasting debuts with a longer stay on the stage of homevideo and DVD. »¹¹⁴¹

Les compilations à Delpout se voient favorisés par le marché du DVD à peine en route. Dans un réseau de festivals de cinéma plus spécialisés, *THE FORBIDDEN QUEST* obtient en 1993, le Grand prix du Manheim Film Festival, ensuite le prix spécial du jury en 1994, au Fantasporto (nommé comme meilleur film). *THE FORBIDDEN QUEST* circule notamment aux festivals du genre (science fiction, aventures) comme au Festival internacional de cinema fantastic à Sitges.¹¹⁴²

Bien avant la critique américaine de cinéma se montre enthousiaste envers Delpout. *LYRICAL NITRATE* en 1991 attire plus que l'attention comme le montre l'article de Vincent Canby au *New York Times*.¹¹⁴³ En même temps que *LYRICAL NITRATE* est primé en France, la National Society of Film Critics lui octroie son prix de préservation à New York. Ce film refait surface ensuite, devenu indissociable de *THE FORBIDDEN QUEST*. Car ils sont distribués ensemble depuis 1993 aux E.U. par la société Zeitgeist Films qui fait leur édition double en VHS.¹¹⁴⁴ Cependant les critiques sont plus mitigées, entre *Variety* qui considère *THE FORBIDDEN QUEST* comme un 'minor cult classic' et le *New York Times* qui montre ses réserves à cause de la liberté du montage et du style des dialogues du film.¹¹⁴⁵

¹¹⁴⁰ "Venezia '99, Nuovi territory – film" *Cineforum* Vol. XXXIX nr 388, oct. 1999, pp.58-59

¹¹⁴¹ Eisner, Ken, 'Diva Dolorosa' *Variety* Vol CCCLXXXI nr 7, 8 Janvier 2001, p.39.

¹¹⁴² Caminal, Jordi Batlle [red.], "Seven chances : set mana internacional de la crítica", *Sitges : Festival internacional de cinema fantastic*, 1994.

¹¹⁴³ Canby, Vincent, "Review/Film; The Beauty of the Silents", *New York Times*, 11 octobre 1991, vendredi.

¹¹⁴⁴ Lucas, Tim, *Video Watchdog* nr 34, 1996, pp.16-17. Voir le catalogue <http://www.zeitgeistfilms.com/>

¹¹⁴⁵ Kemp, Philip "Forbidden quest", *Variety* Vol. CCCL nr 5, 1 mars 1993, p.61. Le critique ne reconnaît pas que la coloration du film est pour la plupart original. Maslin, Janet, 'Mixing Fiction and Fact From Antarctica's Past', *New York Times*, 5 janvier 1994, mercredi.

Seulement *FELICE... FELICE...* sera distribué également aux E.U. attirant l'attention positive de la critique qui considère cette fiction : "pure poetry on celluloid." ¹¹⁴⁶ Pendant que dans *Variety* la critique signale toujours les liens de Delpeut avec les archives : "...attention to the film's craftsmanship (...) working with actor for the first time, highly focused performances (...) Similar in some ways to Tran Anh Hung's 'THE SCENT OF THE GREEN PAPAYA' which also created an Asian environment in a European studio (...)" ¹¹⁴⁷.

En réalité, Delpeut a d' déjà bien avant travaillé avec des co-médiens mais dans ses courts-métrages et notamment dans *THE FORBIDDEN QUEST*.

A côté des prix dans certains festivals et des réactions de la critique, une partie des films à Delpeut est également exportée pour son exploitation en salle dans plusieurs pays.

II. Des rendez-vous ratés auprès du grand public

Une partie de notre corpus a été utilisée exclusivement à l'intérieur du Musée : *THE GOOD HOPE*, *PATHÉ AROUND THE WORLD*, *THE GREAT WAR* et *HEART OF DARKNESS*. Les films exploités en dehors du Musée et des Pays-Bas sont : *LYRICAL NITRATE*, *THE FORBIDDEN QUEST*, *DE CINEMA PERDU*, *THE TIME MACHINE*, *FELICE... FELICE...* et *DIVA DOLOROSA*. Ces films ciblent des publics spécialisés qui reconnaissent à travers des publications et des prix cette démarche hétérodoxe qui dépasse les bornes d'habitude rencontrées entre la réalisation et la programmation.

Ces usages donnent une impression de faibles entrées. On peut conclure que l'ensemble de ces films ne semble pas être regardé par de nombreux spectateurs. Cependant le compilateur a réussi à faire connaître ces collections à l'étranger, en dehors des prix, des festivals de cinéma et des salles d'art et essai. Exceptionnellement *THE FORBIDDEN QUEST* a remporté un certain succès commercial. Peut-on alors parler d'un échec auprès du grand public?

¹¹⁴⁶ Richards, Terry, "Felice...Felice...", *Film Review* 586, Octobre 1999, p.37.

¹¹⁴⁷ Rooney, David Felice... Felice..., *Variety* Vol CCCLXX nr 2, 23 Février 1998, p.92.

Il y a un autre indicateur qui montre le potentiel de diffusion de ce travail de compilation auprès des spectateurs. Certains films de ce corpus sont programmés à la télévision néerlandaise, mais également exportés par d'autres chaînes dans certaines régions du monde. (Voir Tableau VII). Quelques-uns sont également édités en vidéo ouvrant la possibilité de toucher autrement le grand public. Tandis que deux des réalisations ont conquis une place manifeste sur la scène expérimentale, ciblant également d'autres spectateurs pas forcément familiarisés avec les collections de la Cinémathèque néerlandaise.

1. Échec commercial ?

Le travail du compilateur montre une vocation à la valorisation culturelle mais compris à l'exploitation, en dehors comme à l'intérieur du Musée. Le type d'exploitation de chacune des dix compilations montre un rapport cohérent avec leurs caractéristiques de production. Les films à budget plus important *LYRICAL NITRATE*, *THE FORBIDDEN QUEST*, *DE CINEMA PERDU*, *FELICE... FELICE...* et *DIVA DOLOROSA* entrent dans les circuits d'exploitation en salle et de la télévision, même si souvent ils sont restreints aux réseaux d'art et essai. (Voir Tableaux VI) Néanmoins, il y a deux éléments qui modifient une impression univoque d'échec commercial. D'abord, le cas exceptionnel *THE FORBIDDEN QUEST* qui, grâce aux entrées en salle, est devenu un succès au *box-office*, totalement atypique. Et en deuxième, il faut considérer le nombre probable de téléspectateurs ciblés par *DE CINEMA PERDU* et *THE TIME MACHINE*, ainsi que des productions rachetées par des chaînes de télévision à l'étranger, plus précisément *LYRICAL NITRATE*, *THE FORBIDDEN QUEST*. (Voir Tableau VII) Enfin, il ne faut pas perdre de vue qu'à partir de 1997 une partie du travail du compilateur est en vidéo et donc reste autrement accessible pour les spectateurs.

a. Un seul film à succès : *THE FORBIDDEN QUEST*

Dans les années 1990, le cinéma néerlandais augmente de façon notable sa production, il consolide son marché interne, accroît ses ventes à l'étranger et obtient des prix prestigieux dans certains festivals et de la part de plusieurs institutions académiques.¹¹⁴⁸ Dans ce paysage cinématographique et audiovisuel, *THE FORBIDDEN QUEST* se démarque par sa réussite auprès du grand public. C'est un cas singulier dans le secteur des cinéastes indépendants, provenant en plus d'un contexte muséographique a priori non-lucratif.

Dans son étude économique de l'industrie du cinéma néerlandais, Out informe que *THE FORBIDDEN QUEST* occupe la 10^{ème} place du *Top 10* de l'année 1993 aux Pays-Bas : "Although comedy has gained prominence and even surpassed drama, the rise of the adventure film is more surprising and unexpected. The new adventure mode, however, is constructed for family audiences while the few adventure films of the early Nineties were solely meant for adults, for example *FORBIDDEN QUEST* (1993) and *FLODDER IN AMERIKA* (1992)." 1149

Delpeut le considère comme un cas à part dans son travail de compilation : « Except for *The Forbidden Quest* I made my films to solve problems of programming. My questions were : how can we get an audience to appreciate films they find difficult to 'read'? How can we present parts of the archive that exist mainly out of fragments? How can we learn our audience that to understand early cinema you have to see it in color, cranked with the right speed and with music that makes clear that there is a connection with operatic and theatrical traditions? How can I make clear to my audience what the undercurrents are of the extravaganzas of the diva stories? How can I make my audience clear how black Africa was presented in films between 1910 and 1930? Etcetera, etcetera. (...) »¹¹⁵⁰

Le compilateur voit en rétrospective son travail sans une réponse positive de la part du grand public : « (*LYRICAL NITRATE*) It was very successful but not in Holland. It was screened in Rotterdam, it obtained prizes from CNC, NY. It was nominated as the best short film in Holland for the Golden Tulips, it got lot of recognition but not public appeal. »

L'attente à l'origine du réalisateur qui obéit à la philosophie du Musée n'est pas atteinte de façon massive : « *Trabajar con los fragmentos significa intentar compartir con el público el placer que*

¹¹⁴⁸ Pour mentionner seulement deux exemples de ce prestige, d'abord la carrière internationale de Paul Verhoeven et le prix Oscar pour meilleur film étranger (E.U.) obtenu par *KARAKTER* (Mike Van Diem, 1997). Pour plus de détails sur ce boom économique du cinéma néerlandais, voir Out, Bernd G.W., 'Introduction', *The roaring nineties: a decade of industrial reform in Contemporary Dutch Cinema*, Pilgrim Pictures, Amsterdam, 2004, pp.10-19.

¹¹⁴⁹ Voir Appendix *Ibid.*, Out, 2004. pp.99 et 139. Source du NFC (Nederlandse Federatie voor de Cinematografie), le système professionnellement reconnu confiant l'observation des entrées et des recettes aux Pays-Bas. Disponible sur : <http://www.nfc.org/>

¹¹⁵⁰ Delpeut, P., Re : *From Paris* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 12 mars 2002. Communication personnelle.

experimentamos ». ¹¹⁵¹ La plupart des films dans ce travail de compilation se trouvent dans une dynamique non-lucrative. Mais la philosophie du NFM considère qu'elle doit être validée auprès des spectateurs, comme le souligne De Kuyper : « *Pour qu'il puisse être sauvé de l'oubli : pour obliger l'historien conventionnel à l'accepter. Ce qui permettrait aussi en le programmant de le rendre 'montrable' et 'projetable' ; de le confronter à nouveau, et de droit, à des spectateurs.* » ¹¹⁵²

Plus qu'atteindre une certaine quantité des spectateurs, ici il y a une question éthique en jeu et à multiples facettes. Bien qu'il s'agit de productions non onéreuses, ce travail de compilation est subventionné dans un système philanthropique étatique mais en coproduction avec la télévision. Le Musée met alors à disposition ses archives et sa créativité, mais il faut néanmoins rendre des comptes qui ne se traduisent pas en gains financiers, mais en spectateurs ciblés. Une réponse du grand public validerait la démarche et non seulement de la part des spectateurs spécialisés. Même si cette production peut déjà être considérée comme une forme de réinvestissement supplémentaire d'un programme spectaculaire de préservation dont les résultats sont largement programmés à Amsterdam comme à l'étranger. Toutefois ce travail de compilation joue un rôle important dans l'accès aux collections, vu les mesures de conservation des films muets préservés. La moyenne de programmation pour une copie de projection est restreinte, entre une fois par année (si unique) à vingt-cinq projections au maximum (si l'archive dispose de plusieurs copies). ¹¹⁵³ Ces compilations rendent accessibles ces films muets préservés qui ne peuvent pas être sans cesse projetés. Il faut tenir compte également que le travail du compilateur est constitué lui-même et dans sa totalité de copies film en 35mm qui doivent suivre les mêmes mesures de conservation. Cependant ces films ne sont que complémentaires de la programmation des films muets recyclés, car ils offrent une modalité de présentation, c'est-à-dire un aperçu des collections. Ce qui donne envie potentiellement de les connaître, mais question que nous est difficile de mesurer chez les spectateurs. Néanmoins la démarche du compilateur protège indirectement ce matériel filmique en testant plusieurs stratégies. Delpout se voit comme un : “ *mediator that need an artistic point of view, to translate found films for a new audience. Lyrical Nitrate was an starting point that moved in to more complex programs, that could understand just few. They are for specialists but also for a curious that wants to get an experience on early cinema.*”

¹¹⁵¹ Delpout, P. (1989) “Qué hacer con un film cuando sólo tenemos fragmentos...” Recuperar Films, Conservar el cine, *Archivos de Filmoteca* no. 8 décembre 1990-février 1991, p.36.

¹¹⁵² Voir De Kuyper, E., (1990) « Fragments de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », *Hors cadre* 10, 1992, p.48.

¹¹⁵³ ‘Special Issue : Manual for Access to Film Collections’, *Journal of Film Preservation* no. 55 Vol. XXVI décembre 1997, pp.3-51. Fernández Colorado Luis, Rosa Cardona Arnau, Jennifer Gallego Christensen, [et al.]; édition Alfonso del Amo, *Los soportes de la cinematografía* ; 1, Madrid : Filmoteca Española, 1999, Coll. : Cuadernos de la Filmoteca ; n° 5, 263p.

Le compilateur est en quête d'un accès divers, productif mais également créatif des collections. Rétrospectivement, nous constatons que les difficultés de la valorisation des archives du cinéma ne se trouvent que dans les limitations des subventions, ni dans les mesures de conservation. Il y a un besoin impératif d'une campagne de médiation culturelle qui soit efficace pour attirer l'adhésion de la critique, de la presse et des collègues archivistes et en conséquence du public en général. Derrière la gestion de la Direction Blotkamp, il y a un énorme travail de communication pour rendre plus performante la programmation des collections. Ce qui dévoile une mutation dans la façon des cinémathèques d'intéresser leurs spectateurs (y compris la presse), obligées de repenser leurs rôles, leurs stratégies.¹¹⁵⁴ Dans ce contexte, le Musée teste dès 1995 la programmation de ses préservations et ses remontages dans des circuits, autres que la salle de cinéma, ironiquement son centre d'intérêt principal. Le travail de compilation de Delpeut fait partie de ce processus de transformation bien plus large et plus complexe, des habitudes des spectateurs à l'échelle mondiale, envers le cinéma muet en couleur et sonorisé, petit à petit diffusé à la télévision, en vidéo, en DVD et sur Internet. En tout cas, si Delpeut rate son rendez-vous avec le grand public, c'est peut être de façon relative. Échouer une fois auprès du grand public ne laisse pas inactifs ces films de compilation, comme le montrent quelques indicateurs. *LYRICAL NITRATE* est téléchargeable sur Internet de façon illégale. C'est un phénomène d'accès relativement clandestin qui empêche de mesurer l'impact auprès des spectateurs mais qui confirme sa circulation.¹¹⁵⁵ Un autre indicateur se trouve dans les catalogues de sociétés de distribution, mis à jour comme celui du Filmmuseum-Amsterdam lui-même. Zeitgeist Films détient en continuité les droits de distribution aux E.U. de *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST* mis en vente sur Internet.¹¹⁵⁶ (Voir Tableaux VI et VII) Van Voorst, la productrice voit *LYRICAL NITRATE* rétrospectivement comme un : "timeless film even in one hundred years."

Notre corpus qui est entièrement produit en 35mm tend à s'adapter sans grande difficulté aux circuits de diffusion alternatifs à la salle de cinéma. L'indicateur de cette tendance est l'utilisation d'une partie des compilations à Delpeut à la télévision (Tableau VII). Cette réponse ne pouvait pas être planifiée à l'avance, sauf pour deux productions qui étaient conçues à l'origine pour et avec la télévision *DE CINEMA PERDU* et *THE TIME MACHINE*.

¹¹⁵⁴ Ces questions sont approfondies par Eric de Kuyper dans son article 'La Mémoire des archives', *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Année VIII, 1999, pp.141-160.

¹¹⁵⁵ Disponible sur un site de téléchargement partagé, consulté entre 2004 et 2005 : <http://www.e-mule-fr.com/emule/>

¹¹⁵⁶ <http://www.zeitgeistfilms.com/>

b. La télévision une alternative paradoxale de valorisation

Delpeut déclare rétrospectivement que chaque épisode de la série *DE CINEMA PERDU* est : « *as commercials for the museum* ». Il est fort difficile de mesurer si la série attire des téléspectateurs à venir regarder sur grand écran et sonorisés, ces mêmes films muets au Musée entre 1995 et 1996 au moment même de sa diffusion à la télévision. Cependant, le fait de programmer à la télévision montre comment les critères esthétiques du NFM, se transforment et restent ouverts aux alternatives de diffusion. La philosophie du Musée défend la projection en salle mais elle ne refuse pas d'autres possibilités de rendre accessibles ses films. Souvent considérée comme une sorte de cinémathèque involontaire, la télévision fait de la concurrence, en permanence, aux salles de cinéma. La conception de la série titanessque *DE CINEMA PERDU* profite de ce potentiel pour valoriser en plein Centenaire ses films muets alors récemment préservés. Plus tard, le philosophe Delpeut renouvelle l'expérience sans le même succès.

La diffusion des films muets à la télévision est une stratégie paradoxale de la part d'une cinémathèque. D'une part, il y a les séries dérisoires à partir des films muets manipulés (vitesse, commentaire voix-off) qui ont (dé)formé des générations entières de spectateurs, habitués à regarder des films muets en noir et blanc et défigurés. D'autre part, cette tendance était renforcée par les cinémathèques elles-mêmes contribuant à forger une histoire en noir et blanc par le fait de préserver sans couleur. Le Musée utilise autrement les armes de la télévision pour renverser cette situation et cette fois en faveur des collections. (Voir Tableau VII)

La diffusion à la télévision de ces films muets élargit le nombre de spectateurs de façon importante et implicite. En plein Centenaire, la série *DE CINEMA PERDU* est une contribution cruciale à la diffusion du cinéma muet par sa taille et ses qualités en termes de genres et de cinémas nationaux de la période 1895-1925. Mais surtout parce qu'il s'agit de copies de distribution restaurées en couleur de films méconnus, souvent des pièces uniques. En plus, la série est une entreprise collective d'expérimentation sonore. Le contrat à durée indéterminée signé par la Direction de Blotkamp permet de diffuser de façon indéfinie ces quarante et un épisodes auprès des téléspectateurs néerlandais. La série arrive en plus à être vendue à

l'étranger, en France (Multithématiques) et en Israël (NogaCom). Par ailleurs la chaîne WDR (la même qui a nourri la cinéphilie du jeune Delpeut dans les années 1970) achète les droits de *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST*, parmi d'autres ventes à l'étranger de ces deux réalisations, les plus vendues à la télévision étrangère prolongeant la vie de ces compilations. Cependant la série *THE TIME MACHINE* n'a pas eu le même effet. Delpeut informe que la diffusion de la série touche seulement environ 50, 000 téléspectateurs : « *television is very tuff. It was shown in one sunday evening. I will make it now different. It hardly gave reactions.* »

Ce chiffre reste faible selon les paramètres de la télévision. Cependant la série circule plutôt dans les universités, selon son producteur Roumen, 'de bouche à oreille' et de façon continue.

c. Le déplacement du travail de compilation au loisir pédagogique (VHS)

On peut dire que les collections des films muets du NFM sont 'traduites' plusieurs fois dans le travail du com pilateur. Ces images changent de support, dès l'origine par le copiage du nitrate sur matériel film de sécurité (acétate), ensuite par le transfert sur support électromagnétique (et doucement au numérique). La méthode à Delpeut consiste à travailler souvent sur support vidéo, sans jamais toucher à la pellicule préservée, gardant ainsi la possibilité de revenir aux sources filmiques empruntées. Une partie de son travail de compilation fait encore carrière sur des supports de vidéo et DVD domestique s'adressant à d'autres spectateurs potentiels. Ces compilations sont transférées sur support vidéo à disposition du grand public et de plus, accompagnées d'écrits provenant des recherches du compilateur. Certaines vont aller jusqu'à 'migrer' vers d'autres supports et formats. Cela fait partie de la médiatisation pédagogique du Musée. A nous jours seulement trois films sortent en VHS aux Pays-Bas : *PATHE AROUND THE WORLD*, *DE CINEMA PERDU* et *FELICE... FELICE...*. Mais jusqu'où ces éditions sur support vidéo sont-elles utiles pour la valorisation des archives?

Le plan marketing du Musée impulse à partir de 1998, une nouvelle dynamique qui se reflète dans l'édition vidéo des compilations comme des préservations. Confectionné en 1993, *PATHE AROUND THE WORLD* est intégré en 1998 à la collection Sphinx. C'est original de fixer un programme tel qu'il a été conçu avec de la musique commandée à Belinfante et en maintenant

l'ordre des scènes conformément à la conception que se faisait Delpeut du programme. En vente publique ce programme offre au spectateur un loisir pédagogique inédit.

Tandis qu'une sélection de neuf épisodes de la série *DE CINEMA PERDU* (sur 41) est éditée en VHS en 1997, par Bas Lubberhuizen. Ce choix cache derrière les films qui étaient libres d'usage, une fois leurs droits acquittés. Cette édition vidéo possède un bonus afin d'accompagner le spectateur dans sa connaissance de ces films. Il s'agit d'une anthologie des articles publiés dans la revue de la chaîne *VPRO Gids* au moment de la diffusion de la série *DE CINEMA PERDU* entre 1995 et 1996.

Delpeut, dans son rôle du médiateur, écrit énormément sur ces collections et ce, dès 1988. Ces articles ont un rôle pédagogique, d'accompagnement des programmes. Même en dehors du Musée, il continue à publier et plutôt avec une vocation littéraire comme le confirme son roman *Felice... Felice... Nouvelle* qui sort en 1998 en parallèle au film *FELICE... FELICE...* En 1999, il publie son journal de recherche autour de *DIVA DOLOROSA* s'adressant au départ aux chercheurs. C'est à ce genre de public que semble être destiné son documentaire, déclare Delpeut : « *in Australia people saw Diva. I received a fun mail. I do not complain. It was meant for educating in early cinema, more for Universities, film schools that a broad audience or for broadcast on TV.* »

Par contre, les films porte-parole du NFM sont accessibles en vidéo, puis en DVD uniquement en dehors des Pays-Bas. *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST* se trouvent dans le catalogue de Zeitgeist Films (édition double). On peut conclure que quand ces remontages sont utilisés à la télévision et sont mis en vente sur un support audiovisuel domestique, le potentiel d'accès est élargi au grand public de façon tacite. La télévision et la vidéo montrent ainsi une autre capacité à véhiculer des films muets visibles autrement de façon sporadique (même pour le public spécialisé) au Musée et dans certains événements culturels (festivals de cinéma, cinémathèques, etc.). Mais il reste encore difficile de mesurer l'indice de performance de ces films dans ces circuits sans préciser les chiffres des ventes et du rating à la télévision. En fin de comptes dans cette sorte d'accès se trouve dans la possibilité que le spectateur soit limité à la compilation (peu importe le format) sans profiter de l'expérience de ces remontages en salle et encore plus important des films muets empruntés. Le Filmmuseum-Amsterdam n'a pas fait une édition vidéo de *LYRICAL NITRATE* qui par contre continue à être reprogrammé au Musée comme à l'étranger, y compris dans des circuits non ciblés au départ. Ce film fait partie des catalogues remaqués sur la scène *found footage* européenne dans les années 1990.

2. Une conquête relative de la scène expérimentale

Par son parcours, Delpeut est influencé sans aucun doute par la scène expérimentale, mais il déclare son dessein : “ *After Lyrical Nitrate I was understood as a ‘found footage’ filmmaker’. But for me, this was more or less by coincidence, it wasn’t my intention to work in that realm or field. (...)*”¹¹⁵⁷

Toutefois, il appartient à une communauté des cinéastes du secteur indépendant et expérimental, sous l’égide de De Kuyper avant son arrivée au Musée. Ensuite, lui-même et le reste des programmeurs du NFM, valorisent leurs collections du cinéma muet établissant de nombreux ponts avec le cinéma du répertoire mais surtout avec la production d’avant-garde comme expérimentale. *LYRICAL NITRATE* et *DIVA DOLOROSA* ont conquis une place inattendue pour le compilateur sur ces circuits et de toute façon. Le reste des compilations n’en fait pas partie, mais reste affecté par cette ‘conquête’. Cette reconnaissance apporte à Delpeut une marque indissociable dans sa trajectoire, mais qui montre quelques différences entre l’Europe et les E.U. dans la tendance *found footage*. Avant, la scène expérimentale nous semblait être uniquement un ‘cercle d’initiés’ avec une réputation d’élitisme comme de réception restreinte auprès des spectateurs. Néanmoins, en interrogeant les usages d’une partie de notre corpus, dans certains circuits du cinéma expérimental, nous découvrons qu’il est très diversifié. Ces circuits comptent souvent un public de spectateurs assez fidèles, qui ont des intérêts artistiques et des critères divers, alternatifs et de façon surprenante, sont très ouverts. En général, il s’agit de productions *low budget*, bien souvent à contre-courant du marché et associées à des mouvements artistiques parfois politiquement radicalisés.

Certes les gestes de l’approche sensorielle-analytique du compilateur ont des parallèles avec la production du réemploi, mais ils ne partagent pas les mêmes objectifs, ni les mêmes techniques. Delpeut connaît bien ces pratiques qu’il programme de façon intensive au NFM dans les années 1990, dont les gestes de détournement ne coïncident pas tout à fait avec sa démarche, reconnaît-il : « *My method : I make up a story, replace and edit. Everything that is technical was done in the laboratory and not in my own hands* ».

¹¹⁵⁷ Delpeut, P., *Re : From Paris* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 12 mars 2002. Communication personnelle.

Ni sa méthode ni ses propos d'origine cherchaient à s'inscrire dans cette direction expérimentale. Cependant l'approche de Delpout, celle de la philosophie du NFM reste très influencé pourtant. Car il assume de critères esthétiques, mais en sauvegardant la possibilité de revenir à la source filmique ; y compris le nitrate depuis le processus de préservation sur support acétate, assurant ainsi d'autres usages et d'autres interprétations. La mission, le point de vue archivistique prédominant. Le travail du compilateur n'appartient à aucun mouvement artistique, ni politique. Bien au contraire il est coproduit par la télévision et subventionné par les pouvoirs publics.

a. Le NFM un circuit expérimental dans les années 1990

Les archivistes du NFM se joignent à une sorte de carrefour de programmation où il y a une confluence entre les festivals de cinéma et de multimédia, les musées d'art contemporain, les galeries d'art et les cinémathèques. Ces programmes spécialisés sont de plus en plus associés aux avant-gardes où se démarque une production documentaire à vocation poétique, expérimentale, dans laquelle le réemploi des films muets est fréquent. L'essor du *found footage* n'est pas un phénomène nouveau en termes historiques, mais révélateur de la transformation des pratiques archivistiques dans les années 1990.

Delpout appartient également à une génération de critiques dans *Skrien*, qui affichent leurs préférences cinéphiles pour cette vague de cinéastes du réemploi des collections inédites des films de famille et d'amateurs (Forgacs) et notamment des films muets de non-fiction des années 1910 (Gianikian et Ricci Luchi). Dans les années 1980, ces films nourrissent le regard du critique Delpout et ses collègues, qui feront ensuite partie des programmeurs du *found footage* dans les années 1990. Ils seront très influencés par certaines références en la matière : des documentaires qui proposent des approches politiques et esthétiques des archives. Delpout explore cette production programmée par lui-même au Musée à Amsterdam et y consacre des épisodes dans son émission pour la télévision *THE TIME MACHINE*. Dans les années 1990, ce mouvement est renforcé par de grandes rétrospectives du *found footage* aux E.U. (Wees, 1993) et en Europe (Vienne, 1991 ; Luzerne, 1992) comme par les efforts d'exploitation en salle alternative de Scratch - Light Cone à Paris et de Sixpack films à Vienne. Cette tendance

envahit d'autres sphères de programmation aux Pays-Bas, notamment à Rotterdam (à l'IFFR, l'*art house* Unie) et à Amsterdam au Pavillon Vondelpark (sections 'Mind the Gap', 'Droom Fabriek'). Delpeut en tant que programmeur, est relié à ce circuits de programmeurs.

Cette tendance documentaire à partir d'archives est introduite dans les festivals les plus spécialisés dans la diffusion du patrimoine cinématographique. *LYRICAL NITRATE* est programmé notamment dans deux de ces festivals : le Giornate del Cinema Muto en 1990 et Cinémémoire en 1993. (Tableau VII) Le festival Il Cinema Ritrovato s'inscrit un peu plus tard dans cette tendance avec sa section Cinema² où *DIVA DOLOROSA* est projeté mais jusqu'en 2001, dans le premier programme le plus pointu sur la tendance au réemploi des films muets.¹¹⁵⁸

Cependant, il y a une appropriation sur la scène expérimentale d'une partie seulement du travail de compilation de Delpeut. Le reste de notre corpus ne circule pas dans ces espaces de programmation. Ce qui montre que le travail de remontage du NFM est polyvalent. Les métiers aux archives sont en mutation. Delpeut est cinéaste, critique et au même titre archiviste, programmeur. Ces caractéristiques sont répandues dans les trajectoires des cinéastes du réemploi comme Forgacs, Gianikian et Ricci Luchi, Farocki, parmi d'autres.

b. Des influences expérimentales détournées au service des archives du cinéma

Les influences des genres expérimentaux et d'avant-garde dans ce travail de compilation, s'expliquent par la démarche et la trajectoire de Delpeut. Cependant il y a deux questions qui différencient dès le départ, le travail du compilateur de la scène expérimentale. D'abord, l'absence de manipulation physique sur la pellicule et deuxièmement, le fait que plusieurs de ces cinéastes agissent aussi comme collectionneurs eux-mêmes.

Delpeut est co-scénariste de *CASTA DIVA* et co-réalisateur dans *PIERROT LUNAIRE*, des films qui font usage de musique lyrique, d'une narration discontinue et de citations filmiques explicites. Dans cette logique, une fois collaborateur du Musée, Delpeut travaille dans *PINK ULYSSES* réalisé par De Kuyper qui réemploie également des archives et notamment de fragments, mais avec un propos artistique prédominant. Pendant la même période, Delpeut transforme son projet

¹¹⁵⁸ Brenez, N. et P. de Raymond, 'Retour d'images Début du cinéma et pratique du remploi', dans *Cinegrafie* no. 14 Derrière les silences, Le Mani, Cineteca Bologna, 2001, pp.238 et 240.

sur la collection Desmet (1987) dans le documentaire *LYRICAL NITRATE*. Il développe en même temps une approche esthétique conçue pour la valorisation des films muets. Des années plus tard et en dehors des propos archivistiques de *LYRICAL NITRATE*, ce dernier avec *DIVA DOLOROSA* seront bien accueillis par quelques circuits du cinéma expérimental. Cependant sa démarche esthétique reste bornée aux intentions archivistiques de valorisation. Car il détourne et seulement de façon virtuelle les archives d'origine, retravaillant les films à partir d'effets optiques. Il ne devient pas non plus à juste titre un collectionneur, comme d'autres collègues, cinéastes du réemploi : Genikian et Ricci Luchi, Forgács, parmi d'autres. Delpeut ne quitte pas cette approche esthétique dans ses trois réalisations même quand il s'éloigne de manière radicale de la scène archivistique. En dehors du NFM, il continue à tirer profit des gestes de son approche sensorielle-analytique. Il s'en sert au point de réfléchir sur les pratiques du remontage chez certains cinéastes du *found footage* dans *THE TIME MACHINE*. Et surtout lui-même se dépasse dans sa méthode poussant son méthode de recyclage à l'extrême dans *DIVA DOLOROSA*. On peut conclure qu'après tout, il ne s'éloigne pas de sa mission de médiateur, car sa présence sur la scène expérimentale fait connaître autrement les collections du NFM. *LYRICAL NITRATE* fait partie du catalogue Light Cone, une référence sur la scène expérimentale. (Voir Tableau VI)

Delpeut se voit à distance de cette tendance du réemploi qu'il critique rétrospectivement : « (...) I have seen *DAL POLO ALL'EQUATORE* before *Lyrical Nitrate*. I learned from them. I had wonderful moments looking through their eyes with music all the time. They are really like abstract painters, much more of avant-garde. But I am communicating with a broader audience. We know each other, but not from a school, or meeting. But just by chance we are interested in the same films. I consider the best Forgács's *PRIVAT MAGYARORSZAG*, specially the ones from late 80's and the beginning of 90's, these are master pieces. And then he moved away from Hungary, to Holland, to Spanish home movies (...) Still he is getting into family important issues, like civil war.. That's why I decided myself to move away. I think the whole thing is finished. They lack the strength of their earlier films, even if they (the filmmakers) are even more important. Sometimes you have found a trick, and you use it again and again with some found footage. They are repeating their trick. In a certain moment festivals moved them away from separate programs to the main stream ones. Something has changed by the end of the 90's. The television became stronger and more important. Film festivals became events not only for specialists. This tendency is more difficult, so it is not that easy to sell, the market is getting smaller. I missed that I am not involved anymore in an archive, in programming. But archives are more open than before. In Rotterdam (IFFR) Prelinger's archive was shown, all his archive is on the internet ... It is so generous (...) Is it moving toward a movement? Its almost decadent Maybe *DIVA DOLOROSA* is already decadent in itself, it's over the top to have an orchestra, to screen the subject itself. The whole idea of the 'ultimate diva film' is already much more difficult, while *Lyrical Nitrate* is very simple. (...) »

Delpeut prend de la distance par rapport à la pratique de compilation. Il perçoit une certaine décadence dans cette dynamique. Il emprunte des archives du Musée pour la dernière fois en 1999 pour son documentaire *DIVA DOLOROSA*. Il ne se voit pas lui-même comme un cinéaste provenant de cette avant-garde, à la différence d'autres qui s'assument comme tels, notamment Peter Tcharkassky, Gianikian et Ricci Luchi.¹¹⁵⁹ Comme Blümlinger le remarque, plus qu'un mouvement homogène : « Il n'existe donc rien de tel que 'la' conception canonique du collage ou du (re) montage, si intéressants que soient les débats esthétiques suscités par cette question. 'Le' cinéma de remploi, comme genre, n'existe pas davantage. Il existe cependant de multiples histoires du remploi de matériels trouvés, il existe des affinités et des influences, et il est possible, voire nécessairement, d'analyser et de commenter individuellement les films, les vidéos numériques ou électroniques, les installations qui prennent pour matière des films préexistants. »¹¹⁶⁰

Bien que ces films à base d'archives se croisent dans les circuits de programmation et de diffusion, que leurs cinéastes se rencontrent, ils ne font pas partie d'un groupe avec des accords et des postulats préétablis. Ils partagent une plateforme, dont la programmation de l'IFFR fait partie, en même temps intéressée par la démarche de Delpeut dans *LYRICAL NITRATE* : 'It is in the editing, when weighing up the pros and cons, running the material back and forth, that you start to see better the inventiveness of a fragment of film... the material was stronger, more beautiful, intriguing and richer on its own merits, in its own right.'¹¹⁶¹

Le festival du cinéma de Rotterdam fonctionne également comme une vitrine internationale pour le cinéma néerlandais, où *FELICE... FELICE...* est présenté en avant-première, faisant la nuit d'ouverture du festival en 1998, une forme de reconnaissance en soi. On peut dire que le travail de compilation de Delpeut se retrouve dans une logique de création artistique personnelle, mais toujours en fonction d'une approche esthétique des archives. La clé réside dans le fait que la philosophie du NFM assume la charge subjective qui se trouve au cœur de sa dynamique de transmission du patrimoine cinématographique.

¹¹⁵⁹ Blümlinger, Christa, « Visage trouvé. Sur Outer Space », *Balthazar – revue d'analyse du cinéma contemporain*, N°5, Paris, printemps 2002, pp.20–23. Toffetti, Sergio (a cura), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Turin: Hopefulmonster Museo Nazionale del Cinema Cinemazero, 1992, 128p.

¹¹⁶⁰ Blümlinger, Ch., 'Cultures de réemploi – questions de cinéma, *Trafic* Qu'est est – ce que le cinéma ? no. 50 été 2004, *Revue du Cinéma*. P.O.L. p.343.

¹¹⁶¹ *Lyrisch Nitraat*, *Catalogue 20th International Film Festival Rotterdam*, 1991, p.26.

c. Pas exactement du *found footage* ou d'un usage restreint du travail du compilateur sur la scène expérimentale

LYRICAL NITRATE et *DIVA DOLOROSA* sont tiraillés entre leurs origines archivistiques et leurs propos artistiques. Ces films mettent en évidence les coïncidences entre cette approche esthétique (sensorielle-analytique) et la tendance artistique du *found footage* diffusée dans certains festivals de cinéma et salles d'art et essai. Cependant l'association de *LYRICAL NITRATE* avec la scène expérimentale provoque une petite controverse aux yeux de la Direction du NFM. (Tableau VI et VII)

N. Brenez différencie le *found footage* comme une forme de recyclage exogène : « (...) qui possède au moins trois caractéristiques distinctives : il autonomise les images, privilégie l'intervention sur la pellicule comme matériau et s'attache à de nouveaux sites (par exemple, les couches de l'émulsion) et de nouvelles formes de montage ». ¹¹⁶²

Si nous partons de cette définition, en effet, strictement, il n'y a pas d'intervention directe sur la pellicule dans la manière de recycler de Delpout. Ce qui le met à distance de cette pratique dominante du mouvement *found footage* contemporain. Car il recycle dans une logique muséographique qui obéit aux contraintes de la préservation et de la programmation. Néanmoins il y a un rapprochement entre la philosophie esthétique du NFM et la tendance contemporaine du réemploi des archives.

Nous nous expliquons ce parallèle par le profil de cette équipe d'archivistes qui est ouverte à l'expérimentation. Avant tout, Blotkamp elle-même est une gestionnaire venue des arts plastiques. De Kuyper est un théoricien qui travaille avec les arts du spectacle (théâtre, opéra) comme dans le cinéma expérimental néerlandais et y compris avec le Musée dont le résultat est sa réalisation *PINK ULYSSES*. Le travail de compilation de Delpout s'inscrit dans la tradition du cinéma expérimental néerlandais mais avec une contribution très personnelle, en tout cas sa propre catégorie du *found footage*, selon Ansje Van Beusekom. ¹¹⁶³ Cependant Blotkamp prend une distance critique quand les films de Delpout sont considérés seulement comme du *found footage* : « Particulièrement dans le monde des cinémathèques, l'utilisation du *found footage* ('bouts de films retrouvés') en vue d'en faire un œuvre nouvelle n'est pas sans être sujet à controverses. Il est vrai que trop souvent cette approche témoigne d'un manque de respect pour le matériel ou pour le metteur en scène, ou

¹¹⁶² Brenez, N., « Cartographie du Found Footage ». In Brenez, N., Pip Chodorov *Exploding No.* Hors série « Tom Tom the Piper's Son », 2000, pp.90-92. Disponible sur: http://archives.artetv.com/cinema/court_metrage/courtcircuit/lemagfilms/010901_film3bis.htm

¹¹⁶³ Voir Van Beusekom, Ansje, 'La cultura cinematografica nei Paesi Bassi', A cura di Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale Volume terzo L'Europa Le cinematografie nazionali* Tomo secondo, Giulio Einaudi editori, 2000, p.1378.

encore semble un moyen facile pour s'approprier l'aura des auteurs originaux. Et en effet, si ce travail n'est pas entrepris avec amour, l'une aussi bien que l'autre critique son autorisées. Ces reproches ne peuvent pas être faits aux films de Peter Delpout. Ses films entrent d'ailleurs pas dans la catégorie des *found footage* films (...). Les extraits qu'il utilise ne sont pas (re) trouvés; ils ont soigneusement choisis et retravaillés de telle manière qu'ils deviennent –Peter Delpout- le souligne explicitement dans ses génériques –autant d'hommages aux créateurs originaux. C'est avec enthousiasme que le Nederlands Filmmuseum s'est engagé et a soutenu la réalisation de ces films, étant persuadé qu'ils sont en mesure, bien mieux que les films éducatifs et didactiques de n'importe quel genre, de servir à travers le monde la cause de la préservation des films nitrate. »¹¹⁶⁴

Blotkamp ne veut pas cantonner *LYRICAL NITRATE* à une pratique expérimentale, mais souligner avant tout sa fonction comme un outil de valorisation des archives. Ce qui reste ironique car de toute façon, *LYRICAL NITRATE* porte l'adjectif de *found footage* et de 'post-moderne' dans le *NFM programma*, lorsqu'il est reprogrammé en plein air, en août 1993 au Pavillon Vondelpark.

Les films qui incarnent la philosophie du Musée, *THE FORBIDDEN QUEST* et *LYRICAL NITRATE* sont polyvalents. D'un côté, par exemple ils font partie du Catalogue Treasures of the World's Film Archives de la cinémathèque de Taiwan, en 1993. D'un autre côté, Zeitgeist Films les distribue tous les deux comme des films artistiques portant comme adjectif de promotion le terme *found footage*.

En dehors du Musée, Delpout continue à réaliser ses projets bien loin de la tendance *found footage* après *DIVA DOLOROSA* (1999). Le Musée ne coproduit plus ses œuvres et ne lui demande plus de compilations. Pourquoi s'éloigne-t-il donc du Filmmuseum-Amsterdam?

III. La compilation, une pratique acquise mais modulée au Filmmuseum-Amsterdam (1999-2000)

¹¹⁶⁴ *Idem.*, Blotkamp, H., "Tout est », 1993, p.88.

La compilation est une pratique intégrée à la dynamique de la Cinématique néerlandaise. Ses archivistes s'en servent toujours, même après l'éloignement définitif de son compilateur le plus actif, Delpout. Moment où la Direction de Blotkamp s'achève de façon inattendue au début de l'année 2000. La compilation est une forme filmique qui continue à être utilisée dans la restauration, la programmation des collections. Mais il y a un écart de niveau dans la production à partir des films muets. La compilation est orientée vers les activités de médiation pédagogique notamment dans certains circuits (salle et Internet) et avec des supports (film, VHS, DVD) différents. La compilation n'est plus tout à fait un 'film à idée' (Leyda), mais une pratique implicite à la valorisation où chaque archiviste est un interprète qui vient renouveler par son approche, le regard porté sur les collections. Ensuite, nous privilégions les programmes de compilation du Musée de l'année 2000 qui ont des rapports avec le travail de remontage effectué avant par Delpout. Ce qui montre que la recherche sur ces collections du muet redécouvertes continue, se modifie, est approfondie et est étroitement liée au travail de ces archivistes. La dynamique de cette institution n'est plus la même à la fin du 20^{ème} siècle, avec des besoins et des problématiques en train de changer sans cesse.

1. Une fracture dans la métamorphose, le Filmmuseum-Amsterdam à la fin du 20^{ème} siècle (1999-2000)

Après une dizaine d'années sous la Direction de Blotkamp, le Filmmuseum-Amsterdam obtient une plate-forme solide de travail qui lui octroie une reconnaissance au niveau national comme international. Au-delà des problèmes de subventions (dès 1994) et du processus de centralisation des archives audiovisuelles (1997), la Direction du Musée met en place le projet en 1999 d'un Centre national de cinématographie.¹¹⁶⁵ Ce qui provoque l'Affaire Las Palmas au cours de laquelle se termine la gestion de Blotkamp (1987-2000).

¹¹⁶⁵ *Supra.*, Chap. 8.

a. Le projet Beeldcultuur ('Centre de l'image') et l'Affaire Las Palmas

Le rapport d'activités du Filmmuseum -Amsterdam de l'année 2000, à Londres n'est plus signé par Blotkamp, au congrès de la FIAF. Le Musée informe : « *The year 1999 will be in the history of the Filmmuseum one of the most turbulent ones. The reason formed the plans for the establishment of a Centre for Culture of the Image (Beeldcultuur). This should be founded on the basis of a permanent, cooperative in one building of the Filmmuseum with the Netherlands Photo Institute, the Photorachive, the National Photo restoration Atelier and the Institute of New Media V2-Organization for unstable media. The secretary of State of the Ministry of Culture reacted very positive to these plans. The cities of Amsterdam and Rotterdam where asked to workout plans for such an Institute on their grounds. In May 99, The Advisory body of Culture decided, after having studied the plans of the two cities positively for the town of Rotterdam. The Secretary of State, Mr. R. van der Ploeg, took up the advice and gave explicit the opportunity to the town of Rotterdam to work out the plans of the Centre of Culture of the Image in the building Las Palmas on the Kop van Zuid. Even though the Executive Committee of the Filmmuseum (Foundation) had certain objections, it agreed to work together constructively at the 'Rotterdam plan'. In September of the same year the result, a notification Las Palmas –THE PLAN became public. On the bases of the conclusions of this last expert's report, the executive committee of the Filmmuseum decided on November 30e to give up THE PLAN of Las Palmas. The risks for the Filmmuseum to take, regarding its bases, activities and finances were too big explained the Executive Committee. Following this decision on December 15th the new Cultural Plan of Institute for the period 2001-2004 was presented to the Secretary of State. After a colloquia between the Ministry of Culture OCenW and the Executive Committee in January of this year, the plan of the eventual moving of the Filmmuseum to Rotterdam was definitely cancelled.* »¹¹⁶⁶

L'Affaire Las Palmas se déroule en plein récolte du succès du Musée. Le rapport d'activités signale au Congrès de la FIAF en 2001 à Rabat que l'année écoulée : « (...) represented top year ; artistically and also measured by the until now unknown numbers of spectators/visitors. Never as many as 60,000 spectators (...) »¹¹⁶⁷

A ce moment *DIVA DOLOROSA* est programmé pendant l'automne 1999 au Pavillon Vondelpark. Quelques mois après, en janvier 2000 : « *The director Hoos Blotkamp and the deputy-director and*

¹¹⁶⁶ 'NFM Annual report 1999', *FIAF London Annual Reports 1999*; FIAF, 2000, s/p.

¹¹⁶⁷ 'NFM Annual report 2000', *FIAF Rabat 2001: Annual reports 2000*, FIAF, 2001, s/p.

programmer Ruud Visschedijk, both strongly in favor of Las Palms project, could not agree with this policy which lead to the departure of (both of them).¹¹⁶⁸

La démission de Blotkamp et son directeur-adjoint Visschedijk de la Direction du Filmmuseum-Amsterdam est une forme de protestation. Delpout déclare en rétrospective: « *I think it was a tragedy that the more important people left (...) Blotkamp, the intellectual heart was cut out. Moving to Rotterdam allowed the collaboration in another way with the museum. Cinema was seen as an integral image culture. The Centre idea was to have photography and new media together as the future audiovisual archive of the 21st century being so close. They had an important vision into the future of what should be kept. They had this Plan connected to Rotterdam and extra money for it. All kind of fights went on. Some people thought the Museum should be in Amsterdam. Others than moving to Rotterdam compromised also the institution: "we are not going to move!" It was really a mess. It is officially a foundation conflict with the board that finally won. They did not realise how interesting was the project and that the museum was more famous abroad than in Holland even with a broader audience, more popular. Amsterdam promised a new building that is now possible 7 years later. The preservation stays very professional but the connection with what is going on in the cinemas is lost.* »

Selon Delpout, il y a une incompréhension du projet, de l'idée de concevoir le cinéma comme une partie de la culture contemporaine de l'image, où trouvent leur place aussi bien un film muet qu'une vidéo-clip. Nous voyons également dans cette dynamique l'influence d'une certaine rivalité historique entre les pouvoirs publics des villes d'Amsterdam et de Rotterdam. L'étude économique d'Out montre que leur concurrence dans le marché de l'audiovisuel est forte, en particulier par la position de certains réseaux de distribution à Rotterdam, renforcés par l'IFRR.¹¹⁶⁹ La mairie d'Amsterdam est alors intéressée de subventionner le programme de préservation du Filmmuseum qui se trouve dans une situation financière indéfinie, comme le montre son rapport d'activités auprès de la FIAF: « *Also financially the year 2000 was a crucial year and this was also affected by the conflict between board and management. In the Netherlands the system of cultural subsidies runs in cycles of four years. Although the Ministry of Culture decided in 2000 to consolidate the preservation budget on a structural base and therefore to drop the system of incidental surplus subsidies for film preservation, the Ministry of Culture decided not to augment the over-all subsidy for only one year and to make a reservation for the next three years. The decision to award subsidy (...) will depend on the policy plan of the new director which has to be ready by mid 2001. During 2000 staff and management already produced a first outline for a new policy and this was received very well by the Ministry of Culture as by the Amsterdam municipality. Amsterdam awarded its own subsidy to the Filmmuseum and intensified the co-operation.*¹¹⁷⁰

Le Musée entre dans un processus de sélection pour une nouvelle Direction pendant que deux managers d'intérim s'en occupent. En avril 2001, Rien Hagen (1943) arrive à la tête de la

¹¹⁶⁸ *Ibid.*

¹¹⁶⁹ *Idem.*, Out, B. G.W., 'Rotterdam Mediastad', *The roaring*, 2004, pp.53-57.

¹¹⁷⁰ *Idem.*, 'NFM Annual report 2000', FIAF, 2001, s/p.

quatrième Direction du Filmmuseum-Amsterdam dans son histoire. Il est producteur et réalisateur, et fut le directeur pendant les dix années qui ont précédé de la Film Arthouse à l'Haye.

La démission de la Direction de Blotkamp reçoit certaine attention dans la presse.¹¹⁷¹

Rétrospectivement, Delpout voit la situation comme : « *A tragedy. Cycling around made me sick. Friends do not allow us to talk about it. (...)* »

Cependant l'histoire du NFM, après quarante ans de ramassage des collections film et non-film avec Jan de Vaal à sa tête, change de façon définitive. Sous la gestion de Blotkamp la politique de préservation et de programmation sont indissociables. Le Musée suit une métamorphose approfondie au long d'une dizaine d'années avec une série de directeurs-adjoints d'orientation artistique : De Kuyper, puis Delpout et enfin Visschedijk. Toute une série de restaurations et de programmations restent à disposition des spectateurs. Malgré cette fracture, l'institution se remet toujours en marche. Cette équipe continue à travailler pour valoriser leurs collections.

b. Une équipe d'archivistes en transition face aux technologies du numérique

Les archives film nitrate figurent toujours parmi les priorités des cinémathèques aux débuts du 21^{ème} siècle. Cependant la préservation du son, de l'acétate (le syndrome de vinaigre) et du numérique prennent peu à peu place dans la dynamique archivistique et de façon systématique à l'échelle internationale. Les cinémathèques passent par un processus de crise comme d'expansion notamment par le développement des associations régionales, des fédérations internationales et de projets collectifs. Le numérique est loin d'être considéré comme la panacée pour la sauvegarde du patrimoine cinématographique du passé comme du présent. Ces technologies font l'objet de recherches et sont adaptées en fonction des besoins des archives. Les activités du Filmmuseum -Amsterdam pendant l'année 2000 montrent que les archivistes restent très actifs et sont réactifs face aux contraintes financières, politiques et

¹¹⁷¹ 'De optische illusie : de toekomst van het Filmmuseum', *NRC Handelsblad*, 14 janvier 2000; 'Onrust over impasse bij Filmmuseum'; *Het Parool*, 7 février 2000; 'Bestuur van Filmmuseum moet zo snel mogelijk weg', *Het Parool*, 5 février 2000 et 'Bestuur Filmmuseum moet weg', *NRC Handelsblad*, 1 février 2000.

technologiques. L'équipe décide de consolider son savoir-faire dans la préservation avec son partenaire le laboratoire Haguefilm.

Le conflit entre la Gestion de Blotkamp et le Conseil (*board*) affecte les ressources financières dont dispose le Musée. Néanmoins le rapport d'activités sur l'année 2000 montre la capacité de réponse et de mobilisation de ces archivistes : « (...) *Fifteen years ago the vaults (...) were filled to the brim with films that nobody knew anything about, let alone what their value was. A collection with no catalogue, no access and no preservation cannot be rightfully called a collection. The efforts undertaken since that time have resulted in a collection that was completely accessible and partly presentable. The distinctive aspect of the preservation policy was the quantity and quality were in balance. The museum's decisive factor was its 'human capital', together with the fortunate circumstance that it partnered up with Haguefilm (...) Basically the situation is unchanged, yet the possibilities opened up by new technologies and new ideas about the ethics of restoration and preservation (...) In 2000, the creation of a specialized restoration department is a first move to continue to play a role in the national and international debate on the possibilities and limitations of traditional film preservation and to develop standards of quality. (...) In the past two years specialized knowledge with regard to the vinegar syndrome has been acquired and in the next four years a plan will be implemented to facilitate the detection of the syndrome on a large scale. Also digital technologies will change the entire film industry rapidly, a process that will have repercussions in the fields of access, collecting and preservation. (...) the leading position of the Filmmuseum in the field of preservation would be threatened by the dialectics of progress if we blindly continue our current policies. Therefore, the Filmmuseum will invest more time and energy in research and development preferably with financial support through European projects and close collaboration with partners.* »¹¹⁷²

Notamment, l'équipe du Musée s'adapte rapidement pour travailler avec les technologies du numérique. Par exemple sur son site web des extraits de la collection film des pionniers néerlandais sont mis en ligne. Ces films font partie du programme 'Dutch Silent Cinema' constitué de douze sections avec un sous-titrage en anglais et dont la première mondiale a eu lieu au National Film Center/Museum of Modern Art à Tokyo.¹¹⁷³ On y remarque des films de Binger, de Machin, de Mullens, auparavant compilés par Delpeut, comme une sélection des *BITS & PIECES*.¹¹⁷⁴ Pendant que la base de données *DIVA* est toujours en train d'être mise à jour pour donner un accès regroupé des collections, et même pour être disponible en partie sur Internet.¹¹⁷⁵

En effet du côté des associations les archivistes du Filmmuseum restent très actifs comme membres du groupe Gamma et dans la commission technique de la FIAF. Ils participent aux

¹¹⁷² *Idem.*, 'NFM Annual report 2000', FIAF, 2001, s/p.

¹¹⁷³ *Ibid.*

¹¹⁷⁴ Reijnhoudt, Bram, Martin de Ruyter, *Dutch Silent Cinema*, Amsterdam, 2000. 30p. pp.24, 26.

¹¹⁷⁵ *Idem.* 'NFM Annual report 2000', FIAF, 2001.

ateliers et aux séminaires de l'année 2000 organisés par Archimédia sur le son (Bruxelles) et le syndrome de vinaigre (Bologne).¹¹⁷⁶ Le Musée participe à plusieurs projets en parallèle au niveau européen. D'abord avec huit partenaires il fait partie de l'European IST-project DIAMOND qui enquête sur les possibilités d'un système de restauration automatisée. Le projet DIAMANT en fait partie. C'est un logiciel pour manipuler l'image qui prend en compte les besoins de la restauration filmique. Le logiciel est testé alors par le Filmmuseum-Amsterdam et Cinearchives NEYRAC (Paris).¹¹⁷⁷

Le Musée participe également au projet européen URGENT NITRATE CAN'T WAIT subventionné par le programme RAPHAEL : « *This project is mainly concentrated on the research and diffusion of restoration technologies and creating a network between the partners (Milaan, Portugal, Greece, Stiftung Deutsche Kinemathek and Amsterdam). Within the context of this project a print of BALI, INDEL DER DÄMONEN, with a digitally restored soundtrack was presented during Il Cinema Ritrovato in Bologna.* »¹¹⁷⁸

Les collections films sur support nitrate sont plus que jamais un sujet d'actualité par le bouleversement des technologies numériques, aussi bien en termes de production comme de préservation. Trois événements soulignent cette inquiétude. D'abord il y a une mobilisation bien plus large dans l'ensemble de la communauté archivistique audiovisuelle au niveau international qui est condensée dans la célébration du 5^{ème} Symposium Technique Mixte JTS en janvier 2000 à Paris. La réunion des trois organisations internationales (FIAF, FIAT et IASA) permet d'établir une plate-forme d'échange scientifique, dont le thème 'Archiver et communiquer l'image et le son : les enjeux du 3^{ème} millénaire' est de la plus grande actualité, déployée en trois chapitres : « (...) qui correspondent aux principaux enjeux du présent et du futur : l'appréciation des risques dans la conservation des images et des sons, le transfert et la restauration des originaux images et sons et les systèmes de gestion de l'information et les stratégies de migration. »¹¹⁷⁹

Les réseaux des cinémathèques européennes font appel aux pouvoirs publics pour systématiser leurs stratégies notamment autour de la formation archivistique, du numérique, des droits juridiques et du catalogage des archives du cinéma. Sous la présidence portugaise du Conseil de l'Union européenne, les responsables d'archives européens se réunissent à la

¹¹⁷⁶ *Ibid.*

¹¹⁷⁷ Surowiec, Catherine, *Catalogue Le Giornate del Cinema Muto, 2003 XXII*, Edizione Sacile, 11-18 octobre 2003, pp.126-127.

¹¹⁷⁸ *Idem.*, 'NFM Annual report 2000', FIAF, 2001.

¹¹⁷⁹ Aubert, Michelle, Richard Billaud, Chronique technique 'Symposium Technique Mixte JTS, Paris 2000', *Journal of Film Preservation*, no. 60/61 juillet 2000, p.20.

Cinémathèque Portugaise en mars 2000 à Sint ra pour les ‘Etats Généraux du patrimoine cinématographique européen’ pointant du doigt ces questions.¹¹⁸⁰

En fin, le thème du symposium *The Last Nitrate Picture Show* tenu pendant deux jours dans le 56^{ème} congrès de la FIAF, célébré entre le 1er et le 10 juin 2000 à Londres. Une série de projections exceptionnelles des films nitrate a lieu à l’occasion au NFTVA-Londres avec des copies parvenues de plusieurs cinémathèques du monde entier.¹¹⁸¹ Le Filmmuseum-Amsterdam programme deux de ses belles restaurations en couleur d’Alfred Machin : *L’ÂME DES MOULINS* et *MAUDITE SOIT LA GUERRE*, ainsi comme une sélection dénommée *CINEMA PERDU* (1897-1903) et *THE MAGIC ALBUM* (France, 1905-1906).

L’équipe du Filmmuseum-Amsterdam partage largement cet agenda de travail. Le catalogue de leurs collections est reconnue comme une source incontournable sur la scène internationale pour la recherche et la programmation surtout autour du cinéma muet. Leurs films muets font partie de la liste de Trésors de la FIAF et attirent toujours l’attention des documentaristes. Cependant le Filmmuseum-Amsterdam n’est pas le seul à travailler dans cette dynamique. Nous trouvons un échantillon de ces pratiques du réemploi dans le cadre d’Archimédia, quand la Cinemateca Portuguesa organise un séminaire de Formation Continue intitulé ‘L’utilisation d’images d’archives dans la production de documentaires destinés à la télévision et aux nouveaux médias’ entre le 14 et le 16 décembre 2000. Cette rencontre montre la pluralité européenne de ces pratiques.¹¹⁸² Certains archivistes du Musée à Amsterdam se montrent encore actifs sur cette ligne de travail. Roumen est responsable du département d’éducation, mais il travaille toujours comme producteur pour d’autres compilations à partir des collections du Musée.¹¹⁸³

¹¹⁸⁰ Da Costa, João Bénard et José Manuel COSTA, “Les ‘Etats généraux du patrimoine cinématographique européen’ », *Journal of Film Preservation*, no. 60-61 juillet 2000, pp.17-19.

¹¹⁸¹ *LYRICAL NITRATE* est proposé par Roger Smither (Imperial War Museum Film and Video Archive Londres) dans la liste ‘2. Creative responses to Nitrate Film’, Smither, Roger et Catherine A. Surowiec (ed.), ‘Introduction’, *This Film is Dangerous a celebration of nitrate film*, FIAF, 2002, p.xiii. et p.642.

¹¹⁸² Avec Kevin Brownlow, Peter Von Bagh, Dominique Païni, Alain Fleischer, Claudine Kaufmann, Gustav Deutsch et Enrico Ghezzi.

¹¹⁸³ Sa mise en scène *Mysterie van de zuidpool* (1998) est encore à l’affiche dans le programme de main *Filmmuseum* de février et mars de l’année 2000. L’œuvre documentaire de Roumen à titre de producteur implique un travail de recherche en elle-même par sa diversité et richesse. Il a produit *PLAY BACK* (1995) de Bitomsky, l’installation *THERESIENSTADT : FILM OF WAARHEID*, mais ensuite *KARUSSELL-THE LIFE AND TIMES OF KURT GERRON* (DTSL, 1997), *DE NACHT VAN DE VIER HOEDEN* (1999); *EN HOE NU VERDER* (2000); *FILM IST... 7-12* (2001); *TILLEMA DE MULTATULI VAN DE FOTOGRAFIE* (2002); *BALL, DE MORGEN VAN DE WERELD* (2002), *EEN ONTDEKKINGSREIS NAAR TARAKAN* (2002); *TABEE* (co réalisation avec De Klerk; 2002), *ZEEMANSVROUWEN* (2003), *WELT SPIEGEL KINO* (2004); *BEYOND THE ROCKS* (restauration; 2005). Source CV procuré par Roumen en juin 2005.

2. Compilations des collections valorisées (2000)

Cette dynamique de production à partir de ses collections est commencée par De Kuyper (*PINK ULYSSES*) en 1990 et intensifiée par Delpout. Après le départ de ce dernier en 1995 du Musée, d'autres membres de l'équipe continuent à compiler à partir de leurs collections, comme Visschedijk (avant sa démission), Meyer, De Klerk. C'est une activité dérivée de leurs responsabilités dans la préservation, la recherche et la programmation en salle. Chacun apporte sa propre interprétation notamment des collections consolidées tout au long de la Direction Blotkamp: de la société Mutoscope & Biograph, des films coloniaux et notamment des films des années 1910. Cependant nous observons d'une part, que ces archivistes prennent distance des gestes de l'approche sensorielle-analytique. En effet, ils n'utilisent jamais d'effets optiques dans leur façon de compiler, par contre ils ont recours à des effets sonores. D'autre part, s'ils recyclent parfois des images déjà recyclées par Delpout, ils dévoilent plutôt d'autres zones de ces collections. Cette production ouvre un nouvel horizon de recherche et d'analyse à explorer sur la manière de compiler à partir de ces mêmes collections. Il y a en conséquence un élargissement des connaissances sur les collections grâce à ces différences d'interprétation. Toutefois la nouveauté dans cette manière de programmer consiste à combler non seulement les besoins de présentation des films en salle mais au même titre de leur diffusion en parallèle sur d'autres formats et notamment sur support numérique (DVD), accompagnés d'une publication imprimée à vocation pédagogique.

a. Série Mutoscope & Biograph ou du programme comme un outil de recherche

A la tête de l'activité de recherche du Musée, De Klerk reste toujours un compilateur actif sur le cinéma de non-fiction. Il contribue de façon notable à valoriser à l'échelle internationale la production des filiales de la Mutoscope & Biograph. Un effort très important

de recherche et de mise en accès de la collection néerlandaise de la société pionnière se trouve dans la série monumentale d'onze programmes de compilation réalisés par Nico de Klerk à partir d'environ 300 prises de vues de fiction et de non-fiction, des années 1896 à 1904, avec musique synchronisée.¹¹⁸⁴ Ces programmes sont présentés pour la première fois au Giornate de Cinema Muto avant une tournée mondiale déroulée dans des cinémathèques en 2001.¹¹⁸⁵

De Klerk ne se sert pas seulement de la compilation comme moyen de présentation, comme il est le cas de Delpout dans le 8^{ème} épisode *CINÉMA PERDU KIJKJES IN DE VORIGE EEUW*. De Klerk tire profit de la compilation comme outil de recherche en soi.¹¹⁸⁶ Il enquête sur la réception de l'époque à partir des traces trou vables dans les copies film qui ont circulé. Sensible aux qualités qu'offrent les copies de distribution du Musée, il propose cette approche depuis 1994.¹¹⁸⁷ Il écrit dans le cadre de la programmation pour le Centenaire du NFM en 1996 : « *Los estudios realizados con motivo del renovado interés por el cine de los inicios ha puesto de manifiesto que una historia del cine que no incluya una historia de la representación cinematográfica en salas de cine, resulta incompleta en aspectos esenciales.* »¹¹⁸⁸

Des années plus tard, De Klerk met en œuvre cette histoire de la représentation cinématographique. Il fait une reconstruction de ces programmes, partant de son analyse de la documentation non film, notamment les *Biograph Bulletins (1896-1908)* (1971) et les copies film elles-mêmes.¹¹⁸⁹ Ces prises font partie d'autres formes de loisirs très variés dont le film

¹¹⁸⁴ Tous avec musique synchronisée se localisent dans la cassette C723, sauf si mentionnée la C838. Nous notons les prises de vue dans chaque programme avant recyclés par Delpout : 1. *VISUAL ATTRACTIONS/BIOGRAPH COMPILATIE 1, (CONWAY CASTLE)* ; 2. *PEOPLE IN FRONT OF THE CAMERA/BIOGRAPH COMPILATIE 2 (PRISENGRACHT; CIRCUS CARRÉ, MISERICORDIA; POPE XIII SISTINE CHAPEL)*; 3. *ADDRESSING THE AUDIENCE/BIOGRAPH COMPILATIE 3 (A TUG IN HEAVY SEA)*; 4. *WHERE TO PLACE THE CAMERA? /BIOGRAPH COMPILATIE 4 (IRISH MAIL)*; 5. *TWENTIETH – CENTURY DAMSEL/BIOGRAPH COMPILATIE 5*; 6. *FEUILLES REMUAIENT AU VENT, LES/BIOGRAPH COMPILATIE 6 (PLACE DE LA CONCORDE ; FRIEDRICHSTRASSE ; MOLENS)* C838 ; 7.? 8. *I LOVE A PARADE/BIOGRAPH COMPILATIE 8*; 9. *MAKING UP A PROGRAMME/BIOGRAPH COMPILATIE 9*; 10. *HOW SHOTS HANG TOGETHER/BIOGRAPH COMPILATIE 10* C838; 11. *STAGING THE WORLD/BIOGRAPH COMPILATIE 11*.

¹¹⁸⁵ *Idem.* 'NFM Annual report 2000', FIAF, 2001. Voir 'Programme of Programmes : The London Palace Theatre of Varieties', *NFM Amsterdam, 2000. 4p.* Voir numéro *Griffithiana* no. 66/70, Cineteca del Friuli, 1999-2000. Il y a également des compilations sur cette société produites par le NFTVA-Londres. Voir *Film Indexes on Line* [Ressource électronique]. Disponible sur : abonnement <http://film.chadwyck.com/home>. *Treasures from Film Archives*.

¹¹⁸⁶ De Kuyper propose ouvertement de programmer comme une forme de faire de la recherche. Voir *Idem.*, De Kuyper, Eric, 'Thinking about Clichés. Impasses and Dilemmas facing Cinémathèques as the Century ends', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.231-237.

¹¹⁸⁷ De Klerk, N., 'Print matters: film-archival reflections', Daan Hertogs, Nico de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, pp.67-72.

¹¹⁸⁸ Article à l'origine publié dans *Skrien*, 210, Octobre-Novembre, 1996 et *Skrien*, 211, Décembre-Janvier, 1996-1997. Traduit dans De Klerk, Nico: "Una historia diferente: la representación cinematográfica en los cines", en Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología*, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 Février-Juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, p.137.

¹¹⁸⁹ Cité par de Klerk Niver, Kemp (ed.), *Biograph Bulletins (1896-1908)*, Los Angeles: Locare Research Group, 1971. Voir De Klerk, N., "Pictures to be shewn" : programming the American Biograph', Popple, Simon

relève. Au fond, De Klerk comme Delpeut ne font que reprogrammer pour comprendre (eux-mêmes spectateurs contemporains) comment ces films étaient mis en accès, combinés par les exploitants à leur époque à la Haye, Londres et Amsterdam. Les gestes du programmeur ne sont pas si éloignés du passé comme il le démontre dans son analyse : « *A variant of combined screenings was the programming of a film with its 'reversed' version. Only a couple of films were shown that way (...) The creation of narrative, thematic and symbolic links or of a sustained mood was also achieved by recombining films. Particularly in the case of footage of the Anglo-Boer War, this strategy was used cleverly, turning the programme format effectively into a form of montage. One example of this was the combination of older and more recent views.* »¹¹⁹⁰

Ce type de remontage ou manipulation du film historique garde un lien particulier avec le geste d'un programmeur contemporain qui cherche à restaurer la pratique d'origine. La marge d'action semble être assez ouverte à la création et l'interprétation en ce qui concerne à la philosophie du Filmmuseum-Amsterdam, mais dont les pratiques se basent toujours sur une étude exhaustive de la documentation de l'époque disponible.

b. Exotisme européen en images, en sons et interactif

Les collections du Filmmuseum sont mises à disposition des visiteurs (étudiants, chercheurs, cinéastes, professionnels, etc.) dans l'Information Centre sur d'autres supports que le film (VHS, Internet) depuis 1991. L'édition des collections en vidéo à partir des collections a été impulsée notamment depuis 1997 et 1998 par Blotkamp (prix Sphinx). Cet accès bouleverse les habitudes de la consultation des films muets également disponibles pour le visionnage au dépôt à Overveen, mais avec d'autres contraintes de conservation et de coûts financiers. Meyer est un conservateur très actif qui a déjà essayé la compilation avant, notamment dans son micro-film de montage *BITS & PIECES I* pour la série *DE CINEMA PERDU* (1995). Ses projets de restauration en général sont le résultat du partenariat collectif à l'échelle européenne (LUMIERE) donc il recycle de façon implicite. Il est en charge avec Connie Betz (FHTW-Berlin) du projet *EXOTIC EUROPE – JOURNEYS INTO EARLY CINEMA* (2000) édité en

et Toulmin, Vanessa [red.] *Visual delights : essays on the popular and projected image in the 19th century* Trowbridge : Flicks, 2000, pp.204-223.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, pp.212-214.

DVD. Le concept du projet rend possible un rapport interactif avec le spectateur devenu en même temps un programmeur potentiel (Beauvais).

De la même manière qu'avec la vidéo, le Musée participe précocement à l'édition en DVD des films muets. Dans la décennie des années 2000, on voit petit à petit apparaître des éditions collectives de compilations européennes.¹¹⁹¹ *EXOTIC EUROPE* (2000) est le résultat du projet de restauration, de numérisation et de distribution de quinze films des années 1905 à 1925, en collaboration inter-institutionnelle, subventionnée par le RAPHAEL Program -European Commission, entre plusieurs archives européennes : FHTW (Berlin), The Cinema Museum (Londres), Bundesarchiv - Filmarchiv (Berlin/Koblenz) et le Filmmuseum-Amsterdam.

Le projet édite un cahier avec le DVD *EXOTIC EUROPE* qui informe du processus et du contenu du projet à caractère pédagogique. Il comprend une version raccourcie du documentaire *OUR INFLAMMABLE FILM HERITAGE* (NFM-Amsterdam/Ecipar Italie, 1994), sur le processus de restauration de *MEYER AUS BERLIN* (E. Lubitsch, 1918) réalisée par Meyer, tourné au Musée et au laboratoire Haguefilm.¹¹⁹² Le DVD *EXOTIC EUROPE* est présenté au Pavillon Vondelpark en octobre de l'année 2000 selon affiche le *Filmmuseum*. Il contient également une série de compilations montées par Meyer et Betz avec une musique de Jogi Nestel.

Le DVD propose au lecteur un menu (anglais, allemand et néerlandais) pour naviguer entre les films préservés, soit en boucle, soit par unité (par titre, par région géographique ou année de production), soit par des remontages autour des trois thématiques (*Posing, Labour & Travel*) dérivées du sujet traité : l'exotisme dans la non-fiction européenne du début du 20^{ème} siècle. Ces remontages sonorisés sont une sorte de micro-films de montage dans l'esprit de *BITS & PIECES* qui nous rappellent également les séquences dans la thématique *kijken* ('Regarder') du documentaire *LYRICAL NITRATE*. D'ailleurs on retrouve dans *EXOTIC EUROPE* la belle copie Desmet *SANTA LUCIA* (1910). Ce DVD permet d'entamer une enquête sur l'identité européenne à l'époque, à travers la voie de l'exotisme, ce qui était la ligne de recherche clé du programmeur Delpout.

Dans *EXOTIC EUROPE*, on peut comparer la vision italienne du Français dans *INDUSTRIA DEL SUGHERO IN FRANCIA* (Cines, 1913 ; copie du Cinema Museum), avec la vision de la société Pathé sur le Néerlandais dans *COMMENT SE FAIT LE FROMAGE DE HOLLANDE* (1909, NFM). Les clichés du

¹¹⁹¹ On a trouvé quelques titres mais tous d'après l'année 2000. Voir *Film Indexes on Line* [Ressource électronique]. Disponible sur : abonnement <http://film.chadwyck.com/home>. *Treasures from Film Archives*.

¹¹⁹² *Idem.*, Smither et Surowiec (ed.; et. al.), *This film*, 2002, p.654.

Néerlandais sont autant condensés que ceux des Hongrois, des Espagnols.¹¹⁹³ Cependant, nos lectures peuvent se multiplier car les compilateurs offrent au spectateur les films autonomes comme intervenus par leur regroupement thématique (*Posing, Labour et Travel*). Par contre, sans aucun effet optique rajouté, mais avec des effets sonores (bruitage et musique), *EXOTIC EUROPE* est une source des clichés dans la non-fiction qui montrent la vie quotidienne mise en scène et même vue comme une source d'attraction. Ce qui nous rappelle l'exercice dans le programme *PATHE AROUND THE WORLD* (1993 ; 1998). Néanmoins, dans *EXOTIC EUROPE* il y a un changement radical par rapport à la manière de compiler de Delpeut. Ces programmes édités en DVD permettent des choix interactifs de la part de l'utilisateur, du spectateur. Il devient potentiellement lui-même un compilateur et un intermédiaire des archives du muet. La programmation est 'ouverte' à la volonté de l'utilisateur, libre d'associer chaque film selon ses critères de sélection. Cette manière de compiler permet une interaction inattendue entre le programmeur et son interlocuteur le spectateur.

¹¹⁹³ Pour la liste de films voir Meyer, M.-P. et Betz, Connie, *Exotic Europe Journeys into Early Cinema*, FHTW Berlin, NFM-Amsterdam, Cinema Museum-Londres, Bundesarchiv Filmarchiv, Berlin/Koblenz, 2000, p.40.

CONCLUSION

Reprise de l'enquête du travail de compilation dérivé d'une philosophie des archives

Cette étude questionne la pertinence du travail de compilation de Delpout en tant qu'un outil de valorisation des collections film du NFM. Ce corpus produit entre 1989 et 1999 nous a d'abord paru inépuisable de ce point de vue. Cependant le matériel film a dû être complété pour comprendre comment ces recyclages pouvaient servir à un processus de valorisation d'archives. Ces compilations ne disent pas tant d'elles-mêmes. Il a fallu les remettre en contexte, analyser les méthodes de fabrication, comme les conséquences de lecture auprès des spectateurs, pour commencer, nous-mêmes, en dégagant plusieurs pistes d'analyse.

En effet ces remontages constituent une production archivistique qui émeut comme apprend autrement l'histoire du cinéma muet, d'une manière à laquelle nous ne nous attendions pas.

En introduction nous parlions d'un corpus de 'poupées russes', maintenant nous pouvons affirmer que c'est un corpus 'iceberg', qui dévoile de films muets en existence comme d'autres en train de disparaître. Ce corpus montre un héritage audiovisuel fragmenté composé de traces comme d'oublis, qui reflète une position philosophique à l'égard de la mémoire parfaitement assumée par Delpout : *" Our identity can only exist if we forget. But if I did not forget, there should be a selection to keep for. I'm not an archivist worried having things lost. It is not always a bad thing. I like to work with the corpus, to tell my story, working the other way around, with 'forgotten' to make them understandable. In this case I do not care about things that are deteriorated. With a bad strip of course I get angry, I want to see it, but in general I move forward, more forgetting than memorising (...)"*

Dans cette perspective Delpout conçoit ses compilations comme autant de manières différentes pour mettre en valeur autrement le patrimoine cinématographique du muet et ce en

incluant ses 'vides'. Mais il faut voir également qu'il travaille ses remontages dans le contexte significatif des années 1990, celui d'un progrès des connaissances scientifiques et techniques dans le domaine de la préservation, d'expériences collectives mises à l'épreuve dans la programmation et de certains moyens de production mis à disposition. L'essor des compilations au Musée est aussi intimement lié avec le développement de la philosophie de cette Cinémathèque qui a conduit à remettre en question notre façon de considérer l'esthétique du cinéma. Notre travail de recherche s'est converti en une mise en abyme personnelle, car il nous était nécessaire de comprendre mieux cette culture audiovisuelle recyclée, réinterprétée en termes esthétiques. On a trouvé des réponses en allant interroger les parcours du cinéaste Delpeut comme la trajectoire institutionnelle du NFM.

Dans les années 1990, la valorisation du patrimoine cinématographique du muet est en pleine transformation à l'intérieur comme en dehors du Musée. Pour comprendre l'intrication de tous ces enjeux, il a fallu mener une enquête approfondie dans les 'coulisses' de la médiation culturelle du NFM. D'abord nous avons saisi la place de ce travail de compilation dans la trajectoire de la carrière de Delpeut. Notre enquête orale a fourni des informations cruciales pour comprendre comment il accomplit ses responsabilités d'archiviste au point de rester marqué par cette expérience.

La compilation est un outil créatif dans les mains de ce cinéaste à plusieurs compétences. Cette production est influencée par ses qualités de théoricien, de réalisateur et de critique qui était Delpeut avant son arrivée au Musée. Dans ce concours de circonstances précis, il peut collaborer au Musée en combinant ses compétences. Il devient un archiviste qui traduit ses réflexions dans ses programmes comme dans ses réalisations au service des collections. Nous avons observé dans son travail de compilateur une intention de médiateur à caractère pédagogique. Il s'adapte aussi dans la mesure du possible, au système de coproduction néerlandais entre sociétés indépendantes (Yuca, Ariel), subventions publiques et financements de télévision. C'est ainsi qu'il peut mettre en oeuvre une pragmatique explicite qu'il dénomme : *'editing film history'*. Par notre enquête orale et nos analyses des sources et de la documentation film et non-film, nous avons compris que Delpeut imprime à son travail de compilateur une orientation pédagogique mais également artistique. Il exprime un souci d'apprendre, mais précise-t-il : *« I'm not writing film history but doing mediation between early cinema and a broader audience. »*

En effet il ne s'agit pas exactement d'une démarche d'historien du cinéma. Car il aborde depuis une perspective poétique ses remontages en essayant de faire mieux comprendre ce cinéma muet. Il tient compte du plaisir de regarder, sans oublier de prendre en considération

la perte du support film (nitrate) et va même jusqu'à sortir le film muet de son contexte originel, que ce soit lors des projections en salle ou à la télévision. Cependant la démarche du compilateur n'est pas dénuée de conséquences en terme d'histoire du cinéma. Il cherche des rapports avec les spectateurs en proposant un détournement à propos analytique des archives. Et en cela son travail ne peut pas se restreindre à des enjeux pédagogiques : il s'éloigne du didactisme pour se lancer dans une quête artistique qui peut d'ailleurs entrer en conflit avec ses responsabilités d'archiviste. Chacun de ses remontages met en évidence des préférences et des choix qui sont autant d'écarts avec une mise en valeur brute de l'archive. Cette méthode sensorielle-analytique exprime la position émotionnelle du compilateur, spectateur lui-même de cette culture audiovisuelle fragmentée. Il cherche ainsi à rendre vivante l'expérience contemporaine d'aller au cinéma regarder des films muets. Voilà le rôle que s'est donné ce cinéaste qui replace ce patrimoine du muet dans son contexte de représentation tout en assumant son optique moderne. Cette dynamique comporte plusieurs limites. D'une part, comme n'importe quel archiviste, Delpout doit partir des conditions financières et des restrictions de préservation pour activer les collections. D'autre part, l'état des connaissances et des recherches sur la présentation des films muets en couleur et sonorisés dans les années 1990 est bien limité. Ce qui nous oblige à reconnaître que s'il y a un certain concours de circonstances, il n'y a non plus de contexte 'idéal' pour valoriser les films muets. Pour l'équipe du Musée, le grand souci est de montrer la réalité de leurs archives en couleur qui, sonorisées, rendent aussi possible d'enquêter sur l'histoire de ces copies de distribution. La philosophie du NFM rend explicite l'importance de l'expérience de regarder dans la valorisation du patrimoine cinématographique du 20^{ème} siècle. Il s'agit d'aller au cinéma comme si c'était hier avec les moyens d'aujourd'hui.

Dans une première partie notre étude a cherché à replacer le travail de compilation de Delpout dans la trajectoire de cette Cinémathèque. Avant de commencer, nous ne soupçonnions pas les qualités de collectionneur de Jan de Vaal qui a ramassé pendant quatre décennies un stock de films qui est massif et magnifique. Ces archives se sont converties peu à peu en collections muséographiques actives, en particulier pendant la Direction de Frank Maks (1986-1987) et de manière spectaculaire à partir de la Direction de Blotkamp (1987-2000). La gestionnaire et ses directeurs-adjoints, De Kuyper (1987-1991), Delpout (1991-1995) et Visschedijk (1996-2000), s'entourent d'une équipe de collaborateurs qui assument des critères esthétiques de valorisation, ainsi qu'une volonté de non-discrimination des films de non-fiction et des fragments. Delpout profite dans son travail de compilation de cette philosophie qui est liée aux caractéristiques des archives du muet en couleur. Le NFM fait figure d'exemple dans le

renouvellement des pratiques de valorisation dans une dynamique plus large de transformation des cinémathèques européennes. Si elles sont en réalité imbriquées, nous avons voulu dégager trois dimensions dans ce renouveau: idéologique-éthique, socioculturelle et théorique-analytique.

La première dimension de cette mutation est idéologique. Derrière les pratiques du NFM il y a une équipe particulière dont les intérêts et les valeurs affectent le processus de valorisation des archives. Le statut juridique du Musée se voit reformulé par la perspective esthétique des réflexions de De Kuyper, restant relativement proche de celui de sa fondation (De Vaal, 1946). La mission historique du Musée consiste bien entendu toujours à valoriser le cinéma comme objet esthétique et culturel. Cependant derrière ce but, il y a une idéologie au sens d'une certaine vision du phénomène cinéma. La différence imprimée par la Direction Blotkamp consiste à assumer en toute transparence leurs critères de sélection pour préserver comme pour programmer les collections. Ces choix sont aussi faits en fonction du besoin de validation de la part des spectateurs. Notre étude trace en partie ces réactions à travers les effets qui suscite le travail de compilation de Delpeut, qui incarne la philosophie du NFM à cette époque. Il y a un enjeu éthique dans la pratique du remontage des archives qui est objet de débat parmi des archivistes comme des cinéastes dans les années 1990. Ces réflexions qui se prolongent d'ailleurs se reflètent en partie dans le développement d'un code d'éthique qui est développé par l'AVAPIN à partir de 1994 et par la FIAF en 1996.

La deuxième dimension de transformation des pratiques de valorisation du Musée est de caractère socioculturel. Notre corpus n'existerait pas sans une série d'investissements extraordinaires dans les activités de cette Cinémathèque au cœur des années 1990. Le NFM ainsi subventionné a une fonction socioculturelle différente à partir du moment où il devient un centre de préservation mais aussi de production, même si c'est à une petite échelle. Le Musée acquiert également un catalogue film de distribution alternative (NFM/IAF) où circulent aussi ses propres productions. Blotkamp se montre une gestionnaire de talent pour trouver des subventions publiques y compris quand elles sont diminuées de façon drastique à partir de 1994. Elle initie alors une distribution des compilations en salle (compris en dehors du Musée), en vidéo, ce qui rend possible une récupération des investissements et un certain autofinancement des coûts de préservation de la Cinémathèque. Il faut rappeler également que la majorité de ces films sont coproduits par la télévision ce qui prouve de conséquences dans les pratiques de diffusion de ses archives remontées du Musée. La question de l'éthique se pose une nouvelle fois car ces films à base d'archives n'échappent pas aux logiques du

marché bien que leur but reste non-lucratif. Surtout quand la réponse des spectateurs dépasse les attentes et comme dans le cas de *THE FORBIDDEN QUEST*, la commercialisation apparaît.

Troisièmement, il y a une dimension théorico-analytique dans la métamorphose du NFM. D'abord un discours philosophique tout à fait original apparaît dans sa dynamique institutionnelle. Ces archivistes rendent explicite leur pratique du remontage. Cette équipe pour la plupart d'origine universitaire agit dans une communauté internationale de chercheurs et d'archivistes du CPT (postBrighton). Delpeut assume ses préférences personnelles comme celles qui sont partagées par sa génération (*Skrien*). Cependant il mêle de manière originale dans son travail une question analytique et une question esthétique. Le travail du compilateur prend position de façon implicite dans le débat sur le modèle linéaire de l'histoire du cinéma en crise qui est sévèrement remis en question tandis qu'on fête paradoxalement (prestige et manque de subventions) à Amsterdam le Centenaire du cinématographe.¹¹⁹⁴ Cependant c'est peut-être l'approche sensorielle-analytique la contribution théorique et pratique la plus radicale de Delpeut dans le domaine de l'histoire du cinéma. Nous avons nous-mêmes testé ses potentiels.

Si le processus de notre travail de recherche a été productif en terme de récolte d'informations, la charge de subjectivité de nos analyses a constitué un défi. Il a fallu trouver un équilibre subtil entre la description et l'interprétation des images et des sons. Ce corpus en effet met à l'épreuve nos réflexes de spectateur. Notre analyse de chaque compilation comme des films muets recyclés renvoie à une réflexion, au sens d'un reflet littéral, à une prise de conscience de notre condition de spectateur. La compilation fixe une idée à partir de films muets qui leur confère une 'histoire' au plus exactement qui met l'accent sur une dimension de leur histoire ; que ce soit sur leur support, sur leurs formes ou leurs contenus. La méthode du compilateur éveille notre état de 'conscience', en tant que spectateur. Le film peut être analysé comme une forme de pensée.¹¹⁹⁵ Il ne s'agit pas de voir l'image comme un reflet de son époque, mais comme un objet qui montre à plusieurs niveaux et en jouant sur la polysémie de l'image, une façon de regarder le passé en rapport de notre présent.

Ce corpus fait émerger un échantillon riche et disparate de films muets qui étaient avant ce travail de compilation très peu connus. Ces archives du muet marquées par une certaine

¹¹⁹⁴ Nous considérons emblématiques deux articles dans ce débat. Voir Altman, Rick, « Penser l'histoire du cinéma autrement. Un modèle de crise », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, pp.65-74 ; et De Kuyper, Eric, 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, pp.101-109.

¹¹⁹⁵ Partant du principe d'interprétation du figural, certaines analyses des films considèrent le cinéma comme une forme de pensée. Voir Brenez, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles-Paris, De Boeck, 466p.

étrangeté reprennent sens en étant compilées, même s'il faut avouer que c'est à travers une vision contemporaine. Delpeut contribue ainsi à donner une visibilité esthétique à ces archives. Toutefois ces compilations n'échappent à sa façon de voir le cinéma. Ce corpus permet de redécouvrir une partie du patrimoine néerlandais constitué des films muets de plusieurs pays mais sous le prisme d'un cinéaste qui est aussi critique et théoricien et qui met ses talents au service d'une Cinématique particulière. Tout en possédant la richesse d'une perspective sensorielle-analytique, il n'en demeure pas moins que ces compilations transmettent une culture de l'image fragmentée.

“ (...) might not the compilation of casual images be happily combined with a lyrical track, either in poetry or song ? (...) History, too, is waiting to be served by these raw materials of history –with or without the help of professional historians. The many purposes of the compilation rarely shown instances of historical instruction. (...) Now that the compilation is generally acknowledged to be an ideal vehicle for ideas, its is possible to make greater demands on it, to hope that its ideas can ascend to the level of beliefs, philosophies. (...) While the accumulation of non-current newsreels grows by the minute, forgotten or hidden collections from the more remote past are being opened by film-makers. The footage now at our disposal is so great and rich a store that no one can say. These are the limits, And one would have to be extremely foolish to say, these are the limits of its uses – either in content or method. Artists who have worked with these materials have surprised us so often with what we thought was familiar and worn that we may be sure that, as long as artists continue to work in this form, there is no end to its newness. Though most of his material is already on film, there is a limitless potential waiting for any artist with something he needs to say. ”
 Jay Leyda ¹¹⁹⁶
 ”

Apports : recyclage paradoxal des collections film dans une perspective esthétique

L'étude de Leyda (1964) anticipe le riche potentiel poétique des archives dans la compilation. Mais si notre corpus relève d'une 'poétique des fragments', il ne peut pas être séparé d'une démarche génétique au sens de revenir aux origines car mis au service des besoins d'une Cinéma-thèque. Le NFM valorise ses archives de différentes manières qu'il s'agit d'abord de les restaurer, de les programmer simplement ou pour initier des réalisations originales. La compilation est un outil flexible de valorisation des films muets, qui change en fonction de la modalité appliquée : reconstruction, documentaire, fiction, programme, film de montage et/ou film d'essai. La compilation est une forme filmique polyvalente qui rend possible au cinéma muet de se raconter par lui-même.

La reconstruction *THE GOOD HOPE* (1989) est un exemple sobre mais qui permet de montrer concrètement comment un remontage peut s'inscrire dans une histoire du cinéma incomplète qui assume ses fragments. Le travail de préservation des films muets en couleur du NFM est exemplaire en tirant profit de ses besoins de compilation implicite pour restaurer des fragments jusque là ignorés. Cette forme filmique s'adapte ainsi aux cas des films incomplets comme *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). La reconstruction met en évidence l'absence du reste du matériel du film, elle tient à montrer un film qui n'existe plus. C'est l'histoire d'une lacune en 1989, de

¹¹⁹⁶ *Idem.*, Leyda, 1964, p.137-140.

l'histoire de ce qui reste, mais aussi du contexte culturel de la pièce théâtrale adaptée au cinéma de la première version en 1918. *THE GOOD HOPE* ayant en plus la forme d'un film muet contemporain qui doit être accompagné au piano-forte en salle.

Delpeut compile de nombreux films du cinéma de la seconde époque dans deux documentaires extraordinaires : *LYRICAL NITRATE* (1990) et *DIVA DOLOROSA* (1999). Sa démarche consiste à mettre en valeur le coloriage des films distribués dans les années 1910, comme leur sonorisation indispensable. Cependant, il retravaille ces films en fixant son interprétation contemporaine. Il met en œuvre sa méthode de compilation sensorielle-analytique dans *LYRICAL NITRATE* qui est encore dépassée dans *DIVA DOLOROSA*. Il emprunte exclusivement des films muets qu'ils soient en fragments, en extraits et/ou complets. Ces derniers gardent le même statut pour lui, et de la même façon fait cohabiter les genres de fiction et de non-fiction. Ces documentaires mettent en valeur certaines caractéristiques des archives du muet, lorsque Delpeut montre tels quelles ces préservations en couleur, mais aussi en ruines. Cependant il les déconstruit 'également quand il retravaille certaines séquences en rajoutant des effets optiques et sonores : une manipulation qui coïncide avec l'allure fragmentée des archives.

Dans *LYRICAL NITRATE*, le réalisateur met en évidence la richesse de la collection Desmet, documentée par les films eux-mêmes qui sont recyclés de manière à reconstruire l'expérience d'aller au cinéma pendant cette période. Toutefois ce remontage affecte les films qui ne sont pas à l'origine tous en fragments. Le gommage de certaines parties des films rend visible autrement le contenu des copies de distribution. Cette approche esthétique est condensée dans la séquence remontée où il ajoute des ralentis et des travellings optiques à *FIOR DI MALE* (1914), ce qui déclenche une forte expérience sensorielle et force à un exercice de regard analytique.

Presqu'une décennie plus tard, *DIVA DOLOROSA* est une étude audiovisuelle du phénomène du divisme qui est également raconté par les films eux-mêmes. Delpeut utilise encore une structure narrative, non linéaire à première vue, pour remonter à base d'extraits la trajectoire 'typique' des cinq divas choisies. Il utilise les mêmes principes que dans *LYRICAL NITRATE* pour détourner ces images en mouvement. Et cette fois il dialogue de façon explicite avec la scène du *found footage* (*HOME STORIES*). Il dépasse les limites qu'il avait pu connaître avant comme archiviste. Il colorie parfois avec outrance ces archives remontées qu'il a pu rassembler grâce à la collaboration des cinémathèques de l'axe italo-néerlandais.

Dans ces deux films, on retrouve toute la palette de gestes utilisés dans sa méthode de compilation : une sonorisation lyrique, un texte-image à vocation pédagogique, de l'intertextualité littéraire de l'époque, le regroupement de scènes, le décorticage des plans, le gommage des images, l'altération des films par des effets optiques et sonores rajoutés.

Néanmoins seul *LYRICAL NITRATE* s'inscrit dans une logique exclusivement de valorisation archivistique, tandis que *DIVA DOLOROSA* met en œuvre une dynamique de recherche et de création documentaire bien plus poussée.

Delpeut explore cette direction créative dans les seules deux fictions à base d'archives qu'il a alors réalisées : *THE FORBIDDEN QUEST* (1993) et *FELICE... FELICE...* (1998). Les archives ne sont pas recyclées pour servir strictement à leur valorisation, mais aussi dans une démarche plutôt artistique et personnelle. Néanmoins, cette liberté artistique, permet de manière indirecte de valoriser la petite collection de films d'expédition aux pôles terrestres, que fait réexister *THE FORBIDDEN QUEST*. Cette démarche est paradoxale en termes de valorisation. D'une part le récit se sert du nouvel accès et de ses nouvelles connaissances des films d'expédition. D'autre part, Delpeut prend également la liberté de faire passer des films d'autres régions pour des films d'expédition aux pôles. Il utilise des films dont le coloriage est détourné involontairement par des solarisations. Il se permet de colorier exceptionnellement un extrait pour rendre efficace son drame. Le recyclage dans cette fiction est frappant, et finit par 'calquer' les caractéristiques des films de voyage. C'est un film palimpseste. De façon ironique, cette démarche rend compréhensible ce genre et plus particulièrement le travail des opérateurs pendant les expéditions.

En revanche la méthode du compilateur est à peine présente dans *FELICE... FELICE...* Un seul film-fragment voit utiliser les qualités de la Caméra loupe-analytique, et de manière minimaliste. Delpeut attribue un sens poétique à ce bout de film qui représente une scène onirique. Cet homme imaginaire aurait pu être derrière la caméra, être un producteur d'images du passé, de ces traces que le compilateur a valorisé pendant sept ans au NFM.

Cependant Delpeut est aussi un programmeur qui contribue à stabiliser de nouvelles voies alternatives pour l'accès et la diffusion des collections préservées, en particulier dans ses deux programmes *PATHE AROUND THE WORLD* (1993) et *DE CINEMA PERDU* (1995). Ce format de présentation est exploré au Musée dans les années 1990, mais pas toujours fixé comme un ensemble sur support film. Les frontières entre un programme et une réalisation sont poreuses en raison du remontage auquel font appel ces deux formes. À cause du besoin de sonorisation des films muets, les programmes sont parfois montés à l'avance, mais le montage a parfois été opéré directement en salle et n'a donc pas été conservé. Grâce au programme *PATHE AROUND THE WORLD* le montage ainsi que l'accompagnement musical et le bruitage de Belinfante sont toujours accessibles. Deux ans plus tard, Delpeut fixe d'autres expériences de sonorisation produites en collectif (pianistes, chanteurs, acteurs, magiciens, chercheurs, techniciens, etc.) à travers la série titanique *DE CINEMA PERDU*. La particularité de cette série réside dans le grand

éventail des programmes qui se retrouve dans chacun des épisodes (41) qui garde des films autonomes (86) mais qui en les associant leur fait prendre une signification. La tâche du programmeur est prise dans une tension difficile. D'un côté, Delpeut essaie d'approcher ces films muets selon leur contexte pour le rendre intelligibles (couleur, sonorisation, programme). D'un autre côté, il imprime au montage de ces films muets sa vision contemporaine, « polyphonique » comme le propose De Kuyper.¹¹⁹⁷ Remettre ces archives dans leur contexte d'époque reste forcément utopique. Mais Delpeut essaie de le faire dans la mesure des conditions et des moyens à disposition.

Le réalisateur a fait deux films de montage inspirés de son travail de programmeur : *THE GREAT WAR* (1993) et *HEART OF DARKNESS* (1995). Il se pose comme objectif de montrer les archives du NFM autour du thème de la grande guerre puis de celui du colonialisme en Afrique. Il repart de sa perspective sensorielle-analytique lorsqu'il remonte avec Hin ces archives en utilisant certains gestes comme la ponctuation avec de fondus noirs, le reclassement des extraits et le gommage radical des intertitres. Dans ces deux films, il associe les archives afin de mener un parcours dans les représentations respectivement 'd'aller à la grande guerre' et 'd'une expédition en Afrique'. Toutefois il questionne également en termes esthétiques la position des opérateurs face à ces images documentaires. Notamment dans *HEART OF DARKNESS*, seul film de la période de collaboration interne au Musée où il fait usage de la voix-off. Le cinéaste affiche clairement ses prises de position devant le contenu idéologique de ces images. Il utilisera encore une voix-off dans l'essai *THE TIME MACHINE* qui résume les gestes et les réflexions philosophiques du compilateur après ses années au Musée.

THE TIME MACHINE est un essai un peu hors normes, très influencé par ses programmes du *found footage* et ses recherches sur l'exotisme. Dans cette série, Delpeut montre en entier le film *DISPLACED PERSONNE*, remonte des extraits d'autres documentaires, analyse des archives à l'écran et accompagne ces images d'entretiens faites avec des cinéastes, des chercheurs et des archivistes. Cet essai sur support audiovisuel utilise la compilation comme un outil comparatif des pratiques de montage des archives, et comme un moyen de traverser tout un siècle d'histoire de la culture de l'image.

Après notre étude, plusieurs questions restent encore ouvertes au regard de la pertinence des compilations pour valoriser les archives. Nous avons ainsi pointé le cantonnement de certaines de ces compilations, comme *DIVA DOLOROSA* à laquelle le grand

¹¹⁹⁷ De Kuyper, Eric, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (1), *Cinémathèque* no. 1 mai 1992, p.32.

public n'a qu'un accès restreint. De ce point de vue, la commercialisation et le succès de *THE FORBIDDEN QUEST* constituent un atout. Cet exemple met en évidence le potentiel de découverte et d'apprentissage ludique d'un genre comme le film de voyage. Pendant qu'il y a par contre un inconvénient en terme d'usage pédagogique pour un film comme *THE GREAT WAR* qui pourrait se trouver, pour certains historiens, aux limites de l'esthétique, puisqu'il a besoin d'être accompagné d'un discours historique parallèle.

La compilation est un outil contradictoire de valorisation par ses propres possibilités techniques. La sélection du compilateur économise le temps et les sources inévitablement restreints pour avoir accès et diffuser des archives. Qui regarderait 'tout' et à quoi servirait une telle démarche ? Delpeut participe d'une certaine manière à une écriture audiovisuelle de l'histoire du cinéma par la limitation de ses choix, mais aussi par son interprétation des archives. La production de cette Cinéma-thèque peut influencer en partie la façon de regarder. Le compilateur comme l'équipe du Musée imposent une vision esthétique du film comme un objet d'art mais aussi culturel, deux qualités jamais dissociées mais pas toujours évidentes à considérer en parallèle. Peut-être la difficulté plus difficile à gérer par le fait que cette méthode du remontage est un dispositif qui permet d'analyser comme de sentir la matière-film. Mais la problématique de valorisation des archives ne s'arrête pas ici.

Ce corpus valorise un patrimoine cinématographique national qui est au même titre mondial, en recyclant des films de plusieurs pays distribués et exploités aux Pays-Bas. Ces films d'archives sont fabriqués dans le cadre du Musée, grâce aux subventions des pouvoirs publics et parfois en coproduction avec la télévision. Cette production est destinée à la programmation du Musée puis en partie à l'exploitation dans les réseaux d'*art houses* aux Pays-Bas, dans les festivals, cinémathèques, salles d'art et d'essai et parfois dans des circuits commerciaux et sur les chaînes culturelles, de plusieurs pays.

Cependant une partie de ce corpus a une relation ambiguë avec la production à tendance expérimentale, puisque ce travail n'est pas produit de façon artisanale ni surgit directement d'une scène artistique du réemploi. Mais l'approche esthétique qui l'imprègne met en évidence des influences et des coïncidences avec la scène du réemploi d'avant-garde à partir des films muets. Et de toute façon le travail de compilation de Delpeut est traversé avant tout par les intérêts d'une perspective archivistique comme esthétique indissociable. On peut dire ainsi que l'approche sensorielle-analytique est influencée par la tendance documentaire du *found footage* des années 1980, que Delpeut lui-même programme, explorant souvent des liens avec le CPT dans les années 1990 au Pavillon Vondelpark. Il participe dans cette dynamique à la création de la collection *BITS & PIECES* conçue par De Kuyper qui est un cas

extraordinaire de recyclage de fragments du muet et qui surgit en plein essor du *found footage* dans les réseaux de festivals de cinéma, de galeries et musées d'art moderne.

Il y a des effets parallèles entre ce corpus et la scène documentaire du réemploi, même si les propos sont en principe bien différents. D'abord il y a une affinité thématique, par le recyclage surtout du cinéma de non-fiction, comme les actualités de la grande guerre (Gianikian et Ricci Luchi), les films de famille (Forgàcs), les films coloniaux, etc. Delpout retravaille également la pellicule, mais sans la toucher directement à la différence de la plupart des cinéastes du réemploi de sa génération.¹¹⁹⁸ De plus, tous ces cinéastes ont en commun d'analyser des films recyclés à travers des remontages qui ne parlent pas nécessairement d'une structure narrative. Ils retravaillent les éléments (image, son, texte-image) des films muets comme des unités supprimables, transférables, interchangeables. Notamment *LYRICAL NITRATE*, par son approche esthétique, est un manifeste du cinéma de la seconde époque qui montre l'autonomie comme l'interaction de ses images, des intertitres, du coloriage, de la sonorisation ; au point d'arriver à exploiter une nouvelle narration comme la beauté des images en ruines de la collection Desmet, à la façon d'un *ready-made*. Mais il faut tenir compte que Delpout réalise un travail de manipulation virtuelle à travers des effets optiques et sonores rajoutés aux images mais exclusivement développés en laboratoire.

LYRICAL NITRATE et *DIVA DOLOROSA* sont bien accueillis sur la scène documentaire expérimentale. Suivant la logique du NFM qui établit en même temps des ponts avec certains secteurs d'archivistes, de chercheurs du CPT, avec certains cinéastes de la scène expérimentale et commissaires d'exposition d'art contemporain (Forgàcs, Bitomsky). Néanmoins les usages de ces films démontrent qu'ils n'appartiennent exclusivement ni à la scène archivistique, ni de la recherche, ni de la scène expérimentale. La richesse comme la faiblesse de ce travail de compilation est de faire connaître ces films muets dans des secteurs aussi différents, puisque les spectateurs relèvent certains aspects de ces compilations, mais pas forcément d'autres. L'avantage de la compilation permet plus qu'une sauvegarde implicite des archives fragmentées et même si elles sont retravaillées. Le meilleur exemple sont les séries dérisoires à partir de films muets programmés dans les salles du cinéma puis à la télévision, et qui sont le résultat de la destruction et du recyclage de seconde main qui s'est intensifiée avec l'institutionnalisation du cinéma sonore. Ces compilations ont une forte charge de parodie (in)volontaire provoquée par le détournement de la vitesse, l'association d'extraits de films en

¹¹⁹⁸ Brenez, Nicole « Cartographie du *Found footage* », dans Brenez, Pip Chodorov *Exploding No.* Hors série "Tom Tom the Piper's Son", 2000, pp.90-92. Disponible sur: http://archives.arte-tv.com/cinema/court_metrage/courtcircuit/lemagfilms/010901_film3bis.htm

dehors de leur contexte, l'usage d'une voix off, etc. Cette sauvegarde involontaire est doublement ironique car plusieurs fragments de films muets ont survécu ainsi alors que les originaux sont perdus. Mais aussi car ce recyclage témoigne d'un certain mépris pour les films muets avec des effets pervers. Ces séries marquent l'esprit de plusieurs générations de spectateurs nourris de films muets exclusivement en noir et blanc et à vitesse en général accélérée¹¹⁹⁹ Au contraire, le NFM utilise la compilation pour rendre à ces films muets leurs caractères originels, pour offrir aux générations futures cette façon de regarder les images du passé mais aussi pour les (re)placer comme partie intégrale de l'histoire du cinéma. Une histoire qui doit être comprise comme étant aussi fragmentée que globalisée. La collection *BITS & PIECES* condense cette vision contemporaine, comme Verhoeff signale: « *In the NFM Bits & Pieces is the term used in the catalogue to refer to fragments rather than allegedly complete films. This notion of bits & pieces can serve to set up the conceptualisation of cinema as a representation of the other seen through the eyes of a self-modern urban culture- subjected to fragmentation due to modernity. In other words, the name used today – Bits & Pieces – becomes a metaphor for the most typical feature of the cinematic culture of the time.*¹²⁰⁰

La compilation est un moyen de préservation à controverse par sa capacité à dévoiler comme à masquer les intentions des créateurs à deux niveaux. Il y a les idées des cinéastes qui se trouvent derrière ces images recyclées, qu'ils soient identifiés ou non, mais également de ceux qui les réinterprètent. Delpeut n'est pas non plus dans une démarche de négation des créateurs des archives empruntées. L'objectif du compilateur est de mettre en relief leur travail. Il a une double démarche : assumer le matériel de l'autre et en même temps son intervention sur celui-ci. Il est médiateur comme programmeur et interprète. Il livre ses goûts et ses choix afin de faire connaître ces films muets. Il est un précurseur de l'usage explicite de la compilation comme en tant qu'un outil pour sauvegarder, dévoiler et manipuler des films du patrimoine cinématographique. Il fait découvrir les qualités du travail de préservation du NFM sur plusieurs supports (film, télévision, vidéo électromagnétique puis récemment DVD numérique). La compilation doit se comprendre comme une alternative parmi d'autres formes de programmation qui coexistent pendant la période étudiée (1988-2000) au NFM. Ce corpus fait partie d'une politique de valorisation plus large qui redéfinit les pratiques du Musée, à partir d'un savoir-faire historique et d'une certaine philosophie de ses archives à laquelle Delpeut apporte sa participation. Il contribue à la réflexion sur les notions de fragment, de

¹¹⁹⁹ Voir Leyda, *Idem*. 1964, p.37.

¹²⁰⁰ Verhoeff, N., *After the Beginning Westerns Before 1915*. Thèse: Lettres: Universiteit Utrecht, (sous la dir.) Prof.dr. William Uricchio et Prof.dr. Frank Kessler, 2002, p.13.

collection, de genre de non-fiction, de coloriage. Cependant le cinéaste n'est pas isolé dans sa démarche, il fait partie d'un contexte propice, effervescent aux Pays-Bas comme en Europe et qui voit se renouveler les approches esthétiques, socioculturelles et historiographiques du cinéma muet.

Au fil de ce travail nous avons dégagé pour résumer au moins quatre avantages à ce corpus en terme de valorisation des films muets. Ces films prolongent, premièrement le travail de préservation du Musée. Deuxièmement, ces films fixent une manière de programmer des films recyclés qui sont projetés en salle (Amsterdam et ailleurs dans les 'lieux de mémoire' : Pordenone, Bologne et Paris). Troisièmement, ce corpus sort de la méconnaissance certains films dans le milieu des spectateurs spécialisés (dans les circuits de la recherche et du cinéma expérimental) comme du grand public (téléspectateurs). Et quatrièmement, ce corpus témoigne d'une réinterprétation contemporaine des films muets, ce qui rend possible plusieurs axes de lectures : archivistique (couleurs, sonorisation), historique (périodes, créateurs et genres), théorique (analytique, pédagogique) et esthétique (sensorielle, poétique). Le compilateur place ce patrimoine cinématographique du muet dans l'histoire de l'image au sens large.

En filigrane, analyser ce corpus permet d'élargir les connaissances sur trois temps différents. D'abord il y a bien entendu une valorisation des films muets dans les compilations, des films dans le film. Ce corpus est symptomatique de la transformation des supports du cinéma provoquant des effets de lecture (nitrate, acétate, électromagnétique, numérique). Ce travail valorise sur d'autres supports audiovisuels ces films muets provenant d'un support nitrate 'idyllique'; plus que jamais inaccessible, mais mieux que jamais sauvegardé comme imité, dirait Fossati, et de façon irrémédiable.¹²⁰¹ Cet ensemble des films porte la trace d'une manière de sauvegarder et de faire la diffusion des collections film qu'un spectateur moyen pourrait difficilement trouver ensemble et en accès ailleurs. Le travail du compilateur met en évidence la problématique d'écrire une histoire en images et en sons, et pas seulement par évocation de citations filmiques.¹²⁰²

Il y a un deuxième temps de valorisation de ces collections dans le travail du compilateur qui est étroitement associé à cette 'âge d'or' du NFM. En parallèle ces compilations permettent de

¹²⁰¹ Fossati, G., 'Coloured Images Today: How to live with Simulated Colours (and Be Happy)', Hertogs, Daan Nico de Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, pp.83-89.

¹²⁰² Voir Belloi, Livio, « Des histoires du cinéma en images et en sons, *Iris* no. 19 automne 1995, pp.75-98.

commencer une histoire partielle du NFM et d'aborder des questions qu'y sont liées : la qualité de ces restaurations en couleur ; des expériences du spectacle live -donc éphémère dans la programmation- et le développement de leur agenda de recherche (catalogage, rencontres académiques dont notamment l'Amsterdam Workshop). Ce corpus traite indirectement de l'histoire des archives collectées pendant quatre décennies au Musée. Notre étude aide à comprendre combien ce stock du muet est central dans le changement plus général de politique de valorisation (inventaire, recherche, catalogage, restaurations), comptant avec de forts investissements financiers et humains mis en place dans les années 1980 et 1990. Ces compilations gardent de surcroît les traces de la collaboration interne puis externe du cinéaste qui participe activement à ce processus. Par ses remontages, Delpeut augmente le potentiel d'accès aux collections préservées, prolongeant les expériences collectives de présentation des films muets en salle, à la télévision, à usage privé ou comme loisir pédagogique. Il ne fait uniquement la diffusion d'une collection en particulier mais assume des choix relatifs à la spécificité de ses fonds du NFM. Cette démarche de sauvegarde peut être lue comme symptomatique des critères de plusieurs cercles auxquels il appartient : des critiques de *Skrien*, des universitaires, des cinéastes et des archivistes du NFM. Si toute sélection apporte des avantages et des limites, la méthode de Delpeut laisse ouverte la possibilité de revenir en arrière et de laisser faire aux futures générations leurs choix à leur tour. La collection *BITS & PIECES* est de ce point de vue un cas extraordinaire : pour une 'histoire du cinéma fragmentée'.

Le troisième temps de valorisation de ces films muets se trouve dans la charge pédagogique de ce corpus qui rend une histoire du cinéma en images et en sons du cinéma muet, à travers le remontage des archives. La compilation est un outil pédagogique parmi d'autres, pour apprendre à regarder cet horizon audiovisuel avec les moyens à disposition. Chaque compilation naît d'un effort de programmation, mais aussi d'une activité complémentaire de recherche des films préservés. La compilation facilite la médiation pour montrer, éduquer, promouvoir les archives autrement. Les divers prix qui reçoivent les films de Delpeut sont un symptôme du virage que connaît le recyclage qui s'oriente en dehors des propos historiques plus 'traditionnels'. (Voir Tableau VIII) Le code d'éthique des cinémathèques est en pleine mutation face à ces pratiques su remontage.

Delpeut ne remplace pas ces films pour ses propres besoins artistiques en quête d'une œuvre de compilation. Il sélectionne et analyse certaines parties des films pour les rendre visibles parmi une masse chaotique toujours plus étendue des archives encore en attente.

Contrairement aux autres cinéastes du *found footage*, il n'intervient jamais sur la préservation

acétate (comme du nitrate) pour pouvoir y revenir en permanence. Il met en évidence ce qu'il fait aux films préservés. Il s'inscrit dans la dynamique du NFM qui enregistre de façon systématique et publie tout le processus de restauration, et donne accès aux origines des matériels utilisés et aux critères d'intervention.

Avant notre étude, ce corpus cachait 'sous nos yeux' les contributions du NFM à la philosophie des archives du cinéma dans les années 1990. Delpeut est un 'passeur', un guide, un interprète des archives du muet pour des spectateurs contemporains. Il est encore un archéologue de l'image qui travaille avec ce qui persiste de ces archives, qu'il est nécessaire d'interpréter, assumant les alternatives de passer par des nouvelles technologies et supports. La philosophie de cette Cinémathèque bouleverse les habitudes de la valorisation du cinéma muet, mais également fait une critique féroce de certaines catégories de l'historiographie du cinéma. Notre étude de cette pragmatique du remontage au service des archives nous a permis d'entrer en parallèle dans ces réflexions théoriques : remise en question de la notion du cinéma national, de celle de genre, parmi d'autres.

Une remise en question de l'historiographie (ou d'un jeu de catégories réévaluées)

Toute cinémathèque a besoin de connaissances historiques pour agir et travailler avec ses archives, et ce qu'elle fait affecte aussi une histoire du cinéma en constante réécriture. Delpeut dans son travail de compilation questionne une certaine doxa, c'est à dire une série de catégories de l'historiographie du cinéma qui ne s'adaptaient pas à la réalité de ces archives. Il entre en rupture avec la primauté de certaines périodicités, de certaines notions comme celles de genres. La mise en valeur de ces archives ne s'appuie pas sur un film 'idéal', mais démontre au contraire les variations des versions, des éditions, entre les différentes copies de distribution qui constituent la richesse des collections du Musée. La notion centrale du cinéma national doit s'adapter à la pluralité des archives néerlandaises provenant de plusieurs pays mais qui appartiennent à l'histoire de la distribution et l'exploitation dans cette région.

En conséquence ces collections se prêtent à la compilation sous une approche esthétique expérimentale par leurs problèmes d'identification et la difficulté de hiérarchiser un matériel alors méconnu. Delpeut comme médiateur termine par offrir de drôles de leçons d'histoire des films muets en leur permettant d'être en accès selon certaines de leurs spécificités analysées sur support

audiovisuel. De nouvelles interrogations se posent à travers les possibilités contradictoires que ces compilations offrent pour apprendre l'histoire du cinéma de la distribution et de l'exploitation de ces films muets, pour laquelle il faudrait prendre en compte les usages d'époque et les critiques. La compilation sert à explorer les probables rapports entre les films qui étaient à l'époque programmés ensemble, mais elle est de toute façon restreinte aux moyens contemporains.

Ce travail de compilation permettrait de traiter la culture du cinéma muet comme un 'continent', mais dans une 'planète'. Cette longue période du muet (1895-1931) n'est pas un 'tout' homogène. Ce travail de compilation ne traite pas les films par années comme des 'îles' sans aucun rapport. Il tient compte des tendances, des transitions jamais linéaires, des sous-périodes qui sont mises en rapport. Il assume que cet iceberg audiovisuel nous est parvenu par le hasard conjugué de la destruction, de la volonté des collectionneurs et des politiques d'archivage. Le compilateur d'Amsterdam offre un 'miroir' fragmenté du cinéma muet qui reflète des images soigneusement retravaillées tout en dévoilant leurs vides. Il n'est pas possible de regarder tout ce qui reste sans y perdre. Ce travail de compilation part du principe d'association de films pour les restaurer, les programmer, pour réaliser avec, fixant une hypothèse, une idée (Leyda) dans un but de valorisation. Cette manière de compiler fait bouger les conceptions des classiques de l'histoire du cinéma en établissant par exemple des liens entre plusieurs périodes (CPT, cinéma de la seconde époque, les années 1920, transition au sonore), mais en imprimant aussi des discontinuités. Ce travail de compilation ne va pas forcément de paire avec une histoire linéaire du cinéma.

Notre étude est souvent tombée sur des films qui sont des compilations à l'origine, notamment d'actualités, de *newsreels* ou de films d'expédition mais aussi de versions à l'intérieur de fictions. Par exemple *THE GREAT WAR* (1993) est composé pour une grande part d'actualités de l'époque compilées à la fois, comme dans le journal recyclé *MESSTER WOCHER* (1915) et la fiction *COUPLE OF DOWN AND OUTS* (1923). Quelles sont les conséquences de lecture historique des archives aussi spécifiques sur la grande guerre (1914-1918) qui se trouvent recyclées à plusieurs reprises ? Delpeut explore à travers son film de montage cette question, mais depuis une approche esthétique singulière.

Ce travail de compilation pose plus particulièrement certaines bases pour interroger ce tabou qui est l'exhumation des regards adressés à l'opérateur en ce qui concerne la non-fiction, comme par exemple dans *TYPES DES INDES ET DE CEYLAN*. Ces clin d'œil, compris dans la fiction et adressés au public, prennent une autre dimension, notamment ceux qui sont très sophistiqués du metteur en scène et comédien Léonce Perret.

De manière que dans ce travail de compilation les contenus et les formes des genres cinématographiques cohabitent sans distinctions radicales (fiction, non-fiction, curiosités, documentaire). Les genres sont par principe hybrides dans ce corpus. Neuf de ces dix compilations associent images de fiction, non-fiction et documentaires sans se soucier de les différencier. *HEART OF DARKNESS* recycle seulement de films de non-fiction mais les compile de façon à dévoiler leur mise en scène à l'origine, leur 'théâtralité'. Le compilateur prolonge et assume cette hybridité de genres en permanence. Dans ce corpus, il n'est plus possible d'appliquer la dichotomie historiographique prédominante (fiction versus documentaire), il s'avère nécessaire de jouer avec cette frontière qui est transgressée en permanence.

Delpeut dévoile le statut des créateurs du cinéma muet à plusieurs niveaux : metteur en scène, opérateur, comédiens, sociétés identifiés comme anonymes. Ces copies de distribution valorisées à travers la compilation remettent en question la primauté de l'auteur et d'un film 'idéal'. Malgré l'aspiration à rendre au spectateur contemporain 'l'original' il s'avère impossible de le vérifier. Même dans le cas de disposition d'un négatif tel que le metteur en scène l'aurait 'souhaité', le film est objet de transformations (in)volontaires (une erreur du laboratoire, la censure de l'époque). Un film muet est de plus par définition dépendant de sa sonorisation, comme n'importe quel film qui est transformé par les effets du temps et les politiques d'archivage.

Les cinémathèques ont une certaine responsabilité dans la sacralisation de certains metteurs en scène qui en éclipsent d'autres. Grâce à ce travail de programmation du NFM, de cinéastes classiques se voient comparés et confrontés, comme par exemple les films de Machin avec les films de Visconti. Récemment Perret a été objet d'une redécouverte systématisée à travers les rétrospectives du festival Il Cinema Ritrovato à Bologne (2002 et 2003) et de la Cinémathèque Française (2003-2004).¹²⁰³ L'accès aux belles préservations en couleur de Perret du NFM incite à sa connaissance.¹²⁰⁴ Le NFM n'est pas complètement détaché de cette histoire panthéon mais au moins essaie-t-il de faire redécouvrir certains auteurs avec d'autres critères.

Cependant les compilations ont également l'avantage d'exhumer des films d'opérateurs anonymes et de rendre possible l'analyse du style d'une société de production aussi importante à l'époque comme Eclair. D'ailleurs la qualité de la production française préservée

¹²⁰³ Voir <http://www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato/2003/eng/presentazione.htm>; *Positif* nr 504, Février 2003, pp.100-101 et *Positif* nr 519 mai 2004, pp.72-73.

¹²⁰⁴ Pozzi, Davide, 'Restaurer Monsieur Perret. Entretien avec Claudine Kaufmann', Bastide, Bernard et Jean A. Gili, *Léonce Perret* (sous la dir.) AFRHC/Cineteca di Bologna/Il Cinema Ritrovato, Paris, 2003, pp.139-144.

dans les archives néerlandaises mériterait un travail comparatif avec d'autres cinémathèques qui possèdent de nombreux films français ; vu l'importance et le poids de multinationales comme Pathé et Gaumont, pendant les premières vingt années de l'histoire du cinéma. Dans l'ensemble du travail de compilation de Delpout, les films de voyage occupent une place significative. Le cinéaste inclut de nombreux films en plein air pour lesquels les sociétés spécialisées françaises mais aussi italiennes sont exemplaires à l'intérieur de la collection Desmet.

Il reste à approfondir la puissance de la compilation en tant que dispositif qui permet de comparer sur support audiovisuel les styles d'interprétation des comédiens. *DIVA DOLOROSA* emporte à l'extrême son étude audiovisuelle du star système du divisme qui a influencé plusieurs cinémas nationaux y compris le néerlandais, dont Annie Bos certainement est la diva emblématique.

Le compilateur met en relief le caractère multinational des archives néerlandaises provenant de plusieurs pays de production induisant des versions, des coproductions et des filiales. La notion historique de filiale est déployée dans le programme *PATHE AROUND THE WORLD*. Ce travail de compilation est une source intéressante pour interroger de manière comparée les fins alternatives, comme dans le cas de films russes tragiques.¹²⁰⁵

Les archives du NFM sont multinationales dans plusieurs sens une fois recyclées dans ces compilations. D'abord les sociétés de production peuvent mettre en œuvre des coproductions avec plusieurs pays. Ensuite elles ne se limitent à tourner sur leur territoire national (Pathé-Hollandsche) mais enregistrent la situation géopolitique de plusieurs régions du monde (colonies, métropoles) Les collections du Musée sont en core multinationales car elles appartiennent à l'histoire de la distribution néerlandaise du cinéma qui a de tout temps mis en exploitation différentes cinématographies nationales. La notion du cinéma national est donc plus que problématique.

Les croisements ne s'arrêtent pas là. L'étude de *DIVA DOLOROSA* mériterait d'être interrogée à travers son intertextualité socioculturelle. Bien entendu par son sujet cette compilation est

¹²⁰⁵ Voir *ZENSCINA ZAVIRASNEGO DNJO*, 1914; *DE POSTILJON*, 1915 et *DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNEE*, 1920). Delpout établit un parallèle historique avec la situation du cinéma muet néerlandais. "(...).Perhaps the Dutch gloom is the same as the proverbial Russian gloom. The so-called Czarist cinema also made use of two endings: a "bad" one for Russian audiences, a "happy" one for the foreign market (...)". Voir Delpout, P., "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", Donaldson, Geoffrey, *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, pp. 23-25. Il se base et cite l'étude de Tsivian et al., *Silent Witnesses. Russian Films 1908-1919*, Pordenone/Londres, 1989. Les différentes versions obéissent aux goûts différents qui coexistaient au marché cinématographique mondial. Certaines références des copies néerlandaises témoignent des fins alternatives, comme d'*OP HOOP VAN ZEGEN* et *HET TELEGRAM UIT MEXICO*.

placée dans le contexte des arts du spectacle (musique, théâtre, opéra), mais les relations avec la littérature sont également mises en évidence (D'Annunzio, Praz, Baudelaire et Wilde). L'ensemble de ce corpus de compilations fait d'ailleurs des citations pertinentes des adaptations littéraires au cinéma (Heijermans, Zola), ou au contexte culturel des films recyclés (Verne, Allan Poe, Conrad) qui nous rapprochent de l'esprit du passé.

Les films muets sont produits dans des circonstances historiques, économiques, industrielles, technologiques, créatives et artistiques déterminées, qui demandent aujourd'hui à être retrouvées dans les circonstances les plus proches possibles du document. Ce sont ces caractéristiques qui donnent au document sa valeur historique, esthétique et culturelle. Cependant la compilation exploite ces éléments pour en faire une nouvelle création à base d'archives. Le compilateur place les films muets dans le contexte des manifestations culturelles de leur époque, mais ce corpus fait une boucle étrange en explorant la culture de la fin du 19^{ème} siècle pour des spectateurs de la fin du 20^{ème} siècle. Il montre une capacité singulière à classer et mettre en valeur des figures de la modernité, comme l'urbanisation et la ruralité alors en mutation intensive. Ces films déploient une taxinomie explicite des paysages, des architectures en Europe, en Asie, en Afrique. La figure emblématique de cette modernité peut être est le *phantom ride* qui fait voyager comme hier au spectateur d'aujourd'hui. Ce corpus ouvre ainsi quelques pistes pour faire des études audiovisuelles sur les figures urbaines (d'Amsterdam, de Paris, de l'Indonésie, de Rome, etc.).

Notre étude sur ce travail de compilation ne peut pas approfondir tous ses potentiels en tant que source anthropologique, historique et sociologique. Il nous reste à titre d'exemple *HOLLAND IN IJS* (1917). Car ce film nous a marqué par son exercice de contemplation visuelle du climat néerlandais avec des rapports culturels aussi forts avec l'eau, qui nous évoque également le ciné-poème *LA PLUIE* (*REGEN*, Joris Ivens 1929). Surtout la maîtrise de la photographie de Mullens nous frappe dans la séquence de contemplation de la pluie hivernale au milieu des bâtiments typiques de la région et des mouettes qui survolent le canal.

Crise et apogée des cinémathèques

Notre travail de recherche nous a enfin permis d'approcher une certaine histoire des cinémathèques. Il faut aller chercher dans les expériences de l'histoire de l'art pour

comprendre les besoins propres du patrimoine cinématographique.¹²⁰⁶ Au NFM, Fossati le fait déjà en comparant avec la peinture, la problématique des méthodes de restauration du coloriage du film muet.¹²⁰⁷ Les influences de l'histoire de l'art dans ce travail de compilation s'expliquent à la lumière du profil professionnel et universitaire de l'équipe d'archivistes du NFM dans les années 1990.

Notre étude prend place au milieu du développement d'un discours philosophique des archives du cinéma et de l'audiovisuel, systématisé depuis la création de l'AVAPIN (1994-2004).¹²⁰⁸ De son côté, De Kuyper contribue à systématiser une codification proprement dite des principes des archives audiovisuelles.¹²⁰⁹ Sa contribution pourra être examinée de manière plus détaillée, car s'il n'est pas central dans ce travail, il se révèle être un théoricien et un homme de spectacle qui condense la façon de programmer du NFM, comme Cherchi Usai témoigne en 1991 : « (...) *insospettate e straordinarie doti di show man* (...) : « *Non ci si trova dalle parti della storiografia 'ufficiale' del cinema muto, ma raramente una proiezione accompagnata da musica ha restituito in maniera così diretta l'atmosfera che noi, ultimi arrivati in sala di proiezione, amiamo ricostruire nella memoria di un'ipotetico spettacolo cinematografico del 1910.* »¹²¹⁰

Tout en étant spécifiques au NFM dans les années 1990, nous avons voulu montrer que les écrits de De Kuyper articulent une pensée poussée des problématiques répandues dans les cinémathèques (couleur, auteurs, sonorisation, films de famille, influence, etc.).¹²¹¹ Ses contributions sont déterminantes dans les activités de valorisation du NFM notamment par sa conception de la collection *BITS & PIECES*. Il développe une philosophie des archives qui remet en question la doxa de l'historiographie du cinéma et de la problématique de transmission du patrimoine culturel.¹²¹² Enseignant et programmateur investif, il participe à enrichir la

¹²⁰⁶ Païni, Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris : Cahiers du cinéma, 2002, 142p.

¹²⁰⁷ *Idem.*, Fossati, G., 'Coloured Images', 1996, pp.83-89.

¹²⁰⁸ Edmondson, R., *Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle à l'occasion de la commémoration du 25^e anniversaire de la Recommandation de l'UNESCO pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*, UNESCO, Paris, avril 2004, p.94. Disponible sur : <http://www.unesco.org/webworld/publications/philos/philos2.htm>

¹²⁰⁹ De Kuyper ne figure pas dans l'AVAPIN. Pour voir d'autres contributions à l'intérieur comme en dehors de ce réseau de réflexion nous nous permettons de renvoyer à: Fernández, I., 'Por una filosofía de las imágenes en movimiento', *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coordinadores), Historia social y cultural, Instituto Mora, Mexico, 2005, pp.136-154.

¹²¹⁰ Cherchi Usai, P., 'Nel paese del nitrato', *Segnocinema* Vol XI nr 48, Mars-Avril 1991, p 65. De Kuyper sort sa boîte sonore quand il programme encore des films muets de Perret dans le Collège de l'Art Cinématographique, pour sa conférence 'Du comique à la comédie' le 22 mai 2008 à la Cinémathèque française.

¹²¹¹ Voir bibliographie De Kuyper dans Annexes.

¹²¹² Voir 'Thinking about Clichés. Impasses and Dilemmas facing Cinémathèques as the Century ends', Surowiec, Catherine A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisboa, 1996, pp.231-237. Et 'La Mémoire des archives', *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Anné VIII, 1999, pp.141-160. Ce texte reprend et développe les idées

communauté des cinémathèques européennes (Archimédia, Udine, Cinémathèque française) avec qu'il partage les principes théoriques de son approche esthétique et son amour du cinéma. L'œuvre écrite et audiovisuelle de De Kuyper mériterait une étude en soi.¹²¹³

Pour comprendre dans leur totalité les pratiques de valorisation en dehors de notre corpus, cela demanderait d'explorer les possibilités d'accès aux archives de la FIAF (rapports internes) mais aussi de comparer l'expérience de valorisation du NFM avec ce qui se passe au niveau européen (subvention de Paul Getty pour le programme du BFI ; développement national et régional des cinémathèques en France, en Italie) et en suite à l'échelle mondiale (le Musée de Tokyo, MOMA-NY, le boom de cinémathèques en Amérique Latine). Mais les études manquent en la matière, les analyses comparatistes n'existent pas encore.¹²¹⁴ En ce sens, le travail collectif abouti du projet LUMIERE témoigne d'un temps d'avance.

Dans le même ordre d'idée et si nous avons déjà fait quelques parallèles avec des compilations produites ailleurs, il existe encore bien d'autres cas emblématiques de collaboration entre archives et cinéastes. Le BFI est une institution prodigue en compilations, parmi ce qui semblerait une grande tradition anglo-saxonne comme allemande étudiée par Leyda surtout à base des actualités de guerre.¹²¹⁵ Cette pratique est sporadique mais est expérimentée de longue date à la Cinémathèque française. Les films de montage de Nicole Védres *PARIS 1900* (1947) et *LA VIE COMMENCE DEMAIN* (1949) se démarquent ainsi par leurs qualités. Pendant la période proprement dite de production de notre corpus, le cinéaste Alain Fleischer, les archivistes Dominique Païni et Claudine Kaufmann recyclent eux-aussi des archives du muet de la Cinémathèque française.¹²¹⁶ A la même époque, d'autres chercheurs font des incursions dans le réemploi des films muets en parallèle à leur recherche, comme Laurent Véray qui recycle les archives de l'Armée dans *L'HEROÏQUE CINÉMATOGAPHE* (2003), qui est pour « (...) une autre écriture historique, pensée et entièrement constituée d'images animées (...)»¹²¹⁷

exposées à Bruxelles dans le cadre du colloque organisé par Archimédia à la Cinémathèque royale de Belgique, le 28 novembre 1998.

¹²¹³ Compris d'autres films non traités ici comme *AVA, SYLVANA EN GRETA OP OLYMPUS* (1994) et *MARLENE* (BRTV, 1995).

¹²¹⁴ Mais il y a certains travaux prometteurs au niveau national. Voir Frappat, Marie, *Cinémathèques à l'italienne*, L'Harmattan, 2006, 243p. ; *Les cinémathèques : Le patrimoine cinématographique (1898-1993)* [Mémoire ou thèse] / Patrick Olmeta. - Lille : ANRT, 1995 ; Eric Le Roy, *Les cinémathèques en France : situation actuelle*, thèse de 3^e cycle, 110p.

¹²¹⁵ *Idem.*, Leyda, 1964. Voir de nombreux titres des compilations anglo-saxonnes sont répertoriés dans la base de données de la FIAF *Treasures from Film Documentation Collections*: BFI/National Film and Television Archive London; North West Film Archive (Manchester); Library of Congress (Washington).

¹²¹⁶ Voir 'La révolution Païni', Mannoni, Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, pp.122, 143, 194, 222, 466-471.

¹²¹⁷ Voir Véray, Laurent, « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? » *Archives* (sous la dir.) de Valérie Vignaux, 1895 n° 41 octobre 2003, p.78.

Cependant les compilations de Delpout se distinguent de ces exemples en faisant partie de la politique du NFM qui privilégie l'accès aux créateurs. De Klerk voit dans cette tendance : « (...) first it is a minority practice. (...) Gustav (Deutsch) too he became a researcher regarding for *FILM IST* in 4, 5 archives (...) he saw, he talked with archivists about. I still do not see many who do that (...) it is a minority practice (...) »

Dans cet accès progressif aux archives inédites, il est emblématique que le site de la Library of Congress offre la riche collection de non-fiction Prelinger, dont les films sont téléchargeables en ligne sur Internet sans aucun frais. C'est un cas particulièrement saillant du virage dans la façon de considérer les collections en terme de diffusion mais également de réemploi du stock film.¹²¹⁸ Notre travail de recherche nous emporte ensuite à Vienne.

Puisque la ville est une des principales scènes du cinéma du réemploi d'avant garde où se retrouvent plusieurs institutions très actives comme l'Osterreichischen Filmmuseum et le festival du cinéma international Viennale, avec la coopérative de distribution Sixpack Film (1991).¹²¹⁹ Plusieurs cinéastes, vidéastes, chercheurs et/ou programmeurs sont associés à cette scène du réemploi expérimental adepte également de films muets qui souvent se retrouvent dans certaines sections de programmation à l'IFRR, qui constitue une vitrine de cette tendance internationale. Cependant la scène expérimentale à Vienne est diverse et complexe, et ne se réduit pas au cinéma du réemploi de fiction ni du muet, mais inclut également du cinéma contemporain, des chutes de non-fiction scientifiques, de la télévision (Peter Kubelka, Peter Tscherkassky et Martin Arnold) avec des méthodes radicalement différentes.¹²²⁰

Nous nous sommes intéressés notamment pour l'œuvre de Gustav Deutsch et Hanna Schimek qui recyclent des archives filmiques et de télévision dans sa série monumentale, en deux grandes parties, *FILM IST 1-6* (1998) *FILM IST 7-12* (2002) Dans cette deuxième une partie des archives réutilisées du muet appartiennent d'ailleurs au Filmmuseum-Amsterdam et sont également recyclées par Delpout (en particulier dans *LYRICAL NITRATE*, *HEART OF DARKNESS* et *DE CINEMA PERDU*). Pour De Klerk cela va tout à fait dans le sens de la politique de valorisation du

1218 Delpout anime une rencontre avec Prelinger en personne à l'édition 2006 de l'IFRR. Cette collection qui est très riche en non fiction est devenue une source commune dans la tendance *found footage*. Voir : <http://www.archive.org/movies/prelinger.php>

¹²¹⁹ Sixpack film est objet en soi-même d'une rétrospective à Pesaro en 2004. Voir Rebhandl, Bert: "The avant-garde and beyond" en Ommagio alla Sixpack Film del Catálogo 2004 40^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 25 junio-3 julio 2004, pp.163-178.

¹²²⁰ Voir Blümlinger, Christa, "Visage trouvé. Sur *Outer Space* de Peter Tscherkassky". In: *Balthazar* N°5/ 2002, p. 20-23 et www.tscherkassky.at Egalement voir Arnold, Martin: « Le cinéma et le corps: un art de luxe. Entretien avec Eva Waniek » (extrait), Beauvais, Yann, et Jean-Michel Bouhours, *Monter/Sampler. L'Echantillonnage généralisé*. Scratch Centre Pompidou, Paris 2000, pp. 79-81.

Musée, les chercheurs de *FILM IST*, Deutsch et Schimek sont considérés comme des : « *guest curators* (...) *Even though their selection was made on the basis of material that had been already been preserved (...), it is in their viewing and their vision that determined the shape of these episodes. It is a household word in the Filmmuseum that there is no preservation without presentation. (...)* [note vi. *Films are in the business of 'editing film history' a phrase coined by filmmaker and former Nederlands Filmmuseum programmer Peter Delpout]. Partly this is determined by financial and policy (if not political) constraints. These constraints simply—and I tend to say, fortunately—force one to think twice about what to preserve or not. But it shouldn't blind us to the many stories that can be told with the available materials. Maybe we should coin a new household term : there is no presentation without a vision. Besides the many programmes on early cinema the Filmmuseum has mounted, *Film Ist* is a proof that Schimek & Deutsch have succeeded in presenting them anew, with a fresh vision, and in ways, moreover—there is no just film, but also the installation *Film Ist* and this book, that may appeal to a variety of audiences. After all, films are for people, not for archives. »¹²²¹*

Le Filmmuseum-Amsterdam attire toujours l'attention des cinéastes comme des cinémathèques collègues. De Klerk et Delpout sont invités en mars 2002 à l'Osterreichischen Filmmuseum pour montrer leurs compilations. Ce dernier se souvient du décalage, tout en étant satisfaits de cette seconde vie pour ses films : « *Last week I was with Nico in Vienna, introducing in the Osterreichischen Filmmuseum a program series titled 'Lyrisches Nitrat' (Lyrical Nitrate). The aim was to introduce to the Austrian audience the modes the Nederlands Filmmuseum has developed in presenting silent cinema and the loose ends for the filmarchive. Nico made a nice selection of programs (although live music wasn't possible) and it felt like going back in my own history. (...) It was rather special to present the programs in Vienna, as they have a long and strict tradition of Avant-garde (Peter Kubelka was for three decades its director), in which the image as such was a holy thing. So silents are shown completely silent and every frivolity in editing and accompaniment by the programmer is seen as cursing in the church. The audience was very respectful towards our little games with the archive and film fragments, although you often felt that were shocked. For me it was interesting to see my films within a program of programs. (...) However, it was nice to find for my films a second home in the found footage movement, but intentionally they were not meant for that. It is to you to understand how my more traditional films (so the non-archival) connect to the 'program-films'. I think there must be a connection. (...)* »¹²²²

Delpout parle avec délicatesse du rapport de vénération qu'entretient la scène expérimentale avec les images, et le silence respectueux pendant la projection. Et ses films ont été conçus

¹²²¹ Nico de Klerk nous a fourni la traduction en anglais de son introduction : 'Montage required' Deutsch, Gustav, Hanna Schimek, *Film ist. Recherche*, Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Viena, 2002, 117p. Voir article sur la série de Gunning, Tom, "What is Cinema?... Film Ist". Disponible sur : http://www.sixpackfilm.com/texte/01_filmvideo/filmist_gunningE.html

¹²²² Delpout, P., *Re : From Paris* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 12 mars 2002. Communication personnelle. Films de Peter Kubelka sont programmés en mai 1994 au NFM, avec films de Jonas Mekas. Delpout justifie ses activités de programmeur souvent auprès de ses collègues. Voir Dossier no. 153 sur 'Recycled Video' (New York), Archives 19 Peter Delpout IV.

contre cela. Ses compilations sont du départ liée avec la philosophie du NFM qui propose une autre approche esthétique des archives.

Une des difficultés a résidé dans le fait qu'il n'existe aucune histoire écrite de cette institution. Nous avons donc du faire un travail important de dépouillement d'archives, de programmes, croisé avec plusieurs entretiens de personnalités qui occupent un rôle de premier au NFM. Si nous devons approfondir ce travail, il y a encore bien des archives et de personnes à rencontrer. Il y a des membres de l'équipe comme Meyer et Fossati, peut être moins centraux mais qui contribuent à développer l'agenda de préservation. Il faudrait interviewer la gestionnaire Hoos Blotkamp, pour entrer plus encore dans les contradictions politiques auxquelles fait face comme pour éclaircir davantage le travail collectif de valorisation du cinéma muet à l'échelle européenne (LUMIERE, FIAF).

Par ailleurs pour approfondir le processus de remontage dans ces compilations il serait opportun de poursuivre en allant interroger Boerema et Hin, les deux principaux monteurs de ce corpus avec Delpout. En l'état, comme il est un participant actif de ces montages, il nous a fourni des informations importantes, qu'il est vrai, pourraient toujours être complétées. De plus, si notre perspective avait d'avantage été orienté sur la théorie, ou si voulions lui donner des prolongements théoriques, il serait nécessaire d'approfondir les écrits de De Kuyper et de surtout des influences qu'il subit, en particulier la sémiotique issue de la tradition française (Barthes, Bellour, Metz) afin d'évaluer s'il a des impacts sur la démarche de Delpout.

Cependant c'est notre méconnaissance de la langue néerlandaise qui a souvent constitué une limite. Si nous avons fait traduire et traduit nous-même un nombre important de documents, il resterait encore des zones d'ombre à combler. Par exemple, nous n'avons pas pu avoir accès à autant de critiques néerlandaises des plus de Delpout que l'aurions voulu pour suivre en finesse leur accueil aux Pays-Bas. Devant l'ampleur de cette tâche longue et difficile, nous avons surtout traité de l'accueil sur la scène internationale. Aussi d'après Delpout, ces compilations reçoivent beaucoup plus d'attention à l'étranger que de la part des spectateurs néerlandais.

Un dernier mot en ce qui concerne notre analyse de la sonorisation de ce corpus. Notre étude reste à un niveau d'amateur initié pour interpréter le réemploi des traditions musicales imbriquées, de l'opéra, de la musique symphonique et de celle d'avant-garde. Nous considérons que Ram le directeur musical attiré du Musée fait partie de toute une génération dont la renommée est mondiale (Gillian Anderson, Erice Le Guen, parmi d'autres) et qui mériterait, par la finesse de ses activités musicales de valorisation du cinéma muet qu'une étude lui soit consacré.

Retentissements d'après les années du bonheur (2000-2005)

Nous assistons au cours de notre étude, aux débuts de la consécration de la trajectoire de Peter Delpeut. Il réalise une série de documentaires après l'année 2000 qui évoquent ses intérêts de jeunesse, ses préoccupations d'archiviste mais aussi l'actualité culturelle de son pays. Il travaille toujours dans un système de coproduction avec la télévision avec une certaine continuité thématique. Il réalise *SCHATKAMER RIJKSMUSEUM* (2000), film de commande pour la télévision qui laisse entrevoir son style, explorant la vie quotidienne du Rijksmuseum à Amsterdam. On retrouve des éléments d'un film presque muet contemporain qui contemple les coulisses de la mise en accès muséographique.

Il réalise ensuite *IN LOVING MEMORY LEEDS – CARLISLE* (2001), un film intimiste sur la mémoire, une espèce de *road movie* où prédomine la figure du *phantom ride* (train) en quête d'inscriptions de mort et d'amour sur les bancs publics dans un paysage anglais. Delpeut emprunte les souvenirs des entretiens comme il a déjà fait avant avec des films de famille. La grande constante de sa filmographie est l'histoire du cinéma elle-même.

Delpeut et son collègue Dominicus scrutent autrement la mémoire du western américain classique dans *GO WEST, YOUNG MAN !* (2003). Tandis que depuis l'année 2000 Delpeut avait délaissé cette pratique, ce documentaire illustre certaines séquences avec des extraits de films comparés avec de nouvelles images tournées dans ce paysage désertique éblouissant par le cameraman Tjink accompagné de la musique orchestrale fascinante de Paul M. van Brugge. Le cinéaste a souvent traité du western dans sa trajectoire, et a multiplié les formes que ce soit pour un exercice d'école *JOHNNY GUITAR* (1983) ou pour un reportage pour la télévision *TOREADOR IN HOLLYWOOD, BUDD BOETTICHER* (1988). Au NFM, Delpeut reprogramme des ancêtres de ce genre comme *TWO BROTHERS* (Pathé Frères-American Kinema, 1912) qu'encore le drame néerlandais teinté *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914). A la même époque, il recycle la copie Desmet de *LE RAILWAY DE LA MORT* (1912) dans *LYRICAL NITRATE*. Le paysage du western exerce une fascination continue sur cette génération de critiques de *Skrien*.¹²²³

¹²²³ M. Dominicus offre une conférence sur John Ford dans un de premiers programmes de la Direction Blotkamp à peine arrivée, en mai 1988 selon l'affiche le *NFM Krant*. Il écrit également de la critique dans

Notre travail de recherche s'arrête au moment de la réalisation de son film essai pour la télévision : *DROMEN VAN HOLLAND* (2004). Ce film traite des clichés qui constituent l'identité néerlandaise. Le cinéaste interroge l'imaginaire culturel notamment à partir des journaux de voyageurs étrangers dans la région et questionne une série de stéréotypes attribués aux néerlandais alors comme les moulins, les sabots, les tulipes, les bateaux qui nous évoquent les films d'Hollandia, de P. Athé *Hollandsche* et d'Alberts Frères. Mais le documentaire montre une société bien différente et multiculturelle.

Pendant notre travail de recherche et alors que nous le soupçonnions pas nous avons trouvé en Delpout et sa compagne Linssen un certain engagement. Ils participent dans *26,000 GEZICHTEN* ('26,000 Visages', 2004) qui est une série de courts-métrages qui dénonce cas par cas la situation des milliers d'expulsés alors qu'il avaient obtenu un statut d'asile politique. L'arène politique néerlandaise a de rapports de force avec ses cinéastes, parfois objet de controverse tragique comme dans le cas de Théo Van Vogh assassiné de façon tragique en 2004.

Delpout est un cinéaste actif qui regorge de projets de toute sorte. Il est occasionnellement enseignant. Par exemple à l'IDFA il donne un cours de *master class* (Writing a Documentary Film Plan) aux jeunes documentaristes européens le 21 novembre 2003.¹²²⁴ Il est devenu ces dernières années consultant des archives, comme son ancienne productrice Van Voorst en particulier dans une dernière étape de sauvetage du nitrate pour les archives régionales.¹²²⁵ En même temps Delpout et Linssen sont aussi devenus de *travelogues* qui parcourent de temps en temps des régions du monde à vélo. Le livre de Delpout sur la philosophie du vélo est d'ailleurs un best seller qui a été à plusieurs reprises réimprimé.¹²²⁶

Les débuts de sa consécration en tant que cinéaste peut se lire à travers deux événements qui ont eu lieu pendant notre étude. *DIVA DOLOROSA* est projeté avec orchestre live à Rome en octobre 2004, pour fêter le centenaire du Nederlands Instituut in Rome (NIR) comptant avec la présence des autorités officielles notamment la reine Béatrix des Pays-Bas (visite entre le 21 et 23 octobre). Un colloque se déroule en parallèle sur le divisme.¹²²⁷ Cette projection à l'étranger pour Delpout reste important : " (...) one year ago the film was presented at Rome in a

Skrien, notamment celle qui provoque une controverse cinéophile autour de *LYRICAL NITRATE*. Dominicus, Mart, « De filmgeschiedenis in koesterende handen », *Skrien* nr 176, Fév.-Mars 1991, pp.14-15. *Supra.*, Chap. 9.

¹²²⁴ Il fait une résidence à la NFTVA-Amsterdam. Voir Delpout, Peter, 'De paradox van het kunstonderwijs', *Skrien* no. 6, 2004, pp. 26-28.

¹²²⁵ Delpout, Peter ; Entretien réalisé à son domicile [28-30/06/2005 entre 15 et 18 hrs.] et Van Voorst, Suzanne ; Entretien réalisé au bureau de Mme van Voorst [22/06/2005 entre 10 et 13 hrs.].

¹²²⁶ Delpout, P., *De grote bocht: kleine filosofie van het fietsen*, (2003) Amsterdam Augustus, 2005. Il réalise dernièrement un autre documentaire *OP DE GRENS* (2005) et il a écrit le roman : *Het vergeten seizoen*, Augustus, Amsterdam, 2007, 254p.

¹²²⁷ Reportage *Nederlands Instituut in Rome (NIR)*, 2004, NOS journaal ; 22-10-2004 (ca. 2 min., 34 sec.).

beautiful theatre of the 19th, a typical old stage that I liked very much. Something I had in mind. How nice would be having in the beginning the same atmosphere. There you have balconies mirroring the spectators that are on the image (...) DIVA for a few moments has a precise story line. But it does not have the impact with out the live music. The screening was masterful. But still there you have the limit : how far you can go removing original fragments into a story line that maybe helped the audience? It is an interesting film for specialists. Rome was a great experience like RAPSODIA SATANICA in Frankfurt. Trying to recreate this operatic experience. It was incredible that we could do it. ”

En effet son producteur Roum en souligne que peu de présentations live ont été produites depuis la première au Holland festival à Amsterdam en 1999. Le Musée présente *DIVA DOLOROSA* à Gent (Belgique) en 2001, puis à Rome mais plusieurs tentatives échouent : “*several deals did not work in Berlin, (...) New York and maybe we could do it with the retrospective; but still they do not have money. We also tried Paris. I do not remember, but it was probably with The Louvre Auditorium. Then the projection with the sound track it is the best we can do, but it does not come close to the live experience. The film travelled around the world as a sound copy already in Australia, Vancouver (...)* »

Le deuxième événement qui confirme le prestige dans la carrière du cinéaste se passe un an après. Lui et Jos Putter font objet d’une rétrospective avant pour thème les cinéastes contemporains néerlandais. Une programmation de leur filmographie a lieu de manière itinérante dans trois villes différentes (Pacific Film Archive-Berkeley, National Gallery-Washington et BAM-New York) aux E.U. pendant l’automne 2005. Celle-ci est organisée par le Holland Film Fund.¹²²⁸ Son travail de compilation occupe une part importante parmi ses films sélectionnés. Le programme compte avec *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST*, certains épisodes de *DE CINEMA PERDU*, *HEART OF DARKNESS* et la plupart de ses documentaires pour la télévision. D’ailleurs Zeitgeist Film continue à faire la distribution et fait même une édition mise à jour en DVD de *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST*, tirant profit de la reconnaissance obtenue auprès de la critique et mettant en avant : « *The work of a poet The found-footage films of Peter Delpout* ». ¹²²⁹ Cependant en Europe *THE FORBIDDEN QUEST* ne touche pas les circuits d’exploitation de la scène expérimentale. Pendant que *LYRICAL NITRATE* continue à faire encore des entrées ces dernières années. ¹²³⁰ Il est le seul film à faire partie du catalogue mis à jour de

¹²²⁸ Voir www.hollandfilm.nl [Consulté entre septembre-décembre 2005].

¹²²⁹ Brochure Zeitgeist Films qui cite : Can by, Vincent, ‘Review/Film; The Beauty of the Silents’, *New York Times*, 11 Octobre 1991, vendredi.

¹²³⁰ L’exploitation en salle Européenne en 2006 est pour 360 entrées ; et en 2007 est pour 478 entrées. Information recueillie entre 1996 et 2000 des entrées dans la Communauté Européenne (à 27 et à 36 membres). Observatoire européen de l’audiovisuel. La base LUMIERE <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/> Les données sont fournies par la NFC <http://www.nfcstatistiek.nl/> et Programme MEDIA (Consulté entre 2003 et juin 2008).

Light Cone, dont l'espace de programmation Scratch présente finalement la copie sonore en 35mm de *DIVA DOLOROSA* à Paris en 2004.¹²³¹

Néanmoins si Delpout n'est plus aussi actif dans les pratiques de réemploi de films que lors de son activité au NFM, le potentiel du recyclage des archives est encore loin d'être épuisé. Nous avons suivi en partie comment cette dynamique de production à partir d'archives se poursuit au Filmmuseum-Amsterdam après le départ de Delpout en 1995. On constate qu'il y a une modulation autant de sa pratique qui est largement continuée par d'autres archivistes du Musée (Visschedijk, Meyer, De Klerk). Après la prise de distance en 1999 de Delpout du Musée et le départ de la Direction de Blokkamp à la même période, le Filmmuseum-Amsterdam poursuit ses activités parmi lesquelles la compilation est une pratique courante.

DEMAIN ON DEMENAGE (2004)
Scénaristes Ch. Akerman et E. De Kuyper¹²³²

Chronique d'un déménagement annoncé

Après le changement de Direction en 2000, la dynamique de compilation au Filmmuseum-Amsterdam change d'intensité mais pas forcément de qualité. Même si pendant notre travail de terrain sur place entre 2002 et 2005, nous constatons que la préservation et la programmation restent indissociables, mais segmentées. D'abord le NFM ne compte plus avec un investissement spectaculaire dont il avait bénéficié par le passé pour faire de nouvelles préservations. Il semble que s'installe une certaine 'routine' de collaboration européenne, après une période de découvertes et d'expérimentations. Il nous semble voir naître une nouvelle dynamique qui est encore influencée par la connaissance maîtrisée des collections et les innovations des années 1990, mais qui est également à lier à la mise à jour du catalogage,

¹²³¹ Séance Scratch (LightCone) à Paris 16/03/2004, 20hrs. Centre Wallonie Bruxelles, en présence du réalisateur.

¹²³² De Kuyper est co-scénariste de la réalisatrice Chantal Akerman depuis les années 1970. Récemment il collabore dans *LA CAPTIVE* (2000, Akerman).

à l'arrivée des nouvelles acquisitions et à des nouvelles découvertes aux archives. Des critères historiographiques et théoriques qui n'avaient pas encore été mis en avant au NFM peuvent toujours se retrouver par exemple dans un programme en juillet 2005 comme '*Heldinnen : Elegant en Gevaarlijk*' où des films muets sont associés par Fossati à une approche *gender* et féministe. Le programme est accompagné d'une exposition d'affiches et de photographie, qui inclut une compilation de Claudi Op den Kamp à partir de films programmés, bandes-annonces, propagande, exposée en moniteur.¹²³³

Le Filmmuseum-Amsterdam préserve toujours des films muets, souvent étrangers et en fragments, mais également des films sonores et en particulier néerlandais. Il y a donc des éléments de continuité comme de nouveauté dans la politique du Musée. Nous considérons ses activités internes ou ses événements hors murs à vocation internationale. Ces derniers mettent en relief de façon prioritaire leurs collections. Le Musée organise deux des espaces de rencontre entre le public, les professionnels et l'équipe. D'abord l'Amsterdam Workshop célèbre sa 4^e édition '*Re-Assembling The Programme*', entre le 21 et le 24 juillet 2004, lequel est organisé par Elif Rongen-Kaynakçi et Nico de Klerk. Suivant la tradition des éditions passées, il s'agit d'une rencontre autour d'un sujet non traité de l'historiographie du cinéma : (...) *This is an astounding lapse, given that the history of film exhibition is to a large extent the history of film programming and –showmanship. So, in order to study the programme format, it has to be re-assembled, recreated, and re-imagined. (...) Everything you experience until you leave this 'cinematic space' constitutes the programme (...)* ».¹²³⁴

De Klerk travaille sur ce concept '*the program as a presentation format*' depuis l'édition de l'atelier 1994 dédié à la non-fiction. C'est une problématique héritée de débats antérieurs. Cette fois, la programmation de l'atelier utilise de la documentation non-film (brochures, cahiers, affiches, publicité) à côté de bandes annonces, de compilations des films muets comme *BIOGRAPH COMPILATIE* (De Klerk, 2000), *FILM IST 7-12* (Gustav Deutsch, 2002), *BITS & PIECES*, de programmes de télévision et sur Internet. Ces programmes questionnent les usages publics et privés du média avec une approche croisée, où le film est replacé dans la culture de l'image.

¹²³³ Par exemple on retrouve dans cette perspective programmé *ZENSCINA ZAVIRASNEGO DNJO* (1914) drame sur une célèbre femme médecin, qui néglige son couple. Consulter résumé dans : *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). Voir également *Zine* 2 juin-13 juillet 2005, pp.5-8. Claudi Op den Kamp réalise dix petites compilations réunies pour un usage professionnel dans *HIGHLIGHTS FROM THE COLLECTIONS* (2003). C'est un éventail des archives qui démarque les qualités des collections du Filmmuseum, comme la Desmet et *BITS & PIECES*. Nous voyons l'influence de Delpeut prolongée, par l'usage de musique lyrique et le style du montage.

¹²³⁴ De Klerk développe ce concept dans Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, 2005, p.533. Voir 'Introduction' De Klerk, Nico et Elif Rongen-Kaynakçi, *The 4th Amsterdam Workshop Re-Assembling The Programme*, 21-24 juillet 2004, s/p (Programme d'activités)

L'Amsterdam Workshop propose de plus des discussions autour du rôle des institutions dans l'écriture de l'histoire du cinéma, de la façon dont les études cinématographiques et les cinémathèques y participent. Elsaesser opine que les chercheurs comme les cinéastes ont un rôle à jouer dans la valorisation des archives du cinéma : (...) *And the problem is 'valorization'. In other words, the crucial point is that we in the film-historical and film-studies community have been relatively slow in developing discourses that could valorize this material. Fortunately, there are on both the theoretical and the practical side a whole lot of initiatives now. Just think what the whole found footage movement does with de-contextualized fragments from very different provenances. (...) This is part of a new interest in the poetics of the fragment. I see this as one of the major bases on which film scholars can work with film archives, to produce discourses that can valorize aspects of a collection which otherwise falls through the grates. Indeed, it is not just an intellectual exercise, it is also an economic necessity, because the archives need to have those discourses in order to generate the money that allows them to restore and collect those items.* »¹²³⁵

Le programme devient un objet de réflexion en lui-même. La 'poétique des fragments' dans le travail de Delpout résonne de façon indirecte pendant l'atelier qui est seulement citée alors par Gustav Deutsch : *"The preservation and creation of the bits & pieces collection of the Nederlands Filmmuseum, by the former deputy-director Eric de Kuyper and his collaborator Peter Delpout, was one of these very brave and challenging initiatives (...). It is an inexhaustible source for everybody who wants to find out more than what received opinion tells about the medium film. It is rich, because it is not selective. It is instructive, because it is not didactic. It is related more to chaos theory than to archival ordering systems. It works with the law of probability rather than with logic. It is not an artwork or artistic composition, as the film A MOVIE by Bruce Conner is, because it is a random combination. But it can be seen as a programme that leaves it to the spectator to figure out its meaning."*¹²³⁶

L'association entre préservation et programmation aux archives est devenue un acquis, des discussions se déplacent sur la façon de valoriser les programmes eux-mêmes, puisque les copies de distribution s'avèrent d'une qualité exceptionnelle dans cette approche à l'histoire du cinéma. Le Filmmuseum a un rapport de médiateur pédagogique avec le grand public autant qu'avec les publics spécialisés, les chercheurs, surtout certaines communautés d'historiens qui travaillent sur le CPT et assistent régulièrement à ces ateliers. Le multimédia (Internet, DVD, Cd-Rom) permettent aux compilateurs du Musée d'avoir un rapport de plus en plus interactif avec les spectateurs intéressés.

¹²³⁵ 'Session 1 The programme's palette' Transcription de la séance, 22 juillet 2004. Voir *Ibid.*, De Klerk et E. Rongen, *The 4th Amsterdam* pp.6-10. Nous remercions Elif Rongen pour nous faciliter une partie des transcriptions de l'atelier.

¹²³⁶ 'Session 6: Recombinant programming', Transcription de la séance, 24 juillet 2004. Voir *Ibid.*, De Klerk et E. Rongen, *The 4th Amsterdam* pp.29-31.

Depuis une vingtaine d'années, la quantité comme la qualité des restaurations du Filmmuseum surprennent sur la scène de programmation des cinémathèques. Par exemple, sur la totalité des projections au Giornate de Cinema Muto entre 1982 et 2001, environ 10% des films muets programmés proviennent du Musée.¹²³⁷ Si le Filmmuseum ne coproduit plus le festival Il Cinema Ritrovato, Meyer et De Klerk figurent en 2004 dans le *cultural board* (avec Farinelli, Mazzanti et Martinelli sous la direction artistique de Peter Von Bagh) pendant que le Musée participe toujours avec ses travaux de restauration et ses essais pionniers de programmation. Nous avons l'impression pendant nos visites à Bologne (2003-2005) que l'alliance de l'axe italo-néerlandais a changé d'intensité par rapport aux années 1990, et s'est déplacé vers l'Europe du nord. Ceci est un signe que les alliances se transforment dans la communauté européenne des cinémathèques.¹²³⁸ Pendant que des réseaux prennent naissance ou s'intensifient, certains réseaux peuvent s'affaiblir, d'autres disparaître ou voir leurs efforts réduits à néant, comme le festival CinéMémoire arrêté en 1997.

Les expériences des années 1990 retentissent encore. Dans le circuit des festivals néerlandais de forte tradition internationale (IDFA, IF FR) il s'ajoute depuis 2003 la Filmmuseum Biennale à Amsterdam. C'est un espace riche notamment à travers la qualité des restaurations signées au générique par certaines cinémathèques, symbole d'un prestige revendiqué. Les professionnels de la scène archivistique et de la recherche s'y rendent peu à peu tous les deux ans avec un public local assidu. L'équipe de préservation du Musée se montre très active pour faire connaître leurs dernières restaurations qui sont souvent le résultat de l'échange avec d'autres institutions. Par exemple entre le 5 au 10 avril de 2005, nous assistons à une rétrospective dédiée à la cinémathèque du Danish Film Institute, et pendant les projections avec concerts live nous reconnaissons les musiciens collaborateurs du Musée depuis les années 1990. Une variété de compilations à partir de la collection *BITS & PIECES* est présentée avec une composition d'Uitti (Double Vision) et *HUMAN BITS* (compilé par Ronny Temme) accompagné d'un D. J. live. De Klerk affirme avec raison que cette collection est un : « *myth some how Eric and Peter left as programmers* ».

La Biennale est aussi un espace de discussions académiques comme archivistiques, depuis les expériences des laboratoires aux problèmes que posent les nouvelles technologies

¹²³⁷ Toscano, Mark et Julie Buck, *Le Giornate del Cinema Muto 1982-2001 A checklist of films screened at the Giornate del Cinema Muto, Pordenone/Sacile, 1982-2001*, Le Giornate del Cinema Muto, (2002 Cydia), le Nederlands Filmmuseum a 461 registres. Cherchi signale l'existence de 28, 000 titres des films muets survivants dans les institutions membres de la FIAF, dont 4, 843 ont été montrés au Giornate de Cinema Muto entre 1982 et 2001. Voir Brochure du CD-Rom, Cherchi Usai, P., *Idem.*, s/p.

¹²³⁸ Ce qui se reflète dans les projets de diffusion des collections européennes. Voir http://www.europafilmtreasures.fr/les_films.htm

numériques. La restauration *BEYOND THE ROCKS* (Sam Wood, E.U., 1922) est en première. Ce drame qui réunit les stars Gloria Swanson et Rudolph Valentino est récemment découvert alors que jusqu'à là il était considéré perdu. Cette restauration numérique est une nouveauté initiée par Fossati, documenté par Rongen, avec une nouvelle sonorisation créée par Henny Vrieten. Une autre belle redécouverte est la restauration de ce qui semble jusqu'à maintenant l'unique copie de *LE MYSTÈRE DE LA TOUR EIFFEL* (Duvivier, 1927) sonorisée par une composition de Fay Lovsky avec une interprétation du bruitage et de la musique par Gert-Jan Blom, Cok van Vuuren et Joost Belinfante. Le film est programmé également dans une section dédiée aux restaurations récemment instaurée au Festival International du Cinéma à Cannes. Tout ce qui témoigne de l'essor du marché des films restaurés dont le symptôme majeur est certainement le développement des éditions film en DVD.¹²³⁹ Il y en a de plus en plus de films muets, notamment du CPT et récemment de la société Gaumont mais malheureusement avec des copies sans couleur des films de Perret par exemple.¹²⁴⁰ La qualité n'est pas toujours au rendez-vous comme quand Gaumont même provoquait une polémique précoce par sa belle restauration en couleur et en numérique de *FANTOMAS* (L. Feuillade, 1913-1914). En plus de l'ouverture du circuit DVD, les restaurations sont objet de concours et de prix comme celui de Focal où *BEYOND THE ROCKS* est en concurrence avec la restauration *GARDEN PRINCESS* (Lobster), dont un extrait nous semble est d'ailleurs compilé dans *DANSES COSMOPOLITES*, épisode 33^{ème} de la série *DE CINEMA PERDU* (1995).

Bientôt le Pavillon Vondelpark où le Filmmuseum-Amsterdam réside depuis 1976, ne sera plus reconnaissable. Pendant la célébration du 60^{ème} anniversaire en octobre 2006, la Direction annonce le projet architectural du nouveau site pour le Filmmuseum prévu pour fin 2009 à Amsterdam.¹²⁴¹ Depuis l'année 2000 cette décision, devenue l'Affaire Las Palmas a provoqué beaucoup de remous. Quel est le projet intellectuel qui se trouve derrière la politique du Musée ? L'équipe entend d'abord se situer parmi les pionniers de l'archivistique du cinéma, et teste les technologies numériques dans la préservation comme dans la

1239 Petit à petit le marché du DVD offre les éditions notamment du CPT, des archives privées (Gaumont-Pathé) et d'autres cinémathèques. Voir par exemple les éditions de la Cinémathèque de Luxembourg (DVD *CRAZY CINEMATOGRAPHE* 1 et 2). Un autre symptôme sont les catalogues sur Internet et l'offre (vente) aux rencontres comme le Salon du livre du cinéma (et du DVD) à Paris Cinémathèque française, pendant qu'il y a de salons également à Bologne, à Pordenone-Sacile pendant leurs festivals respectifs. Il y a de collections notables comme celle des séances *RETOUR DE FLAMME*, *Une séance de cinématographe* (Lobster), le catalogue DVD d'Arte, Milestone Film & Video, parmi d'autres.

¹²⁴¹ Voir *Filmmuseum aan het IJ* #1 octobre 2006.

programmation de leurs collections.¹²⁴² La Cinémathèque entend aussi jouer un rôle éducatif. Elle développe des produits pédagogiques surprenants comme ‘The Film Restoration site’ depuis 2003.¹²⁴³ Le Musée collabore surtout activement dans la formation des professionnels d’abord notamment à travers le réseau européen Archimédia (1996-2001), mais aussi depuis 2001 à travers la seule offre académique européenne continentale, le ‘Preservation and presentation of the moving image professional master’ de l’Université van Amsterdam – (UvA).¹²⁴⁴ Nous avons regardé en 2005 l’exercice filmique *ETERNAL SECONDE* de l’élève Kornienko qui compile une série d’extraits des films muets où se trouvent des ralentissements de l’image d’origine.¹²⁴⁵

Le Filmmuseum-Amsterdam continue à mener une politique de ‘portes ouvertes’ des archives pour la création documentaire et expérimentale. La collection *BITS & PIECES* est ouverte à son recyclage, sa conception à l’origine ayant théoriquement prévu le remplacement des fragments comme de leurs interprètes à l’infini. De façon plus générale, il semble souhaitable de renouveler le regard sur ce patrimoine de génération en génération qui modifie sans cesse ses goûts et ses critères. Les compilations gardent aussi les traces de leurs interprètes qui changeront eux aussi. Le travail de remontage de Delpout est parmi les plus fascinants dans l’histoire du Musée. Il est représentatif de l’approche esthétique d’une époque révolue dans les cinémathèques. Ces films regorgent d’un potentiel d’usage atemporel et transversal mais également toujours contradictoire en terme de valorisation.

¹²⁴² Depuis 2003 la communauté européenne compte avec les rapports de FIRST (Film Restoration & Conservation Strategies), coordonné par la Cinémathèque royale de Belgique. Voir www.film-first.org

¹²⁴³ Le projet utilise des archives du Musée des années 1896 à 1972 pour apprendre de façon virtuelle et interactive les principes de la restauration au grand public. Un CD-Rom est édité alors pour fonctionner en ligne avec le site du Fil mmuseum, qui est conçu comme un outil pédagogique qui cherche à toucher le spectateur intéressé, compris du grand public qui peut apprendre ainsi les notions basiques de la préservation. *Zelf films Restaureren/Restore films yourself* (2003) Disponible en: www.filmmuseum.nl/filmrestauratie.

¹²⁴⁴ Voir www.hum.uva.nl/masters. Les Journées d’études européennes sur les archives du cinéma sont consacrées à la situation de la formation en France et en Europe (2èmes 8-10 octobre 2003 sur les filières de formation ; 3èmes 30 novembre – 2 décembre 2004 sur la révolution numérique en rapport à la formation des professionnels). Voir *Actes des Journées d’études européennes sur les archives de cinéma*, site BiFi www.bifi.fr, page d’accueil, rubrique « Patrimoine cinématographique ». Le site de la FIAF consacre également un espace à l’offre de formations archivistiques, voir : <http://www.fiafnet.org>.

¹²⁴⁵ On a assisté à la présentation des travaux du master au Filmmuseum-Amsterdam le 7 avril 2005. Kornienko déclare être ouvertement influencée par Delpout. On identifie des images d’*EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR* (1915) et *LES ATHLÈTES DE L’ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE* (1917/19), parmi d’autres, dont le remontage est à vocation poétique accompagné de musique lyrique.

Prolongement de la recherche ou du potentiel de la compilation pour une histoire des images et des sons

La compilation est une forme filmique hybride qui traverse l'histoire du cinéma mais d'une manière qui n'est jamais linéaire. Depuis une trentaine d'années, l'expérience de résurrection du cinéma muet est exemplaire grâce à la compilation. Cependant d'autres zones du patrimoine cinématographique mériteraient une pareille attention étant dans un état de décrépitude. Le problème des films sur support d'acétate reste à résoudre. D'autres genres et catégories de la production ont des problèmes de préservation très graves, comme par exemple les films de la scène expérimentale ou le cinéma politique. Ce sont aussi des objets fragiles, trop peu encore thème de discussion autour de leurs problèmes de préservation indissociables de leur programmation.

Il est délicat de traiter l'histoire du cinéma comme si c'était une seule entité. En effet mettre en valeur les films muets à travers la compilation pose des problèmes déontologiques vis-à-vis du reste du patrimoine cinématographique. Plusieurs questions sont soulevées pour résoudre l'acquittement des droits (auteurs, d'exploitation économique, de préservation), les règles des investissements financiers provenant des pouvoirs publics, la liberté créative et les conditions technologiques pour préserver et programmer les archives pour rapprocher des spectateurs de plusieurs horizons, entre ceux spécialisés et ceux provenant du grand public. La valorisation du cinéma muet à travers la compilation ne se pose pas de la même façon pour la production sonore sur support acétate et plus récente sur support numérique. Néanmoins l'expérience des archives nitrate offre une leçon majeure de valorisation historique.

Cette étude ouvre de nouveaux horizons de recherche. Les archives du muet préservées par le Musée sont source d'autres démarches documentaires fascinantes. Après l'année 2000 au Filmmuseum-Amsterdam, Meyer et De Klerk retravaillent des films de famille associés au passé colonial néerlandais en Asie. Ces archivistes s'attaquent aux collections encore méconnues, et font partie d'un cercle restreint d'archivistes et des historiens, pionniers réunis depuis l'Amsterdam Workshop 1998.¹²⁴⁶ Ce travail de préservation, de recherche et de programmation des films de famille et coloniaux (de Java, Sumatra, Bornéo, Célèbes et Bali) est dévoilé dans la programmation film et multimédia *VAN DE KOLONIE NIETS DAN GOEDS*

¹²⁴⁶ Il s'agit d'abord de la collection Lamster (KIT), mais aussi de films de famille néerlandais très divers comme le 34^e épisode *ONZE INDISCHE REIS* (1924), film de vacances tourné aux Indes néerlandaises. Voir *Journal of Film Preservation*, no. 65, 2002. Delpout s'occupe de ces thématiques notamment dans *HEART OF DARKNESS* et *DE CINEMA PERDU*.

NEDERLANDS-INDIË IN BEELD 1912-1942 déployée dans 32 programmes réalisés par De Klerk, pour leur projection en salle au Pavillon Vondelpark du 31 octobre au 24 décembre 2002. Le projet contemple aussi une installation, un site web et un DVD (en collaboration avec le Tropenmuseum). Le DVD du titre homonyme (2001) est produit par Roumen, compilé par Meyer, et sonorisé par lui-même et Martin Ruiters (avec archives sonores de l'époque). Les critères du menu dans ce DVD coïncident avec le concept d'*EXOTIC EUROPE* (2000).¹²⁴⁷

De Klerk joue un rôle clé dans la valorisation de ces collections. En 2004, un programme montre des films du colonialisme européen au festival Il Cinema Ritrovato.¹²⁴⁸ Et en février 2005 il participe à Paris pendant le cycle 'Les Images de la Mémoire' déroulé en février au Forum des Images, dédié à une programmation inédite des films coloniaux auxquels assistent des spécialistes venus de plusieurs pays (Archives françaises du film, la Cinéma-thèque Gaumont-Pathé, le British Movietone, la Library of Congress - Washington, le Musée royal de l'Afrique centrale en Belgique).¹²⁴⁹ La collection Lamster - KIT et les films de famille néerlandais prennent une autre dimension tant et si bien qu'il est à se demander si le patrimoine cinématographique n'est pas intrinsèquement transnational et à partager.¹²⁵⁰

¹²⁴⁷ Voir *Supra.*, Chap. 9. *Van de Kolonie Niets dan Goeds : Nederlands-Indië in Beeld 1912-1942*, Filmmuseum Amsterdam, 2002, 35p. Voir également *Filmmuseum* octobre-décembre 2002.

¹²⁴⁸ Voir liste des films dans : De Klerk, *Programa Festival Il Cinema Ritrovato*, Cineteca Bologna, 2004, pp.73-78. De Klerk, N., 'Dark Treasures: Rediscovering Colonial Films' en *Cinegrafie* 17 *Prima della rivoluzione*, Le Mani, Cineteca Bologna, 2004, pp.431-440.

¹²⁴⁹ Programme de main *Forum des images* février 2005, Cycle Colonies, p.8.

¹²⁵⁰ Pour avoir un aperçu de la production filmique du Filmmuseum-Amsterdam à partir de leurs archives de films de famille et coloniaux voir : 'Filmmuseum Producties', *Van de Kolonie Niets dan Goeds : Nederlands-Indië in Beeld 1912-1942*, pp.8-10.



5. *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914) Photogramme (Filmmuseum-Amsterdam)

“Many years ago, when I became conscious of the importance to history of the Mexican Revolution, I planned an over-ambitious film to try to reflect its many facets. The centre of the film was to be an attempt to bring together the newsreel footage of this world-shaking event, that had been filmed by cameramen sent there from every film-producing of the world. I even dreamed of a fascinating world tour, digging in London and New York newsreel archives, finding Mexican footage in Copenhagen and Stockholm that had never been seen on the American continents, being excited in Berlin and Vienna by examining what Fritz Arno Wagner did with an unlimited newsreel assignment.”

Jay Leyda¹²⁵¹

Bataillon imaginaire ou de la révolution Mexicaine de 1910 racontée par le cinéma lui-même (Vers le bicentenaire 2010)

L’histoire des cinémas d’Amérique Latine est riche en trajectoires de cinéastes qui ont pratiqué le réemploi des archives comme Raymundo Gleyzer, Fernando Solanas, Octavio Gettino, Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea, parmi d’autres. Dans cette production documentaire, la thématique de la révolution mexicaine de 1910 est fréquente, illustrée souvent par le recyclage des archives de la période. Le sujet a fait objet d’un film de montage *MEMORIAS DE UN MEXICANO* (Carmen Toscano, 1950) qui est un cas emblématique du détournement des collections privées et publiques au service du discours historique officiel. Plus récemment Gregorio Rocha, cinéaste *chicano* compile des archives du muet du Filmmuseum-Amsterdam dans *LOS ROLLOS PERDIDOS DE PANCHO VILLA* (2003) dont notamment la préservation *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914).¹²⁵² Ce travail de compilation titanesque sur la révolution mexicaine est produit à partir de plusieurs cinémathèques et fonds d’archives. Ce

¹²⁵¹ *Idem.*, ‘7. Discovery’, Leyda, J., 1964, p.113.

¹²⁵² Rocha, G., “La Venganza de Pancho Villa (The Vengeance of Pancho Villa) A lost and found border film”, *Columna Histórica Journal of Film Preservation*, no. 65, 2002, pp.24-29; et Rocha, Gregorio, “La colección Edmundo Padilla. Un caso de arqueología cinematográfica”, *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coordinadores), Historia social y cultural, Instituto Mora, Mexico, 2005, pp.155-161.

documentaire garde la forme ambivalente d'un manifeste et d'un journal intime autour de la représentation du révolutionnaire Pancho Villa, dont le prétexte est la quête du film muet perdu *THE LIFE OF GENERAL VILLA* (William Christy Cabanné, 1914).¹²⁵³ Rocha cite l'ouvrage de Leyda (1964) qui souhaite de s'en servir pour traiter certains thèmes historiques comme celui de la révolution mexicaine.

En 2005, nous avons visionné au dépôt de films à Overveen du Filmmuseum-Amsterdam une sélection de titres en rapport au Mexique avec un critère transversal qui inclut la production nationale mexicaine comme étrangère et des formes variées (bandes-annonces des classiques distribués aux Pays-Bas, documentaires, films muets, films de famille néerlandais, films archéologiques, films musicaux, films militants). La notion de cinéma transnational permet de repenser le cinéma mexicain à facettes multiples, dont les traces sont éclatées et surtout parfois dans les archives étrangères, dont les sujets ne traitent pas forcément du territoire géographique mexicain. De plus, il y aurait plus d'un intérêt à mener une étude audiovisuelle à partir de ces sources filmiques peu prises en compte pour tracer autrement les contours de l'histoire du cinéma mexicain.¹²⁵⁴ Grâce au corpus de ce travail, nous avons déjà lancé quelques pistes de recherche, en particulier dans nos analyses du western *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914) qui révèle des stéréotypes du Mexicain aux alentours de la révolution de 1910.¹²⁵⁵

Les célébrations officielles de 2010 au Mexique (bicentenaire de la révolution d'indépendance, centenaire de la révolution de 1910) nous donnent l'occasion de poursuivre. Nous allons entreprendre une recherche documentaire film et non-film pour tracer les clichés du 'Mexicain', essayant de dessiner une archéologie du regard comme la dénomme W. Uricchio, partant d'angles culturels qu'esthétiques et techniques.¹²⁵⁶ Nous recommencerons l'analyse de films, mais cette fois-ci en l'orientant vers les possibilités que la compilation

¹²⁵³ Fernández, I., "Compilación y patrimonio 'extraviado'. Reciclaje de material de archivo en el documental mexicano contemporáneo. *La línea paterna* (1995) y *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003)", Raab, Josef and Sebastian Thies (ed.), *ImagiNations : Documentaries and the Narration of Nation in the Americas / ImagiNaciones: El cine documental y la narración de la nación en las Américas*, LIT Verlag (Münster, Berlin, Hamburg, London, Vienna), volume 3 series *Inter-American Perspectives/ Perspectivas Interamericanas*.

¹²⁵⁴ García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero 1894-1940*, Mexico : Era, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1987, 287p.

¹²⁵⁵ Des études récentes sur le western du CPT (*Op. cit.*, Verhoeff 2002 ; 2006) peuvent aider à voir plus clair sur ces clichés du 'mexicain' déjà analysés auparavant notamment dans : Orellana, Margarita, *La mirada circular El cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, Mexico, 1991. Voir également Fernández, I., 'El batallón invisible. Territorio mexicano imaginario. Análisis de la película *Een Telegrame Uit Mexico* (1914)', *Secuencia*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, numéro 64, Janvier-Avril 2006.

¹²⁵⁶ 'Session 4: Other ways of seeing', Hertogs, D. et N. De Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, p.37.

offre pour mener une étude audiovisuelle sens orielle-analytique, assumant une histoire du cinéma incomplète, non linéaire, qui prend en compte les restes, mais également sa part de subjectivité et de critiques.¹²⁵⁷

¹²⁵⁷ Voir Aumont, J., Marie, '6. Analyse de film, analyse audiovisuelle', *L'analyse des films*, Nathan Université, Paris, 1988, p.215. Egalement Lagny, Michèle, III Montages dans 'Chapitre 5 Les outils de l'histoire du cinéma', *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin Coll. : Cinéma et audiovisuel, 1992, pp.257-280.

ANNEXES

SOURCES ECRITES ET ORALES

ARCHIVES INSTITUTIONNELLES ET PRIVEES

Archives NFM

-Archives NFM 19 PETER DELPEUT. Ces archives déposées en 1994 par Delpeut sont composées d'une bref biofilmographie, puis elles sont divisées en quatre parties suivant un ordre chronologique : 1) activités et projets (1981-1984) ; 2) Les projets des films (1986-1995) ; 3) les projets de films non réalisés ; 4) Archives de ses activités comme programmateur et directeur-adjoint au NFM (1988-1995).

-Programmes de main du NFM. Ils sont enregistrés depuis septembre 1964-. [Etude suivie entre 1988 et 2005]

- 1) *Filmmuseum cinemateek journal* (no.81 Fév./Mars 1988).
- 2) *NFM Journaal* programmablad van het Nederlands Filmmuseum (no.1 Avril 1988).
- 3) *Nederlands Filmmuseum Krant* programmablad van het Nederlands filmmuseum (no.2 Mai 1988 -no.5 [sic] Sep. 1988).
- 4) *NFM programma* (no.6 Oct. 1988-Déc. 1997).
- 5) *Filmmuseum programma naam maand* (Sep 1998-Jan. 2003).
- 6) *Zine* hierin opgenomen: maandprogramma (Fév. 2003-)

Base de données

-*DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais).

Archives privées Peter Delpeut

-Press Book *LYRICAL NITRATE 1905-1915 A FILM BY PETER DELPEUT*, 1990, affiche photographe Maarten Hin, dessin : Menno Landstra, The Ambassadors of Aesthetics, Amsterdam.

-Press Book *Diva Dolorosa* Press Release Août 1999.

SOURCES ORALES

Entretiens individuels

[Sauf mention contraire, tous les entretiens ont été réalisés à Amsterdam par Itzia FERNANDEZ]

-DELPEUT, Peter. Entretien réalisé à son domicile [28-30/06/2005 entre 15 et 18 hrs.]

-DE KLERK, Nico. Entretien réalisé à Paris [25/02/2005 entre 10 et 15 hrs.] Il a fait des études en linguistique, en théorie du cinéma, collaborateur dans *Skrien*, responsable de la section de recherche du Filmmuseum-Amsterdam.

-ROUMEN, Frank. Entretien réalisé au Pavillon Vondelpark Filmmuseum [22/06/2005 entre 14 et 18 hrs.]. Il a fait des études littéraires et en théorie du cinéma. Il est responsable de la section d'éducation et producteur depuis 1995 au Filmmuseum.

----- 'Creative Producer –Track Record', Cv du producteur fourni pendant l'entretien [22/06/2005 entre 14 et 18 heures].

-VAN VOORST, Suzanne. Entretien réalisé au bureau de Mme van Voorst [22/06/2005 entre 10 et 13 hrs.]. Elle réalise études de littérature anglaise, et commence sa carrière comme productrice des documentaires dans les années 1980 pour des cinéastes indépendants tel que H. Honnigman, E. de Kuiper. Elle fonde la société de production et coopérative Yuca (1984), née dans le mouvement des collectifs réunis dans Staats Amsterdam City Newsreel dont *Fugitive Cinema* reste une figure emblématique. Elle fait ses débuts dans de grosses coproductions étrangères. Très vite elle milite dans un milieu des organisations favorables à trouver d'autres alternatives de production et distribution du cinéma. Elle fonde plus tard la société Ariel Film Producties (1993). Actuellement elle est conseillère en matière de cinéma aux Pays-Bas.

Entretiens plus succincts

-Delpeut P., le 4 février 2002 à Amsterdam.

Communications personnelles

-DELPEUT, P., *phd* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia FERNANDEZ. 23 janvier 2002. Communication personnelle. Document attaché : '*Peter Delpeut (biography/filmography)*'

-----, *Re : From Paris* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia FERNANDEZ. 12 mars 2002. Communication personnelle.

----- [courrier électronique]. Destinataire : Itzia FERNANDEZ. 14 février 2005. Documents attachés : le lien du travail de recherche de Hanna Lindqvist (Sweden) et Delpeut, P., '*Hoos Blokkamp laureaat Sphinx Cultuurprijs 1998*' discours inédit prononcé pour la remise du prix en décembre 1998 à Amsterdam.

-VAN VOORST, Suzanne, *Peter's films* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia FERNANDEZ. 02 février 2006. Communication personnelle.

Traductions (ouvrages, articles, intertitres, génériques)

-Traducteur automatique. Disponible sur: <http://www.systran.fr/>

Marina BRETON (néerlandais-espagnol)

- BLOM, Ivo Leopold, 'VIII. Tweemaal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, pp.229-341.
- DE KLERK, Nico, 'Het tempo van de travelling', *Skrien* nr 189 Avril-Mai 1993, pp.12-15.
- DELPEUT, P., *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1997, 102p.
- *Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw*. Meulenhoff Amsterdam, 1999, p.120.
- , 'Hoos Blokkamp laureaat Sphinx Cultuurprijs 1998', discours inédit prononcé pour la remise du prix en décembre 1998 à Amsterdam.
- DOMINICUS, Mart, De filmgeschiedenis in koesterende handen.*Skrien* nr 176, Fév.-Mar 1991, pp. 14-15
- LEYSEN, J., Voix-off commentateur dans *LE HOMARD* (Gaumont, 1912) 26^{ème} épisode *DE CINEMA PERDU*.
- 'Reaction to a review of the film in 'Skrien' 176', *Skrien* nr 177, Avr.-Mai 1991, pp.60-62.

Autres traductions (intertitres, dialogues)

- Marina BRETON et Marcellino VISHNUDATT (néerlandais-espagnol): intertitres de la copie *HET TELEGRAM UIT MEXICO*, (1914).
- Carlos BRETON (néerlandais-français) BLOM, Ivo Leopold, 'VIII. Tweemaal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, p.332
- Francesca LEONARDI et Jérôme PANCONI (italien-français) : DE KUYPER, E. Osse rvazioni Sulla Conservazione e programmazione de film: due attività complementari", *Cinegrafie*, Bologne, Année I, no.2 II semestre 1989, pp.89-91.
- : DELPEUT, P., « Eroichi esplorazioni con la cinepresa', *Cinegrafie Un Mondo d'Immagini*, année V, numéro 8, juin 1995. pp.47-53.

Sous-titrage et traductions de voix-off du corpus en anglais

- FELICE... FELICE...* (japonais et néerlandais). Traduction fournie par C. Linssen.
- HEART OF DARKNESS* (néerlandais). Traduction de la voix off fournie par N. De Klerk.
- DIVA DOLOROSA* (intertitres en italien et néerlandais). Traduction fournie par F. Roumen.

SOURCES IMPRIMEES : QUOTIDIENS, MAGAZINES, REVUES

-**Revues de cinéma** : *1895* (Paris : AFRHC, 1985-); *Archivos de la Filmoteca* (Valencia Filmoteca de la Generalitat Valenciana (1989-) quadrimest. ; *Cinegrafie* (Bologne: Cine teca del com une di B ologna, 1990- semestr.); *Cinémathèque* Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma (Paris : Cinémathèque française ; Crisée : Yellow now 1992-2000); *Film history* (Eastleigh : John Libbey Publishing, 1987 interrompue de 1990 à 1993 trimest.); *GBG Nieuws* 1987- (1987-1996), Voorheen Nieuwsbrief IAMHIST-Nederland); *Griffithiana* (Gemon: La Cineteca del Friuli, 1978- quadrimest.) (1989-2000); *Iris* (Paris; Iowa City Institute for cinema and culture -University of Iowa sem est.); *Journal of Film Preservation* on 1972- (Bruxelles: FIAF, 1989-2000 semestr); *NFM Themareeks* (Amsterdam, 1991-1996 trimest.); *Segnocinema* (1981- Bimest. Vicenza: Cineforum de Vicenza); *Variety* (1905; 1990-1999; NY: Cahners publishing; heb.); *Versus* (Nimègue, 1982-1992, Trimest.).

Critiques, catalogues festivals du Corpus film

LYRICAL NITRATE

- 'Lyrisch Nitraat', *Catalogue 20th International Film Festival Rotterdam*, 1991, p.26.
- DOMINICUS, Mart, 'De filmgeschiedenis in koesterende handen', *Skrien* nr 176, Fév.-Mars 1991, pp. 14-15
- Reaction to a review of the film in 'Skrien' 176, *Skrien* nr 177, Avr.-Mai 1991, pp.60-62.
- BARTEN, E. 'Mening van een filmhistoricus : een 'nest' filmhistorici?' *GBG -nieuws* 16, 1991, pp. 30-32.
- CANBY; Vincent, 'Review/Film; The Beauty of the Silents', *New York Times*, 11 Octobre 1991, vendredi.
- CHERCHI USAI, P., 'Nel paese del nitrato', *Segnocinema* Vol. XI nr 48, Mars-Avr. 1991, p.65.

THE FORBIDDEN QUEST

- CAMINAL, Jordi Batle, "Seven chances : setmana internacional de la crítica" *Sitges : Festival internacional de cinema fantastic*, 1994.
- THE FORBIDDEN QUEST, *Catalogue du 22ème International Rotterdam Film Festival*, 1993, pp.22
- THE FORBIDDEN QUEST (NE, Peter Delpout, 1993) Short-Review *Suspect Culture* Vol I nr 1, automne 1994, p.68.
- Forbidden Quest, *Hollywood reporter* V. 330 n. 26.12 Jan. 1994 pp.18, 54.
- KEMP, Philip "Forbidden quest", *Variety* Vol CCCL nr 5, 1 Mars 1993, p.61.
- MASLIN, Janet, 'FORBIDDEN QUEST Review/Film; Mixing Fiction and Fact From Antarctica's Past', *New York Times*, 5 janvier 1994, mercredi.
- KLERK, Nico de, "Het tempo van de travelling" in *Skrien* nr 189, avr.-mai 1993, pp.12-15.

FELICE... FELICE...

- ROONEY, David, 'Felice... Felice...', *Variety* Vol CCCLXX nr 2, fév. 23 1998, p.92.
- RICHARDS, Terry, "Felice...Felice...", *Film Review* 586, octobre 1999, p. 37.
- "Felice...Felice...", *Screen International* nr 1097, 28 Février 1997, p.26.
- BERNINK, Mieke, "Op de set in Japan", *Skrien* nr 213, avr.-mai 1997, pp.52-55.
- *Skrien* nr. 214, Juin-Juillet 1997, p.4.
- LAUWAERT, Dirk, 'In de spiegel van het archief', *Skrien* nr 220, févr. 1998, pp.40-42.
- SARTOR, Freddy, 'Felice... Felice...', *Film en Televisie* nr 489, février 1999, p.25.

DIVA DOLOROSA

- "Venezia '99, Nuovi territory – film" *Cineforum* Vol XXXIX nr 388, oct. 1999, pp.58-59

Base de données

- *Film Indexes on Line* [Ressource électronique]. Disponible sur : abonnement <http://film.chadwyck.com/home>. Consulté à la Bib liothèque du Film, la Bibliothèque Censier Université Paris 3 et la Bib liothèque du Filmmuseum-Amsterdam. Les bases de données associées sont : *FIAF International Index to Film Periodicals Plus*, *Treasures from Film Archives*, *Documentation Collections* et *FIAF member's Publications (FIAF)*.// Film Index International, Chadwyck-Healey (from ProQuest Information and Learning) BFI 2003-2004 (*BFI*)// American Film Institut Catalog (*AFI*)

BIBLIOGRAPHIE

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Langues

- REY, Alain (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Electronique, Paris, CD-Rom 1994-2003.
- Le Robert & Collins Pratique espagnol Dictionnaire français-espagnol- espagnol-français*, 3^e édition 2004, Dictionnaires Le Robert/Harper Collins Publishers (1994), 419p.
- ILLINGWORTH, Frances, Laurence LARROCHE, *Le Robert & Collins Premier Dictionnaire Français-Anglais Français-Français*, Dictionnaires Le Robert Paris, 2001, 1137p.
- SLAGTER, drs. Peter Jan (door), *Van Dale Handwoordenboek Nederlands/Spaans*, Van Dale Lexicografie Utrecht/Antwerpen, 1994, 1290p.

Dictionnaires du cinéma

- ABEL, Richard (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres, New York: Routledge, 2005, 791p.
- AUMONT, Jacques, Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Nathan/VUEF, 2001, 246p.
- PASSEK, Jean-Loup (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma Larousse*, (2 tomes A-K et L-Z), Paris, 1996.
- RAPP, Bernard, Jean-Claude LAMY (sous la dir.), *Dictionnaire des Films*, Larousse in extenso, 1995.
- KONIGSBERG, Ira, *The complete film dictionary*. Londres, Bloomsbury, 1987.

Dictionnaires en technique du cinéma

- GARTENBERG, Jon, *Glossary of filmographic terms*, Brussels FIAF, 1985, 141p.
- PINEL Vincent, *Techniques du cinéma*, PUF que sais-je?, 1981.
- *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris : Nathan Université, 1996, 475p.

Documents électroniques

- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Accueil>

METHODOLOGIE ET CADRES D'ANALYSE

- MILLS, Charles Wright, *L'imagination sociologique*, Paris : François Maspéro, (1961) 1977, 239 p. Trad. De Pierre Clinquart.
- MARIE, Michel, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006, 127p.
- FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Points Histoire n°233, Seuil, Paris, 1997, 153 p.
- BENJAMIN, Walter, 'L'œuvre de l'art à l'époque de sa reproduction mécanisée', *Ecrits français*, Paris : Gallimard, 1991, pp.140-171.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, (cop. 1969) 1992, Collection Bibliothèque des sciences humaines 1 vol., 275p.

Enquête orale

- DESCAMPS, Florence (dir.) *Les sources orales et l'histoire Récits de vie, entretiens, témoignages oraux*, Bréal, 2006 ; 288 p.
- SITTON, T., Mehaffy, G. et O.L. Jr. DAVIS (1989), *Historia oral Una guía para profesores, y otras personas*, Mexico : FCE, 178p.
- STACK SULLIVAN, Harry, *La Entrevista Psiquiátrica* (1987) Siglo Veinte Nueva Imagen 1990 2a.ed. 1992 Mexico, 281p.

Analyse des films

Ouvrages

- AUMONT, Jacques, Michel MARIE, *L'analyse des films*, Nathan Université, Paris, 1988, 231p.
- BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles-Paris, De Boeck, 466p.
- DUBOIS, Philippe, 'La Tempête et la matière-temps ou le Sublime et le Figural dans l'oeuvre de Jean Epstein', AUMONT, J. (sous la dir.), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, pp.267-324.
- JULLIER, Laurent et Michel MARIE, *Lire les images de cinéma* Paris : Larousse, 2007, Collection Comprendre & reconnaître, 239p.
- MARIE, Michel, *M. le Maudit [de] Fritz Lang étude critique*, Paris : Nathan, 1989, Collection Synopsis, 128.

Articles

- FERNANDEZ, Itzia, 'El batallón invisible. Territorio mexicano imaginario. Análisis de la película *Een Telegramme Uit Mexico* (1914)'" *Secuencia*, publicación cuatrimestral del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, número 64, janvier-avril 2006.
- KESSLER, Frank, "Brieven uit de verte. Een analyse van de film *Een Telegramme Uit Mexico*" en *Jaarboek Mediageschiedenis 8: Hond erd jaar film in Nederland*. Amsterdam: Stichting beheer IISG/Stichting Mediageschiedenis, 1997, pp.201-213.

Approches du cinéma (histoire, économie, esthétique, droit)

Ouvrages

- ALLEN, Robert C., GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du Cinéma, les modèles américains*, Fac Cinéma, Nathan, Paris, 1993, 319p.
- AUMONT, J., Alain BERGALA, Michel MARIE [et al.] (3e éd. rev. et augm.) *Esthétique du film* Paris : Nathan, 1999 Collection Cinéma, 238p.
- AUMONT Jacques, André GAUDREAU, Michel MARIE (dir.), *Histoire du Cinéma, nouvelles approches*, Colloque de Cerisy, Publications de la Sorbonne, Paris, 1989, 211p.
- BARSAM, Richard, *Nonfiction Films: A Critical History*, E. P. Dutton & Co., New York, 1973, 332p.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, (1958), Paris, Éditions du Cerf-corlet, 2002, 372p.
- *Qu'est-ce que le cinéma ? Volume T. 1, Ontologie et langage*, Paris: Ed. du Cerf, 1958, Collection 7ème Art, 178p.
- BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin. *Film History an Introduction International Edition second edition*, New York: McGraw-Hill, 2003 (1994), 788p.
- BRUNETTA, Gian Piero (cura di), *Storia del cinema mondiale* Vol. primo. L'Europa. Mito, luoghi, divi. Torino : Einaudi, 1999, 1253p.
- *Storia del cinema mondiale* Vol. terzo. L'Europa. Le cinematografie nazionali. Tomo primo Torino : Einaudi, 2000, 932 p.
- *Storia del cinema mondiale* Vol. terzo. L'Europa. Le cinematografie nazionali. Tomo secondo Torino : Einaudi, 2000, 1725p.
- *Storia del cinema mondiale* Vol. quinto. Teorie, strumenti, memorie, Torino : Einaudi, 2001, 1239p.

- CONTRERAS Y ESPINOSA, Fernando, *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*, Mexico : UNAM Dirección General de Difusión Cultural, 1973, 265p.
- CRETON, Laurent, *Economie du cinéma Perspectives stratégiques*, Paris : Nathan Cinema VUEF, 1994, 287p.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Folio Histoire n°55, Gallimard, Paris, 1993, 290 (Ferro, Marc. *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1980).
- GARÇON François (dir.), « Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro », *CinémAction* n°65, Corlet / Têlerama, 4e trimestre 1992, 231p.
- GOMEZJARA, F. et Raul MERLING (1988), *Praxis cinematográfica Teoría y técnica*, México Universidad Autónoma de Querétaro Ediciones Nueva Sociología.
- GOMEZJARA, Francisco y D. DE DIOS (1981), *Sociología del cine México* Sepsetentas Diana.
- KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand, 1919-1933*, Champs Flammarion, Paris, 1987, 373p.
- HARDY, Forsyth, (ed. comp.), *Grierson on Documentary*, Londres: Praeger Publishers, (1946) 1971, 256p.
- LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992, 298p.
- LINDEPERG, Sylvie, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, coll. histoire, 2000, 316p.
- POWDERMAKER, Hortense, (1950), *Hollywood, El mundo del cine visto por una antropóloga*, México FCE 1982.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico teoría y Análisis*, Paidós Comunicación 86 Cine, 1996, 287p.
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Histoire, Aubier-Montaigne, Paris, 1977, 320p.

Articles

- ALTMAN, Rick, 'Otra forma de pensar la historia (del cine) : un modelo de crisis in *Archivos de la Filmoteca* no. 22, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, février 1996, pp.7-19. Publié en français comme: « Penser l'histoire du cinéma autrement. Un modèle de crise », *Vingtème Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, pp.65-74.
- BELLOÏ, Livio, « Des histoires du cinéma en images et en sons, *Iris* no. 19 automne 1995, pp75-98
- LAGNY, Michèle, « Cinéma et histoire culturelle », *Cinémathèque* n°1, mars 1992, pp. 7-17
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, "En torno a algunos problemas de la historiografía del cine" en Memoria y Arqueología del Cine II de *Archivos de la Filmoteca* no. 29 junio 1998, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.88-115.
- (et.al.) 'Memoria y arqueología del cine: introducción/memory and archaeology of cinema: introduction', *Archivos de la Filmoteca*, no 28, 1998, pp.4-11, 116-124.
- VERAY, Laurent, « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? » *1895* n° 41 – octobre 2003, pp.71-83.

CINÉMA MUET

Ouvrages

- AUMONT, Jacques (Hg.). *La couleur en cinéma*. Mazzotta-Milano/Cinémathèque française-Paris, 1995.
- BURCH, Noël, *La lucarne de l'infini naissance du langage cinématographique*, Paris : Nathan université : Fac, cinéma, 1991, 303p.
- CHERCHI USAI, Paolo *Silent cinema an introduction*, Londres, BFI, 2000, 212p.
- ELSAESSER, Thomas et Adam BARKER (ed.), *Early Cinema Space frame narrative*, BFI- Londres, 1990, 424p.
- DIBBETS, Karel et Bert HOGENKAMP [ed.], *Film and the First World War*, Amsterdam University Press, 1995, Series Films culture in transition, 264p.
- BROWNLOW, Kevin 'The war, the West and the wilderness : a celebration of the great silent movie makers who first ventured out of the studios into dangerous and distant places, to record history of film, New York: Knopf, 1979, cop. 1978, XVI, 602p.
- GAUDREAU, André, «Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)...», Malthête, Jacques et Michel Marie (sous la dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle? Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 13-22 août 1996*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Colloque de Cerisy, 1997, pp. 111-131.

- (sous la dir.) *Ce que je vois de mon ciné ... : la représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Groupe de recherche de l'Université de Laval, Paris]: Méridiens Klincksieck, 1988, 174p.
- , Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (sous la dir.). *Le cinéma en histoire : institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, Québec : Nota Bene ; Paris : Méridiens Klincksieck, 1999, Coll. : Sciences humaines : cinéma, 348p.
- MARIE, Michel, *Le Cinéma Muet*, Cahiers du Cinéma/Les petits cahiers/SCEREN-CNDP, 2005, 96p.
- QUARESIMA, Leonardo, Alessandra Raengo, Laura Vichi (eds.) *La nascita dei generi cinematografici/ The Birth of Film Genres*, 1998, 441p. (28-28 mars 1998 V Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine).

Articles

- BOTTOMORE, Stephen 'Rediscovering early non-fiction film', *Film History: An International Journal*, 2001, Vol. 13, No. 2, pp.160-173.
- BRUNETTA, Gian Piero « Héritage du passé et nouvelles frontières de l'histoire du cinéma » in *Cinémathèque Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma* No. 1 mai 1992, pp.17-27.
- GARTENBERG, Jon, 'The Brighton Project: Archives and Research', *Iris* vol 2, no.1, 1 semestre 1984, pp.5-16.
- GAUDREAU, A., 'Un cinéma sans foi ni loi', *Iris* 2, vol 2, no.1, 1 semestre 1984, pp.2-4. A propos de l'anniversaire de la conférence de Brighton

Filmographies du cinéma muet

- HOLMAN, Roger (comp.). *Cinema 1900-1906 : an analytical study; 1*, the National Film Archive, FIAF, Bruxelles, 1982, 365p.
- GAUDREAU, André (sous la dir.), *Cinema 1900-1906 : an analytical study ; 2, Filmography*, Bruxelles, FIAF, 1982, 293p.
- (sous la dir.), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Presses de l'Université de Laval (Sainte-Foix, Québec) / Presses de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 1993, 276p.

Cinéma muet et sonorisation

Ouvrages

- ALTMAN, Rick, Richard ABEL, *The Sounds of Early Cinema*, Indiana University Press, 2001.
- PISANO, Giusy & Valérie POZNER ' (sous la dir.), *Le Muet à la parole Cinéma et performances à l'aube du Xxe siècle*, AFRHC, 2005, 351p. DVD *LE MUET A LA PAROLE* (Giusy Pisano, Valérie Pozner, Alain Carou, AFRHC, 2005)
- ROBINSON, David, *Music of the shadows. The use of musical accompaniment with silent films, 1896-1936*, Gemona-Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1990, 111p.
- SCHROEDER, David, *Cinema's Illusions, Opera's Allure The Operatic Impulse in Film*, Continuum NY, Londres ; 2002, 372p.

Articles

- ANDERSON, Gillian B., 'Niente musica fino al punto indicato': la ricostruzione di *Intolerance* con la partitura di Joseph Carl Breil, *Griffithiana*, Gemona, no.38/39, octobre 1990.
- BORDE, Raymon (et.al.), Le passage du muet au parlant, Festival d'Avignon Rencontres Cinématographiques, Cinémathèque de Toulouse/Editions Milan, 1988, 114p.
- 'The reconstruction of Eisler's film music: 'Opus III', 'Regen' and 'The circus'. *Historical Journal of Film, Radio and Television* Vol XVIII nr 4, octobre, 1998, pp.541-559.

CINÉMAS NATIONAUX

Ouvrages

- FULLERTON, John, Jan OLSSON (ed.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Stockholm Studies in Cinema, John Libbey & Company, Londres, Paris, Rome, Sidney, volume 5 & 6 of *Aura FILM studies Journal*.
- BRUNETTA, Gian Piero (A cura di) *Storia del cinema mondiale Volume terzo L'Europa Le cinematografie nazionali* Tomo secondo, Giulio Einaudi editori, 2000,
- CONVENTS, G., *Préhistoire du cinéma en Afrique 1897-1918 A la recherche des images oubliées*, Bruxelles : OCIC, 1986 Collection Cinémédia, 235p.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *México visto por el cine extranjero 1894-1940*, Mexico : Era , Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1987, 287p.
- GIFFORD, DENIS, *The British film catalogue 1895-1970*, Newton Abbot 197.
- MIQUEL RENDÓN, Angel, *Mimí Derba*, Mexico : Archivo Fílmico Agrasánchez : Filmoteca de la UNAM, 2000, 160p.
- TSIVIAN, Y. (et al.), *Silent Witnesses. Russian Films 1908-1919*, Pordenone/Londres, 1989.

Articles

- “Man of fortune: a sketch of Alexander Drankov's life after Russia.”, *Film History* Vol XI nr 2 1999, pp.164-174.

CINEMA ALLEMAND

Ouvrages

- CHERCHI USAI, Lorenzo CODELLI (ed., et. al.) *Before Caligari/Prima di Caligari : Cinema tedesco, 1895-1920 German cinema, 1895-1920*, Biblioteca dell'Immagine, 1990, 533p.
- ELSAESSER, Thomas et Michael WEDEL (ed.), *A second life German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, 1996, pp132.
- LAMPRECHT, Gerhard *Deutsche Stummfilme 1913-1914*, Berlin : DeutscheKinemathek, Dr. 1968-1970, 11 Tomes
- SCHLÜPMANN. Heide, *Unheimlichkeit des Blicks : das Drama des frühen deutschen Kinos*, Basel –Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1990, 365p.

CINEMA AMERICAIN

Ouvrages

- MUSSER, Charles, *History of the American Cinema*, 1994.
- ORELLANA, Margarita, *La mirada circular El cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, Mexico, 1991.
- SAVADA, Elias (comp.) *American Film Institute catalog of motion pictures produced in the USA (The°: film beginnings, 1893-1910: a work in progress*.

Articles

- GUNNING, Tom, Prendi questo libro e mangialo, *Griffithiana* Vol VIII nr 24-25 oct 1985; pp.139-142.
- MITRY, Jean, ‘Une déception: La Vitagraph. Une re-découverte : Fatty’, *1895* nr 4 June 1988 ; pp.2-6
- SALT, Barry, ‘Indice filmografico Vitagraph (1905-1916)’, *Griffithiana* nr 32-33 Sept 1988 ; pp.287-310.
- THOMPSON, Kristin, Narration early in the transition to classical filmmaking: three Vitagraph shorts”, *Film History* Vol IX nr4 1997; pp.410-434.

Travaux universitaires

- PETERSON, Jennifer Lynn, *World pictures : travelogue films and the lure of the exotic, 1890-1920 : volume 1* thèse : philosophie, anglais, littérature et langues, University of Chicago Press, Chicago, 1999, 384p. Publié comme PETERSON, Jennifer Lynn, *Making the World Exotic : Travelogue and Silent Non-Fiction Film*, Durham : Duke University Press, 2004.

CINEMA FRANÇAIS

Filmographies

- BOUSQUET, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette/Henri Bousquet éditeur, 1993-1996, tome 1 : 1896-1906, tome 2 : 1907-1909, tome 3 : 1910-1911, tome 4 : 1912-1914.
----- et Laurent MANNONI (sous la dir.), *Eclair 1907-1918*, numéro monographique de la revue *1895*, n° 12, octobre 1992.
- CHERCHI USAI, P. 'S ociété française des film s et cinématographes Eclair (1907-1919): a ch ecklist', *Griffithiana* vol XV nr 44-45 Mai-Sept. 1992, pp.28-88.
----- [ed. - et al], et.al. *Lampi sullo schermo=lightning images : Société Eclair 1907-1920* Gemonal/Cineteca del Friuli, 1993.
- CHIRAT, Raymond et Éric LE ROY, *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, Paris: Cinémathèque française, 1995.

Histoire du cinéma français

Ouvrages

- ABEL, Richard, *The Ciné goes to Town 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994, 419p.
- ALBERA, François, *Albatros, des russes à Paris : 1919-1929*, Paris, Cinémathèque française, Milan, Mazzotta, 1995, 181p.
- AUBERT Michelle et de Jean-C laude SEGUIN (sous la dir.), *Production cinématographique des Frères Lumière*, Paris : Mémoires de cinéma, 1996, 557p.
- BASTIDE, Bernard et Jean A. GILI, *Léonce Perret* (sous la dir.) AFRHC/Cineteca di Bol ogna/Il Cinema Ritrovato, Paris, 2003, 368p.
- DESLANDES, Jacques, *Victorin Jasset*, Anthologie du cinéma, n°85, 1975, pp.244-296.
- D'HUGUES, Philippe et Dominique MULLER (sous la dir.), *Gaumont : 90 ans de cinéma* Paris : Ramsay : La Cinémathèque Française, 1986, 221 p.
- D'HUGUES, Philippe et Michel Marmin, *Le cinéma français* (sous la dir.), Paris, Editions Atlas, 1984-1986, 3 vol. (le muet, 1930-1960, 1960-1985).
- GARÇON, François, *Gaumont, un siècle de cinéma*, Paris : Gallimard, 1995, - Coll. : Découvertes Gallimard : cinéma ; 224, 128p.
- GILI, Jean A., Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel (sous la dir.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle/AFRHC, 1995, 510p.
- Imatge i viatge. De les vistes optiques al cinema : la configuracio de l'maginari turistic*/Museo del cinema de Girona, 2004, 263p.
- LACASSIN, Francis *Pour une contre-histoire du cinéma français*, Lyon-Paris, Institut Lumière/Actes Sud, 1994.
----- , *A la recherche de Jean Durand* Paris : AFRHC, 2004, 255p.
- LEFEBVRE, Thierry, Laurent MANNONI (sous la d ir.), *L'année 1913 en France*, Paris, AFRHC, numéro hors série de la revue *1895*, Paris, 1993, 304p.
- LEFEBVRE, Thierry et Laurent Mannoni (coord.), Michel Marie (s ous la dir.), *Cinéma des premiers temps Nouvelles contributions françaises, Théorème*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, pp.141.
- LE ROY, Eric et Laurent BILLIA (dir., et. al.) *Eclair: un siècle de cinéma à Epinay-sur-Seine*, Paris : Calmann-Lévy, 1995.
- LE ROY, Eric, *Camille de Morlhon, homme de cinéma (1869-1952)*, Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1997, 336p. Publication du travail de recherche : *Camille de Morlhon, homme de cinéma. Une biographie (1869-1952)*, thèse : cinéma, Université de Paris III, Paris, 1995, 3 vol. (foliotation multiple [445]).
- MARIE, M., Le Forestier, Laurent (dir., et. al.), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, AFRHC, 2004, 446p. (Domitor (15-19 décembre 1996)
- THARRATS, Juan Gabriel, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza 1988, pp.112-115
- VERAY, Laurent, *Les actualités cinématographique françaises de 1914 à 1918 pour une culture (visuelle) de guerre*, Thèse doct. : Etudes cinématographiques : Paris 3 : Lille : ANRT, 1994. Publiée comme : *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris : SIRPA : AFRHC, 1995, 243p.

Articles

-‘The Perret touch’, *1895* nr 1, Sept 1986, pp.26-27.

-LE FORIESTER, L. ‘Le comique Gaumont, une école?’, *Cahiers de la Cinémathèque* nr 63-64, déc. 1995, pp.61-65.

-LONÉ, Fric, "La production Lux (1906-1913), *1895*, n° 16, AFRHC juin 1994.

Ouvrages et travaux universitaires

-BERNARD, Youen, *L'Eclipse L'histoire d'une maison de production et de distribution cinématographique en France, de 1906 à 1923*, Maîtrise : Paris VIII, 1992-1993, s.d. Christian DELAGE.

-SALOMON, Bénédicte, *La société française des films et cinématographes Eclair de 1907-1918*, Maîtrise : AN Paris IV 1987.

CINEMA ITALIEN

Filmographies

-MARTINELLI, V. et BERNARDINI, A., *Il cinema muto italiano*, Turin: Nuova ERI, Ed. RAI, Rome: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1991-2002. Tomes 1905-1909; 1910; 1911 (2 parties); 1912 (2 parties); 1913 (2 parties); 1914 (2 parties); 1915 (2 parties); seulement Martinelli : 1916 (2 parties); 1917; 1918; 1919; 1920; 1921; 1922-1923; 1924-1931, (La série inclut commentaires des critiques de l'époque des films en Italie et en France).

-BERNARDINI, A., *Archivio del Cinema Italiano, Volume I Il Cinema Muto 1905-1931*, 1991 (en général inclut les titres des films de sortie en France et les dates respectives).

-BERNARDINI, A., ‘Aquila Films: profilo di una casa ‘editrice’ », *Bianco e Nero* Vol LX nr2, Mars-Avr. 1999, pp.106-125.

Ouvrages

-BERNARDINI, Aldo, Jean GILI, *Le Cinéma Italien : de « La Prise de Rome » (1905) à « Rome ville ouverte » (1945)*, ed. Centre Georges Pompidou, 1986, CollectionCinéma/Pluriel, 279p.

-CHERCHI USAI, Paolo (ed.) *Giovanni Pastrone: gli anni d'oro del cinema a Torino*; Torino: Strenna Utet 1986, 143p.

-GILI, Jean A., ‘Nouveau regard sur le cinéma muet italien, in ‘Cinéma et histoire autour de Marc Ferro’ (comp. François Garçon) *CinémAction*, Corlet-Télérama no.-65, 4^e trimestre 1992, pp.64-70.

Divisme (1913-1920)

Ouvrages

-FARINELLI, Gian Luca et Jean-Loup Passek (sous la dir.), *Stars au féminin : naissance, apogée et décadence du star system*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2000 . - Coll. : Cinéma quinze vingt et un . - 287p.

-MARTINELLI, Vittorio, *Le dive del silenzio*, Le Mani, Cineteca del Comune di Bologna, 2001.

-DALLE VACHE, A., ‘Introduction Mater Do lorosa’, *Diva : Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, 2008, 330p. Introduction disponible dans : www.utexas.edu/utpress/books/daldiv.html

-FERNANDEZ, Itzia, *Cine silente italiano: las divas y el género histórico*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, Col. Los primeros cien años CONACULTA/Cineteca Nacional. México, 1999, 42p.

-GONZALEZ CASANOVA, Manuel, *Las Grandes Divas del cine italiano*, Texto sobre Imagen Coleccion de la Filmoteca de la UNAM, no.15, septembre, 2002, 95p.

Articles

-‘Divine Apparizioni/Divine Apparitions’, *Retrovisioni Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Anné VIII, 1999, pp.161-216.

-BLOM, Ivo, ‘Il fuoco or the Fatal Portrait. The XIXth Century in the Italian Silent Cinema’, *Iris*, nr. 14-15, 1992, pp.55-66.

-VITTADELLO, Eva, ‘La France et les divas italiennes du cinéma muet.’, *1895* nr 26m déc. 1998, pp.89-110.

Recueil de textes et catalogues

-MAGLIOZZI, Ron (ed.), *Treasures from the film archives. A catalogue of short silent fiction films held by FIAF Archives*, Londres: Scarecrow, 1988, 834p.

-SMITHER, Roger and Wolfgang KLAUE (ed.), *Newsreels in Film Archives : a survey based on the FIAF Newsreel Symposium*, Wiltshire : Flicks books, 1996, 223p.

PETER DELPEUT, L'ECRIVAIN

Ouvrages

DELPEUT, P., *Het vergeten seizoen*, Augustus, Amsterdam, 2007, 254p.

----- *Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw*. Meulenhoff Amsterdam, 1999, p.120.

----- *Felice... Felice... Novelle*. Meulenhoff Amsterdam, 1998, 111p.

----- *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1997, 102p.

----- "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", DONALDSON, Geoffrey, *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, pp.11-31.

----- 'Een scherzo van scherven : een collage van 'bits & pieces' in film en muziek' [s.l.] : [s.n.], 1996.

----- Smits, Dick [red.] Tjitte de Vries, Emile Poppe, Frank Kessler, Mau Stappers, Bernadette Klasen, Dick Smits, Gonny Maas, Noël van Rens, Eric de Kuyper, *Lang leve de film! Nijmegen : Stichting Vrienden van het Filmarchief*, 1995.

Articles

Skrien (1982-2005) articles cités

-Delpeut, P., « Paris nous appartient. », *Skrien* nr 131, Oct. –Nov. 1983, pp.14-15.

----- « François Truffaut: Les films de ma vie. », *Skrien* nr 139, hiver 1984-85, p.36.

----- -"The big sky: reprise!", *Skrien* nr 118, mai – juin 1982, pp.14-15.

----- -"Eric Rohmer en het acteren.", *Skrien* nr 132-133, hiver 1983-84, pp.16-18.

----- « Stranger than paradise: het jasje van Jarmusch.", *Skrien* nr 140, fév. -mars 1985, pp.7-8.

----- "Conan the barbarian.", *Skrien* nr 119-120, été 1982, pp.18-21.

----- "Where are you, Joe? Enige aantekeningen over het pornografische en erotische in de hedendaagse cinema", *Skrien* nr 136, été 1984, pp.8-11.

----- Linsen, Céline, « Tokyo story: slotsequentie.", *Skrien* nr 132-133, hiver 1983-84, pp.8-10.

----- "Een gesprek met Andras Hamelberg", *Skrien* nr 145, hiver 1985-86, pp.15-16

----- et Dominicus, Mart, « Gesprek met Rob Langestraat en Peter Groeneveld van Fugitive Cinema.", *Skrien* nr 145, hiver 1985-86, pp.17-19

----- "Kort gesprek met Helene Weijel van de Associatie van Filmtheaters.", *Skrien* nr 145, hiver 1985-86, p.19

----- et Dominicus, M., " Bij wijze van conclusie.", *Skrien* nr 145, hiver 1985-86, pp.22-23 (sur l'aide des fonds publics pour la production néerlandaise du court métrage indépendant).

----- "Emmers vol subsidie.", *Skrien* nr 152, Janvier - Février 1987, pp.53-54 (sur les aides des fonds publics aux Pays-Bas).

----- "Casta diva", *Skrien* nr 122, Octobre - Novembre 1982, p.50.

----- "Niet alle zwijgende nachten zijn zwart: een ander licht op de geschiedenis van de zwijgende film.", *Skrien* nr 157, hiver 1987-88, pp.56-59.

----- "Een politiek van de toeschouwer: Lubitsch, een carrière." *Skrien* nr 137 (Sept-Oct 1984); pp.6-9.

-----, LINSSEN, Céline et Simons, Jan, « The man I killed." *Skrien* nr 139 (hiver 1984-85) pp.32-33.

----- "Lofzang: hunkering naar oude mooie kopieen", *Skrien* nr 151, hiver, 1986-87, pp.24-25.

----- "Shaffy Studio's.", *Skrien* nr 158, Février-mars 1988, p.38

----- "Voorwaarts en niets vergeten?", *Skrien* nr 154, été 1987, pp. 4-6.

----- DOMINICUS, Mart, "De nieuwe directeur van het Filmmuseum: een schot in de roos?", *Skrien* nr 155, Sept.-Oct. 1987, pp.6-7.

----- Dominicus, Mart, "Eric De Kuyper naar het Filmmuseum?", *Skrien* nr 156, Nov.-Déc. 1987, p.7.

----- et HASPELS, C., 'Ik denk dat er een overwaarding is van het scenario', *Skrien* nr 157, hiver 1987-88, pp.32-35.

----- "Het sprekende zwijgende beeld: Benshi in Avignon.", *Skrien* nr 163, Déc-Jan 1988-89, pp.24-25.

- ‘Cinémémoire’, *Skrien* no. 181, 1991 – 1992, pp.54-55.
 ----- (et. al.) ‘50 jaar Nederlands Filmmuseum. Vondsten uit het archief’, *Skrien* 211, 1996 – 1997, pp.62-65.
 ----- ‘Wonen in beelden’, *Skrien* 203, 1995, pp.28-29.
 ----- ‘In memoriam: het superieure monnikenwerk van Frans Wamelink (1945-2004).’ *Skrien* 4, 2004, p.29.

Site: <http://www.skrien.nl>

Versus

- “Fred Astaire en de musical”, Delpout, P. [et al.], ‘Barthes en het fotografische’, *Versus*, Uitgever: Nimègue no. 3, 1983.
 ----- (et. al.), ‘Hollywood-kostuums’, *Versus*, Uitgever: Nimègue: no. 4, 1985.
 ----- KUYPER, Eric (et. al.), Pierrot Lunaire, *Versus* nr 1, 1988, pp.7-132.
 ----- GORKIJ, Maxim, « Klein, grijs, monotoon en onuitspreekbaar vreemd’. - Vluchtige aantekeningen. - Panrussische Tentoonstelling.” in *Versus* nr 2 (1988); pp. 16-30. à l’origine publié comme 'Nizhegorodski listok' 4.7.1896 et 'Odesskie Novosti' 6.7.1896.
 ----- « Bits & pieces. De grenzen van het filmarchief.” *Versus* nr 2 (1990); pp.74-84.

GBG-nieuws (du numéro 9 été 1989 au numéro 18 automne 1991)

- DELPEUT, P., ‘Het Nederlands Filmmuseum presenteert : Weergevonden’, *GBG -nieuws* 9, été 1989, pp.22-23.
 ----- ‘Weergevonden in het Nederlands Filmmuseum’, *GBG -nieuws* 10, automne 1989, pp.18-19.
 ----- ‘Weergevonden 3’, *GBG -nieuws* 11, hiver, 1989-1990, pp.17-18.
 ----- ‘Weergevonden 4’, *GBG -nieuws* 12, 1990, pp.44-46.
 ----- ‘Weergevonden 5’, *GBG -nieuws* 13, été 1990, pp.26-27.
 ----- ‘Weergevonden 6’, *GBG -nieuws* 14, automne 1990, pp. 19-21.
 ----- ‘Weergevonden 7’, *GBG -nieuws* 15, hiver, 1990/1991, p. 22-27.
 ----- ‘Weergevonden 8’, *GBG -Nieuws* 16, 1991, pp.34-35.
 ----- ‘Weergevonden 9’, *GBG -Nieuws* 17, été 1991, pp.15-17.
 ----- ‘Weergevonden 10’, *GBG -Nieuws* 18, automne 1991, pp.32-33.

NFM themareeks (1991 et 1995) Note: Voir De Kuyper.

[Delpout est rédacteur dans la série des 30 cahiers mais nous retenons seulement les numéros cités dans notre travail.]

- , ‘Frank Borzage Meester van het Melodrama’, *NFMthemareeks*, nr. 1, 1991.
 -----, Holtrust, Tonny [comp.] (ed.) et.al., ‘Sissi : een plakboek’, *NFM themareeks*, no. 2, Amsterdam : NFM, 1991.
 -----, Nico de Klerk (ed. et. al.), André Bazin en de documentaire *NFM themareeks* no. 3 Amsterdam : NFM, 1991.
 -----, Kuyper, Eric de, (ed.) et.al., De vreemde taal van de stomme film : film in de periode 1910-1915, *NFM themareeks* no. 4, Amsterdam : NFM, 1991.
 -----, Bernadette Klasen, Wilfred Oranje (ed. et. al.) Grensgevallen : de buitenlandse filmsterren van het Derde Rijk, *NFM themareeks* no. 5, Amsterdam : NFM, 1992.
 -----, C. Linssen, René Wolf (ed. et. al.), Max Nabarro, explicateur : een stem voor het doek *NFM themareeks* no. 6 Amsterdam : NFM, 1992.
 -----, C. Linssen, René Wolf (ed. et. al.), Howard Hawks *NFM themareeks* no. 8 Amsterdam : NFM, 1992.
 -----, Marianne Lewinsky, Kawabata Yasunari (ed. et. al.), Een glimp van waanzin : Japanse avant-garde in de jaren twintig, *NFM themareeks* ; no. 9 Amsterdam : NFM, 1992.
 -----, (ed. et. al.), C. Linssen, René Wolf (ed. et. al.), Albert Kahn : een beeldarchief van de planeet *NFM themareeks* no. 12 Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1992.
 -----, Wolf, René, Hendriks, Annemieke, [red.] Door de geluidsbarrière : hoe reageert Nederland op de komst van de geluidsfilm, *NFM Themareeks* ; no. No. 16 Amsterdam : NFM, 1993.

----- et Wulffers, Alfred [ed.] ; (et. al.) Het spel der vergissingen : Péter Forgács en de familiefilm, *NFM Themareeks* ; no. 20 Amsterdam : NFM, 1993.

----- ,Reynaud, Paul [red.] ; (et. al.) Het leven van Emile Reynaud *NFM Themareeks* ; no. 21 Amsterdam : NFM, 1993.

----- Fred Bredschneyder (ed. et. al.), De zingende film : zangers als filmsterren *NFM themareeks* no. 27 Amsterdam : NFM, 1994.

-----, Reijnhoudt, Bram, Boekbinder, Jim, (et. al.), The nitrate collection : the difficult road to restoration of the films of Joris Ivens *NFM Themareeks* ; no. 28 Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1994. Numéro publié exceptionnellement en anglais.

-----, René Wolf, Heroïsche omzwervingen met de camera, *NFM themareeks* no. 29. Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1995.

-----, Beek, Sandra van, René Wolf (ed., et. al.), Theresienstadt : de 'alsof-stad', *NFM themareeks* nr. 30 Amsterdam : NFM, 1995.

Programmes NFM

----- et LEWINSKY, Marianne, *Producer of directors Ki do Shiro In celebration of Shochiku Centennial* Amsterdam, NFM, 1995, 48p.

Articles traduits dans des revues

-DELPEUT, P., "Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden", *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.111-117. Traduction de Manuel Hamerlinck Grau de *Skrien* no 201, avril-mai, 1995.

----- "Identificaciones", Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 93-96. Article apparu en 'Weergevonden 4', *GBG - nieuws*, 12, printemps 1990, NFM, pp.44-46.

----- « Películas de exp ediciones » Hertogs, Daan, et.al. "Una es tética de la r estauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.96-99. Cet article traduit est apparu in Delpcut, P., 'Weergevonden 6', *GBG -nieuws* 14, automne 1990, pp.19-21.

----- « Eroichi esplorazioni con la cinepresa', *Cinegrafie Un Mondo d'Immagini*, année V, numéro 8, juin 1995, pp47-53. Traduction de Camilla Buijs.

----- Delpcut, P, "Qué hacer con un film cuando solo tenemos fragmentos..." dossier Rec uperar Films, Conservar el cine, *Archivos de Filmoteca* Generalitat Valencia, ano II no. 8 déc. 1990-fév. 1991, pp.35-38. Publié « Che fare di un Film cuando abbiamo che Frammenti », *Cinegrafie*, no. 3, 1990, Cineteca del Comune di Bologna. transcrite et traduite par Nicola Mazanti de la communication 'El film problemas de catalogacion y restauracion » (XVIII Mostra del Cinema Libero-Bolonia, 17-25 novembre 1989).

Presse

----- « Retrospectief Yasujiro Ozu : emoties van alledag », *De filmkrant* 30, Déc 1983, pp. 3 et 5.

Entretiens avec Delpcut

----- Entretien apparu dans *De Filmkrant*, 1998. Citation d'imprimée de programmation de Scrat ch-LightCone projection 16/03/2004, 20hrs. Centre Wallonie Bruxelles à Paris.

Travaux universitaires dont Delpcut est le sujet

-DOPPENBERG, Eleanore, *Het filmarchief als rariteitenkabinet* : M émoire: Universiteit van Amsterdam, Vakgroep Film- en Televisiewetenschap, 1999.

-HATTENDORF, Manfred. Fingierter Dokumentarfilm. Peter D elpeuts *The Forbidden Quest* (1993). In: Hattendorf, Manfred (Hg[red.] : Sandra Schillemans, Friedrich Steinhardt und Su Turhan, Martin Loiperdinger, Klaus Kanzog, Roger Odin, Heinz-B. Heller, Werner Barg, Jürgen E. Müller, Bill Nichols, Alexander Schwarz.),

Perspektiven des Dokumentarfilms, Munich, 1995 (Diskurs Film, Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Band 7). 5.191-211.

-KELLER, Kaspar, «Zwischen seemannsgarn und diskursivität aspekte der teilfiktionalität in Peter Delpouts *The Forbidden Quest*», 1998, séminaire filmwissenschaft der Universität Zürich, prof. dr. Christine Brinckmann, 1996-1997.

-LINDQVIST, Hanna, *Things-in-Motion Moving Images&Museum Narratives*, An analysis of archival film as museum exhibition. *International Museum Studies*, Museion/Göteborg University Printemps 2004, supervisor Pelle Snickars. <http://www.museion.gu.se/museumstudies/index.htm>

FILMUSEUM-AMSTERDAM

Annuaire, directories

-‘Holland Stichting Nederlands Filmmuseum’ in *Annuaire Yearbook FIAF*, 1964, pp.63-64.

-DAVIES, Brenda; John LUIJCKX, *FIAF Directory of Film and TV Documentation Sources*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 1976.

-KIRCHNER, Daniela, *Film and television collections in Europe : the MAP-TV guide*, Londres : Blueprint, 1995, 663p.

Rapports sur le NFM

-BLOTKAMP, Hoos, ‘NFM Annual report 1994’, *FIAF Los Angeles 1995: Annual reports 1994*, FIAF, 1995, s/p.

----- ‘NFM Annual report 1995’, *FIAF Jerusalem 1996: Annual reports 1995*, FIAF, 1996, s/p.

-----, ‘NFM’, *FIAF Praha 1998: Annual reports 1997*, FIAF, 1998, s/p.

-‘NFM Annual report 1999’, *FIAF London Annual Reports 1999*; FIAF, 2000, s/p.

-‘NFM Annual report 2000’, *FIAF Rabat 2001: Annual reports 2000*, FIAF, 2001, s/p.

-EGETER-VAN KUYK, Robert, ‘L’archivage audiovisuel en Hollande, structure et projets’, 64^e IFLA General Conference août 16-21 1998. Disponible sur: <http://www.ifla.org/IV/ifla64/046-117f.htm>

Jan DE VAAL (Jan-Hein Bal)

Ouvrages

-DE VAAL, Jan, “*Filmcatalogisering: complicaties bij het bepalen van de oorspronkelijke titel en het land van herkomst*”, Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1984. 15p.

----- “*Filmcatalogisering: complicaties bij het bepalen van de nationaliteit en oorspronkelijke titel van internationale co-producties en buitenlandse versies*”, Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1985. 23p.

----- “*Proposals for an Archive Building*”, FIAF; Nederlands Filmmuseum Bruxelles; Amsterdam, 1971. 1 vol.

Articles sur Jan de Vaal

-BLOM, Ivo, “Obituaries: Jan de Vaal”, *Film History* 13:4, 2001, p.443.

-COSTA, José Manuel, « A personal note on Jan de Vaal and (the importance of a) FIAF history. », *Journal of Film Preservation* nr 63, octobre 2001, pp.74-76.

-DAUDELIN, Robert, “In memoriam Jan de Vaal (1922-2001)”, *Journal of Film Preservation* nr 63, octobre 2001, p.74.

-DIBBETS, Karel, “De toekomst van gisteren.”, *Skrien* nr 149, Sept.-Oct. 1986, pp.59-60.

Hoos BLOTKAMP

Articles et rapports

-BLOTKAMP Hoos, “Tout est là... dans les images...” en *Cinemémoire: Films retrouvés-Films restaurés*, Paris, 1993, p.88.

-*Naar een nationale infrastructuur voor de archivering van audiovisueel materiaal*, NFM Amsterdam; Informationsamt der niederländischen Regierung; Archives NOB de télévision; Den Haag; Hilversum, 1994. 57p.

----- The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', Surowiec, Catherine A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisbonne, 1996, pp.23-27.

----- 'Symposium on archival rights' *Journal of Film Preservation* no. 52 avril 1996, pp.28-35

-----*Now what? : report on the symposium The right's thing*, FIAF Congress, Jerusalem 1996, NFM Amsterdam, 1996. 80p.

----- 'Preface', in Donaldson, G., *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, pp.9-10

Entretiens, articles sur H. Blotkamp

-VERONNEAU, Pierre, « Vondelpark, ciné-parc. » *Revue de la Cinémathèque* nr 18, Sept-Oct 1992, p.30

-'Jury Sphinxprijs verwerpt kritiek', *Nieuwsblad van het Noorden*, 11 décembre 1998.

-'Hoos Blotkamp wijst criticasters krachtig af', *Rotterdams Dagblad* 11 décembre 1998.

-'De optische illusie : de toekomst van het Filmmuseum', *NRC Handelsblad*, 14 janvier 2000.

-'Onrust over impasse bij Filmmuseum'; *Het Parool*, 7 février 2000.

-'Bestuur van Filmmuseum moet zo snel mogelijk weg', *Het Parool*, 5 février 2000.

-'Bestuur Filmmuseum moet weg', *NRC Handelsblad*, 1 février 2000.

Amsterdam Workshops

Ouvrages

-HERTOGS, Daan et Nico DE KLERK (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, 82p.

-HERTOGS, Daan et Nico DE KLERK (ed.) *Uncharted Territory : Essays on Early Nonfiction Film*, NFM Amsterdam, 1997, 131p.

-HERTOGS, Daan et Nico DE KLERK (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, 96p.

-De Klerk, Nico, Elif Rongen-Kaynakçi, *The 4th Amsterdam Workshop Re-Assembling The Programme*, 21-24 juillet 2004, 37p. (Programme d'activités)

-'News', *Journal of Film Preservation* no. 52, avril 1996, pp.36-37.

Archivistes et théoriciens

[Articles des membres de l'équipe du Musée où on trouve analyse de films, des problématiques comme la non-fiction, le coloriage, le programme comme format de présentation, etc.]

-FOSSATI, Giovanna, 'Coloured Images Today: How to live with Simulated Colours (and Be Happy)', Hertogs, Daan Nico de Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, pp.83-89.

-HERTOGS, Daan, (et.al.) Dossier "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología*, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26, février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.55-114. Traduction à l'espagnol de Manuel HAMERLINCK GRAU.

-TEUNISSEN, José, 'Noticiarios de moda', Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología*, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.119-130. Traduit de Teunissen, J., *Mode in Beweging*, NFM, Amsterdam, 1992.

Nico DE KLERK

Voir *NFM themareeks* dans Peter Delpout

-DE KLERK, Nico, "Pictures to be shewn" : programming the American Biograph' in POPPLE, Simon et TOULMIN, Vanessa [red.] *Visual delights : essays on the popular and projected image in the 19th century* Trowbridge : Flicks, 2000, pp.204-223.

----- 'Programme of Programmes : The London Palace Theatre of Varieties', Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 2000, 4p.

----- McKernan, Luke et TEMPEL, Mark van den [ed.] The wonders of the Biograph : Cineteca del Friuli, 2000 Series *Griffithiana* no. 66/70, 1999/2000

----- 'Montage required' in Deutsch, Gustav, Hanna Schimek, *Film ist. Recherche*, Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Viena, 2002, 117p. Nico de Klerk nous a fourni la traduction en anglais de son introduction.

----- 'Print matters: film-archival reflections', Daan Hertogs, Nico de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, pp.67-72.

----- "Una historia diferente: la representación cinematográfica en los cines", en Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología*, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 febrero-junio 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, p.137 /pp.131- 142 Article à l'origine publié dans *Skrien*, 210, octobre-novembre, 1996 et *Skrien*, 211, décembre-janvier, 1996-1997.

----- 'Dark Treasures: Rediscovering Colonial Films' en *Cinegrafie* 17 Prima della rivoluzione, Le Mani, Cineteca Bologna, 2004, pp.431-440

Mark-Paul MEYER

-MEYER, Mark-Paul, "Het spektakel van een archief.", in *Skrien* nr 165, avr.-mai, 1989, p.46.

----- 'Restorations in Progress: A Report from the Netherlands Filmuseum', *Griffithiana*, année XIV no. 40 42, octobre 1991, pp.87-90.

----- 'Los intertítulos de Lucky Star, Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología*, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.99-101.

----- 'Análisis de materiales del Nederlands Filmmuseum *Maudite Soit la Guerre! Vervloekt Zij de oorlog (Maldita sea la Guerra)* Breve historia de una restauración' in *Ibid.*, Hertogs, Daan: "Una estética", pp.92, 93; apparu dans *Skrien*, 181, décembre-janvier, 1991-1992.

----- et READ, Paul (ed.) *Restoration of motion picture film*, Gamma group, Oxford : Auckland : Boston : Butterworth-Heinemann, 2000, 359p.

----- et BETZ, Connie, *Exotic Europe Journeys into Early Cinema*, FHTW Berlin, NFM -Amsterdam, Cinema Museum-Londres, Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin/Koblenz, 2000, 43p.

Eric DE KUYPER

Ouvrages

DE KUYPER, E., 'Caméra-stylo, caméra-crayon, caméra-oinceau. Notes sur le visuel et le tactile', Bellour R. (ed.) *Cinéma et Peinture*, Paris, 1990.

----- *De verbeelding van het mannelijk lichaam. Naakt en Gekleed in Hollywood, 1933-1955*, Nijmegen, 1993.

----- (et. al.) *Alfred Machin Cinéaste/Film maker*, Cinémathèque royale de Belgique, Cinémathèque française, Cineteca del Comune di Bologna, 1995, 271p.

----- 'La couleur du muet' Aumont, J. (sous la dir.), *La couleur en cinéma*, Milan: Mazzotta, Paris: Cinémathèque française, 1995, pp.139-146.

----- 'Aux origines du cinéma: le film de famille', in ODIN Roger (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 p

----- 'Quelques notes sur la série Léonce', Bastide, Bernard et Jean A. Gili (dir.), *Léonce Perret*, AFRHC/Cineteca del Comune di Bologna/Il Cinema Ritrovato, Paris, 2003, pp.49-54.

----- 'Thinking about Clichés. Impasses and Dilemmas facing Cinémathèques as the Century ends', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisbonne, 1996, pp.231-237. Conférence retravaillée octroyée en novembre 1995 à l'Université de Nimègue organisée par le département du Cinéma et arts du spectacle (FOK). Traduite par Trista Selous

Articles Eric DE KUYPER

----- "Osservazioni Sulla Conservazione e programmazione de film: due attività complementari", *Cinegrafie*, Bologne, Année I, no.2 II semestre 1989, pp.89-91.

----- 'La régression filmique', Marie, M. et M. Vernet ed., *Christian Metz et la Théorie du Cinéma*, Iris, nr. 10, avril 1990.

----- 'La beauté du diable Quelques notes éparées et provisoires sur la couleur dans le cinéma du second temps', Ciment, Michel (et.a.l.) *Colloque International d'Information CinéMémoire*, Paris : FEMIS, AMIS, 1991, pp.29-31.

----- « Fragments de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », Arrêt sur recherche, *Hors cadre* n°10, 1992, pp.46-52

----- 'Des Cinémathèques à l'œuvre', Belaygue Christian et Emmanuelle Toulet, *CinéMémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, p.230.

----- 'La beauté du diable', Colloque *CinéMémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, pp.29-31.

----- « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (1), *Cinémathèque* no. 1 mai 1992, pp.29-35.

----- « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (2), *Cinémathèque* no. 2 novembre 1992, pp.58-68.

----- 'Maudite soit la Guerre ou Les Géraniums de Te rvueren. Due tipi di immagine che occorre riapprendere a leggere', *Cinegrafie*, nr. 6, 1993

----- « Du bon et du mauvais usage de la notion d'influence », *Cinémathèque* no. 4, automne 1993, pp.15-21.

----- 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, pp.101-109.

-----« Architettura della visione » in *Cinegrafie Un Mondo d'Immagini*, année V, numéro 8, juin 1995. Article publié à l'origine comme 'Voir et Regarder' « *Communication* », no.34, 1981.

----- 'Rapsodia satanica ou le frémissement des couleurs' in *Cinegrafie* nr. 9, 1996.

----- 'La Mémoire des archives' *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Anné VIII, 1999, pp.141-160. Cette article est apparau aussi comme « 'La mémoire des archives », *Journal of Film Preservation* 58-59, 1999, Disponible sur : Ce texte reprend et développe les idées exposées à Bruxelles dans le cadre du colloque organisé par ARCHIMEDIA à la Cinémathèque Royale de Belgique, le 28 novembre 1998.

NFM themareeks Eric DE KUYPER

----- 'Frank Borzage Meester van het Melodrama', *NFMthemareeks*, nr. 1, 1991.

----- 'De vreemde taal van de stomme film', *NFMthemareeks*, nr. 4, 1991.

----- 'J. Bauer, een auteur uit de jaren tien', *NFMthemareeks*, nr. 13, 1993.

----- P. Delpeut, (ed.) et.al., De vreemde taal van de stomme film : film in de periode 1910-1915, *NFM themareeks* no. 4, Amsterdam : NFM, 1991.

Entretiens

-HOMMEL, Michel, "Het filmmuseum (3). Amsterdam." *Skrien* nr 180, Oct-Nov 1991, pp.42-45

Recueil de textes et catalogues

-DE KUYPER, E. (et. al.) *Imaginaires en contexte (I)Titre(s) parallèle(s)//De verrijzenis der beelden la résurrection des images : Un dialogue entre cinéma, patrimoine et art funéraire*, Bruxelles : Musée du cinéma, 2000, 65p.

----- *Imaginaires en contexte (II)//De verbeelding in context (II) " Au pays des ténèbres " : image de l'ouvrier dans l'œuvre de Constantin Meunier et quelques films des années dix*, Bruxelles : Musée du cinéma, 2000, 65p.

----- *Imaginaires en contexte (III)//De verbeelding in context (III) "les ailes du temps" : images de l'aviation dans les collections du Musée de l'Armée et quelques films des années dix*, Musée du cinéma ; en coll. avec le Musée royal de l'Armée, Bruxelles : Musée du cinéma, 2002, 65p.

Travaux universitaires

-DE KUYPER, E., *Pour une sémiotique spectaculaire*, thèse de doctorat de 3^e cycle, EHESS, Paris, 1979.

Collection Jean Desmet (Internationaal Filmverhuurkantoor Jean Desmet)

Ouvrages

-BLOM, Ivo, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition 3, 2003, 472p.

----- ‘What’s in a name? Pathé and the Netherlands as envisioned in the Pathé-Desmet relationship’, MARIE, M., LE FORESTIER, L., *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, AFRHC, 2004., pp.95-106.

Articles

-BLOM, Ivo, « La collection Desmet Nederlands Filmmuseum. », *Cinémathèque* nr 3, printemps-été 1993, pp.96-99.

-----, « L'artère nord-sud. », *Revue Belge du Cinéma* nr 38-39, mars 1995, pp.25-28

----- 'Comme l'eau qui coule: les films de rivière de Gaumont dans la collection Desmet', 1895, 18, 1995, pp.157-162.

-CHERCHI USAI, P., “I Desmet che vissero due volte.”, *Segnocinema* Vol X nr 44, juillet 1990, pp.3-7

-HERTOGS, Daan, “Jean Desmet” Hertogs, Daan, et.al. “Una est ética de la restauración: Nederlands Filmmuseum” en Recuperación y Arqueología, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp;5 9-60; Cet article est publié dans *Studiecentrum Bulletin*, 2 Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 1994; traduction à l'espagnol de Manuel Hamerlinck Grau.

-BIERMAN, Don, « Cien mil papeles. Las revelaciones del Archivo Desmet » article *Studiecentrum Bulletin* 2, NFM, Amsterdam, 1994; pp.63-64 in *Ibid.* Hertogs, Daan, et.al. *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 febrero-junio 1997

Travaux universitaires

-RUTTEN, Ester, *Blik op Desmet: aankoop en verspreiding van vroege Franse film in Nederland* Rijksuniversiteit Utrecht, Vakgroep Theater-, Film- en Televisiewetenschap, 1995 Scriptie. – (Regard sur Desmet : L'achat et la distribution aux Pays-Bas du film Français de la première période) - 1996. – Eclair, Eclipse, Gamont, Mux Film et Pathé.

Travaux universitaires à base des collections du NFM

-BLOM, Ivo Leopold, ‘VIII. Zweimal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie’, *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, pp.229-341.

-VERHOEFF, Nanna, *After the Beginning Westerns Before 1915*. Thèse: Lettres: Universiteit Utrecht, (sous la dir.) Prof.dr. William Uricchio et Prof.dr. Frank Kessler, 2002, 379p. Publié: *The west in the early cinema after the beginning*, Amsterdam: Amsterdam University Press Film Culture in transition, 459p.

Programmes NFM

-BERTETTO, Paolo; TOFFETTI, Sergio, *Cinema d'avanguardia in Europa dalle origini al 1945*, Amsterdam: NFM/ Turin: Museo Nazionale del Cinema, 1996. 334p.

-Brochure de programmation Filmoteca Generalitat Valenciana No. 233 *Las joyas del Nederlands Filmmuseum*, 08/03-31/05 1997

-DONK, Jan van der, *Cinémathèque française presenteert, De : de incunabelen van de Franse cinema*, Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1985. 47p.

-MEULEN, Helena van der, “Ritwik Ghatak : de vlammeende tijger; Ritwik Ghatak : The Burning Tiger”, *Tijgerreeks*. 2, Nederlands Filmmuseum; Film Festival Rotterdam Amsterdam; Rotterdam, 1990. 74p.

-Koetsenruijter, Bart, „*Laterna magica*”, Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1989. 30p.

-BLOM, I. et N. V OORHUIS (eds), *Hartstocht en heldendom. De vroege Italiaanse speelfilm 1905-1945*, Amsterdam, Stichting Mecano, 1988.

-*Parijs door de ogen van de avant-garde* (« Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983 »), Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1986. 64p.

-REIJNHOUDT, Bram, Martin DE RUITER, programa *Dutch Silent Cinema*, Filmmuseum, trad. Martin Cleaver, Filmmuseum, 2000, 30p.

-VISSCHEDIJK, Ruud, ‘Pathé Around the World/Maudite soit la Guerre’, brochure s/d Module 5 L’histoire du cinéma et les Fonds d’Archives en Europe Utrecht/Amsterdam 24-26 avril 1998 Amsterdam-Utrecht, Archimédia II Formation Initiale 1997-1998.

Brochure publicitaire et catalogues

-*Wereld rond met Pathé, 1910-1915* (Pathé Around the World), De : sa menstelling, Peter Delpout met muziek van Joost Belinfante SO: Amsterdam, 1998. 1 videocassette, 60 min.

- CINEMA PERDU 1895/1925 Sales Fortuna Films
- Netherlands Filmmuseum 1997-1998, NFM season, s/p.
- TAEKEMA, Edith, « *Distributie catalogus 1989-1990 : Nederlands Filmmuseum & International Art Film*, NFM, 1989. 72p.
- MADEN, Frank, *De laatste tussenstand. Tussentijdse inventaris van de Desmet-collectie* (Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1988, p
- Van de Kolonie Niets dan Goeds : Nederlands-Indië in Beeld 1912-1942*, Filmmuseum, Amsterdam, 2002, 35p.

Bases de données

- Filmmuseum [Ressource électronique]. [Amsterdam] : Film museum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : http://www.filmmuseum.nl/index_eng.html

LE CINÉMA NÉERLANDAIS

- BEEREKAMP, Hans, *La Cinémathèque française Panorama du cinéma néerlandais*, 11 mars au 8 avril 1986, Musée du cinéma, Palais Chaillot/La Cinémathèque française, Paris, 1986, 32p.
- BISHOFF, Ruud, *Hollywood in Holland : geschiedenis van de filmfabriek Hollandia 1912-1923*, Amsterdam : Thoth, 1988.
- BONO, Francesco, *Nuovo cinema olandese : 1966-1983*, Roma : AIACE, 1988, 138p.
- BOOST, C. *Dutch art today*, Amsterdam, 1958, 100p.
- COWIE, Peter *Dutch Cinema: an illustrated history*, Londres : Tantivy ; New-York : Barnes, 1979, 154p.
- DIBBETS, Karel "Sound The Introduction of Sound", in NOWELL-SMITH, Geoffrey [red.] *The Oxford history of world cinema*; Oxford : Oxford University Press, 1996, pp.211-219.
- DONALDSON, Geoffrey, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, NFM, Amsterdam 1997.
- FONT, Ramon, *Cinema Holanès dels anys 80*, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 34p.
- HOGENKAMP, Bert, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940*, Utrecht ; Amsterdam : Stichting Film en Wetenschap : Van Gennep, 1988.
- KOETSENUIJTER, Bart [red.] *Jaarboek mediageschiedenis 8 : honderd jaar film in Nederland: het begin Amsterdam* : Stichting Mediageschiedenis, [1997].
- MATHIJS, Ernest (ed., et.al.) *The Cinema of the Low Countries*, Wallflower press, Londres, NY, Série 24 Frames, 2004, 268p.
- NILSSON, Julien Olivier, « *Années 50 : cartes postales des Pays-Bas* », Odin, Roger. (sous la dir.), *L'âge d'or du documentaire : Europe : années cinquante* ; Tome 1 Paris ; Montréal (Qc) : L'Harmattan, 1998, pp.71-92.
- SCHOOTS, Hans, *Living dangerously a biography of Joris Ivens*, Amsterdam : Amsterdam University, 2000, 443p.
- VAN BEUSEKOM, Ansjie, 'La cultura cinematografica nei Paesi Bassi', Brunetta, Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale Volume terzo L'Europa Le cinematografie nazionali* Tomo secondo, Giulio Einaudi editori, 2000, pp.1361-1379.

Articles

- SCHOOTS, Hans, 'Filmliga Laboratory' in *Retrovisioni* in 'Divine Apparizioni/Divine Appartitions' in *Cinegrafia* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna Anné VIII, 1999, pp.256-265.

Travaux universitaires

- OUT, Bernd G.W., *The roaring nineties: a decade of industrial reform in Contemporary Dutch Cinema*, Pilgrim Pictures, Amsterdam, 2004, 143p.

Documentation électronique

- Nederlandse Film Database* [Ressource électronique]. Pays-Bas. Disponible sur : <http://nfdb.akris.nl/nfdb/>
- L'historien Karel DIBBETS développe un site web sur Internet à propos de l'histoire du cinéma aux Pays-Bas : Netherlands Cinema History : www.nfa.nl/ et www.cinemacontext.nl.
- KESSLER, Frank (Universiteit Utrecht, Theater-, Film- en Televisiewetenschap), 'Les études cinématographiques et audiovisuelles aux Pays-Bas' in *Ecrans et Lucarnes* Bulletin no. 4, AFECCAV, mai 1999. Disponible sur :

-Observatoire européen de l'audiovisuel. La base LUMIERE <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/> Les données sont fournies par la NFC <http://www.nfcstatistiek.nl/> et Programme MEDIA (Consulté entre 2003 et juin 2008).

ETUDES THEMATIQUES

COMPILATION ET FILM DE MONTAGE

Ouvrages

-LEYDA, Jay, *Films beget films*, Londres, George Allen & Unwin, 1964, 164p.

-MARSOLAIS, Gilles (éd. mise à jour, augm.), *L'aventure du cinéma direct revisitée histoire, esthétique, méthodes, tendances, textes des cinéastes, repères chronologiques, glossaire, index*, Laval : Les 400 coups, 1997, Collection Cinéma, 351p.

Articles

-GILI, Jean A., 'Actualités et films de montage : la transcription en images de l'histoire de notre temps'. [13] *Etudes cinématographiques*, n° 32, 1970 : Pouvoirs de l'image, pp. 87-99.

-HAMDORF, Wolf Martin, *Madrid-Moscú. La Guerra Civil Española vista a través del «cine de montaje» soviético*, Consulté en 20 05, disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80249474090680163532279/p0000001.htm#I_1

CINÉMA ET RÉEMPLOI (DU MUET)

Ouvrages

-AMIEL, Vincent Amiel et Gérard-Denis FRACY (Sous la dir.) *Mémoire en éveil Archives en création, Le point de vue du théâtre et du cinéma*, CRÉDAS, L'ENTRETEMPS éditions, Vic la Gardiole, 2006, 218p.

-BEAUVAIS, Yann, « Films d'archives », *Archives* (sous la dir.) de Valérie Vignaux, 1895 n° 41 octobre 2003, pp.57-70.

----- et Jean-Michel BOUHOURS, *Monter/Sampler. L'Echantillonnage généralisé*. Scratch Centre Pompidou, Paris 2000,

-ELSAESSER, Thomas (ed., et al.), *Harun Farocki Working on the Sight-Lines*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, 379p.

-FIANT, A. « La 'caméra analytique' de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi : un processus de réappropriation » in *Mémoire en éveil Archives en création*, Sous la direction de Vincent Amiel et Gérard-Denis Fracy *Le point de vue du théâtre et du cinéma*, CRÉDAS, L'ENTRETEMPS éditions, Vic la Gardiole, 2006, pp.

-GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma [introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie]*, Paris : Gallimard-Gaumont, 1998, 269p.

-NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2000, Coll. : Art et cinéma, 347p.

-ODIN, Roger, "La famille Bartos de Péter Forgács, ou comment rendre l'histoire sensible", FEIGELSON, Kristian (éd.), *Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, IRCAV Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, pp.193-207.

-ROCHA, Gregorio, "La colección Edmundo Padilla. Un caso de arqueología cinematográfica", *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coordinadores), Historia social y cultural, Instituto Mora, Mexico, 2005, pp.155-161.

-SANCHEZ-BIOSCA, V., *Cine y vanguardias artísticas, Conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, 16 Sesión Continua, Barcelona, Buenos Aires, 2004, 272p.

-TOFFETTI, Sergio (a cura), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Hopefulmonster Museo Nazionale del Cinema Cinemazero, Torino, 1992, 128p.

Articles

- BLÜMLINGER, Christa 'Cultures de remploi –questions de cinéma', Qu'est est –ce que le cinéma ? *Trafic* no. 50 été 2004, Revue du Cinéma. P.O.L. pp.337-354.
- "Cinéastes en Archives". In *Trafic* no. 38/été 2001, pp.68-78.
- "Visage trouvé. Sur *Outer Space* de Peter Tscherkassky". In: *Balthazar* N°5/ 2002, pp. 20-23
- BRENEZ, Nicole et Pauline DE RAYMOND, *Retour d'images Débuts du cinéma et pratique du remploi*, dans *Cinegrafie* no. 14 Derrière les silences, Le Mani, Cineteca Bologna, 2001, pp.234-241.
- « Cartographie du Found Footage », Brenez, N., Pip Chodorov *Exploding* No. Hors série "Tom Tom the Piper's Son", 2000, pp.90-92. Disponible sur: http://archives.arte-tv.com/cinema/court_metrage/courtcircuit/lemagfilms/010901_film3bis.htm
- Cinergon* 16 : Prismes : le Cinéma par lui-même, p.
- FERNANDEZ, I., "Compilación y patrimonio 'extraviado'. Reciclaje de material de archivo en el documental mexicano contemporáneo. *La línea paterna* (1995) y *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003)", Raab, Josef and Sebastian Thies (ed.), *ImagiNations: Documentaries and the Narration of Nation in the Americas / ImagiNaciones: El cine documental y la narración de la nación en las Américas*, LI T Verlag (Münster, Berlin, Hamburg, Londres, Vienna), volume 3 series *Inter-American Perspectives/ Perspectivas Interamericanas*.
- 'Pionera del cine de compilación: Esfir Ilyinichna CHOUB (1894-1959). Piloto de análisis: "La Caída de la Dinastía Romanov" (1927) en la perspectiva del cine de compilación contemporáneo (años 80-90's)' *Memorias del IV Congreso Internacional La Mujer y el Cine Mudo 2006*, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades Departamento de Historia-Universidad de Guadalajara / Women's Pioneer Project. www.mujercinemudo.cucsh.udg.mx
- GIANIKIAN, Yervant et Angela RICCI LUCHI, 'Notre Caméra analytique', *Trafic* no. 13, P.O.L. hiver 1995, pp.32-40.
- GODARD, Jean-Luc, 'Les Cinémathèques du Cinéma', *Travelling*, no. 56-57 Printemps 1980, pp.119-136
- ROCHA, G., "La Venganza de Pancho Villa (The Vengeance of Pancho Villa) A lost and found border film". *Columna Histórica Journal of Film Preservation*, no. 65, 2002, pp.24-29
- WEINRICHTER, Antonio (coord.), et.al. Teoría y Estética: propuestas al margen: falso documental y metraje encontrado de *Archivos de la Filmoteca* no. 30 octubre 1998, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.107-181.
- 'Working at the margins - two or three things not known about Harun Farocki.' *Monthly Film Bulletin* Vol L nr 597, Oct. 1983, pp.269-270.
- 'Qui est Harun Farocki?' *Revue de la Cinémathèque* nr 15, Fév.-Avr. 1992, Canada, pp.14-15.

Travaux universitaires

- KUGLER Laetitia, *Réemploi d'images documentaires. Vers une écriture poétique de l'Histoire*, Mémoire de DEA d'études cinématographiques et audiovisuelles sous la direction de François Niney et Roger Odin, Institut de recherche en cinéma et audiovisuel (IRCAV), Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 2004, 104p.

Recueil de textes et Catalogues

- BEAUVAIS, Yann, Jean-Damien COLLIN (dir.) *Scratch Book*. 1983/1998 /. - Paris : Light Cone : Scratch, 1999, 411p.
- FIELD, Simon, 'Ken Jacobs A different route', 33rd Catalog IFFR 2004, Rotterdam, pp. 266-273.
- HAUSHEER, Cecilia/Christoph SETTELE (Ed.): *Found Footage Film*. Luzern, 1992 (catalogue), p.
- WEES, William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archive, New York City, 1993, 117p.
- 'Forma y sentido en las películas de Found Footage : una vision panoramica', *Archivos de Filmoteca*, Valencia, 1998, pp125-135 trad. Justine Brehm Cripps de nouvelle version de l'essai 'Form and Meaning in Found Footage Film : An Overview' apparu dans *Recycled Images: The art and Politics of Found Footage Film*, New York, Anthology Film Archives, 1993, pp.5-32.
- Brochure *Stadtkino-Programm* 198: Found Footage Filme aus gefundenem Material 1. bis 9. Viena: Stadtkino Vienne, Juin 1991.
- REBHANDL, Bert: "The avant-garde and beyond" en *Ommagio alla Sixpack Film del Catálogo* 2004 40ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 25 junio-3 julio 2004, pp.163-178.

Documents électroniques :

- <http://www.sixpackfilm.com>
- <http://fmp.lightcone.org>
- <http://www.archive.org/movies/prelinger.php>
- www.tscherkassky.at
- <http://www.zeitgeistfilms.com/>

Histoire des cinémathèques

Ouvrages

- BORDE Raymond, *Les Cinémathèques*, Paris, l'Âge d'homme, (1983), 1988, 259p.
- et Freddy BAUCHE, *La Crise des cinémathèques... et du monde*, Lausanne : L'Age de l'homme, 1997, 109p.
- BOWSER Eileen, KUIPER John, *Manuel des Archives du film*, FIAF, Bruxelles, 1980.
- COSANDEY, Roland, *Cinéma 1900 trente films dans une boîte à chaussures*, Lausanne : Payot-Lausanne, 1996, 159p.
- CHERCHI USAI, Paolo, 'La cineteca di Babele', Gian Piero Brunetta (A cura di) *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp. 965-1068.
- DAUDELIN Robert, *50 ans d'archives du film//50 years of film archives 1938-1988*, Bruxelles : FIAF, 1988, 201p.
- FRAPPAT, Marie, *Cinémathèques à l'italienne : conservation et diffusion du patrimoine cinématographique en Italie*, L'Harmattan, 2006, 243p.
- Harrison, Helen (comp.), *Audiovisual archives: a practical reader*, Paris, UNESCO, 1997.
- HEAD, Anne (tribute compil. and ed. By) *A true love for cinema : Jacques Ledoux curator of the Royal Film Archive and Film Museum of Belgium : 1948-1988* [Biographie]. - The Hague : Universitaire Pers Rotterdam, 1988, 118p.
- LANGLOIS Georges P., MYRENT Glenn, *Henri Langlois, premier citoyen du cinéma*, Denoël, 1986, 319p. et s.
- MANNONI, Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, 507p.
- MATUSZEWSKI, Boleslas (éd. établie par Magdalena Mazaraki, et. al.), *Une nouvelle source de l'histoire (création d'un dépôt de cinématographie historique) ; La photographie animée : ce qu'elle est, ce qu'elle doit être* Paris : AFRHC, La Cinémathèque française, 2006, 211 p.
- OLMETA Patrick, *La Cinémathèque Française de 1936 à nos jours*, CNRS Editions, Paris, 2000, 135p. et s.
- SERCEAU Michel, ROGER Philippe (dir.), « Les Archives du cinéma et de la télévision », *CinémAction* n°97, éditions Corlet / Téléràma / Institut national de l'Audiovisuel, 4^e trimestre 2000, 280 p
- SUROWIEC, Catherine A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisboa, 1996, 263p.
- THORPE Frances, *International directory of film and TV documentation*, Centres St James press 1988.
- VIGNEAUX Valérie (dir.), « Archives », *1895* n°41, Association française de recherche en histoire du cinéma / Fédération des cinémathèques et archives du film de France, octobre 2003, 227p.
- SMITHER, Roger, et Catherine A. Surowiec (eds.), *This film is dangerous A celebration of Nitrate Film*, FIAF, 2002, 690p.

Congrès FIAF

- AUBERT, Michelle, 'Rapport annuel de la Présidente, Michelle Aubert', Report on the 55th FIAF Congress 9-18 avril 1998, Madrid.
- 'Rapport annuel de la FIAF 1997', *Report on the 53rd FIAF Congress 21-26 avril 1997* Cartagena de Indias, pp.3-10, 30-32.
- FIAF 1996 Jerusalem Minutes of the 52nd General Meeting 21-22 avril*, FIAF, 1996.

Etudes et statistiques

- AUBERT, Michelle, *Etude Internationale des Archives de la FIAF 1995/FIAF Statistical Survey*, FIAF, CNC, Paris, 1995, 20p.
- 'Survey and other activities of the Commission for Programming and Access', *Journal of Film Preservation*, no. 49 Vol. XXIII, octobre, 1994, pp.11-14.
- LETANG, Vincent, *Étude sur les systèmes de dépôt obligatoire des films*, Archives du Film du CNC, mars, 1996, pp.1-9.

Travaux universitaires

- LE ROY, Eric, *Les cinémathèques en France : situation actuelle*, mémoire 3^e cycle, 110p.
- OLMETA, Patrick, *Les cinémathèques : Le patrimoine cinématographique (1898-1993)* [Mémoire ou thèse] Lille : ANRT, 1995.

Documents électroniques

- Collectif, *Actes des « Journées d'études européennes sur les archives de cinéma »*, site BiFi www.bifi.fr, page d'accueil, rubrique « Patrimoine cinématographique ».
- <http://www.fiafnet.org/es/>

- Federación Internacional de Archivos de Televisión: <http://www.fiatifta.org/>
- Association de Cinémathèques Européennes: <http://www.ace-film.de/french/frame05a.htm>
- AVAPIN (Red sobre la Filosofía de los Archivos Audiovisuales): <http://www.unesco.org/webworld/publications/philos/philos2.htm>
- Film Archives on Line: <http://evora.omega.it/~demos/faol/gamma/activities.htm#>
- Rapports de FIRST (Film Restoration & Conservation Strategies), coordonné par la Cinémathèque royale de Belgique. Voir www.film-first.org

Collections

- BAUD-BERTHIER, Gilles, *Kahn 1860-1940 Photographies, films, jardins : un monde aux portes de Paris*, Musée Albert Kahn-Département des Hauts-de-Seine, février 2006, 44p.

Préservation (conservation et restauration)

Ouvrages

- BRUNETTA, Gian Piero, Vittorio MARTINELLI, Giacomo MANZOLI y Victoria FERNANDEZ ANDRINO, *Divas y Divinas figuras del cine mudo italiano*, Cineteca del Comune di Bologna, s/d
- CANOSA, Michele, 'Per una teoria del restauro cinematografico' et in *Storia del cinema mondiale*, Volume V Theorie, strumenti, memorie, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp. 1069-1118.
- FERNANDEZ COLORADO Luis, Rosa CARDONA ARNAU, Jennifer GALLEGO CHRISTENSEN,...[et al.], *Los soportes de la cinematografía* ; 1, Madrid : Filmoteca Española, 1999, Coll. : Cuadernos de la Filmoteca ; n° 5, 263p.
- KUIPER, John, « L'acquisition et la sélection » in Manuel des archives du film, Bruxelles, FIAF, 1980, pp9-12.
- L'emploi des nouvelles technologies dans la restauration du film : problèmes techniques et éthiques = the use of new technologies applied to film restoration : technical and ethical problems* / GAMMA Group, the Commission of the European Communities, CALEIDOSCOPIO, 1996, 117p.
- MARTINAND Bernard, *La persistance des images : tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque Française* ; Vol. V, Paris : Cinémathèque Française, 1996. - 258 p.
- MAZZANTI, Nicola et Gia in Luca FARINELLI, *Il Cinema Ritrovato. Teoria e metodologica del restauro cinematografico*. Grafis Edizioni, Bologna 1994.
- 'Il restauro: metodo e tecnica' *Storia del cinema mondiale*, Volume V Theorie, strumenti, memorie, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp. 1119-1174.
- PASSEK, Jean-Loup (sous la dir.), *Guide de la Conservation des films*, Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son 1995.
- PINEL, Vincent, *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*, La Cinémathèque française, Paris, 1988, 120p.
- « La restauration des films », AUMONT Jacques, André GAUDREAU, Michel MARIE (dir.), *Histoire du Cinéma, nouvelles approches*, Colloque de Cerisy, Publications de la Sorbonne, Paris, 1989, pp.131-154.
- Tirages et restaurations de la Cinémathèque française II*, Cinémathèque française, Paris, 1987, 120p.

Articles

- 'Special Issue : Manual for Access to Film Collections', *Journal of Film Preservation* no. 55 Vol. XXVI décembre 1997, pp.3-51.
- AUBERT, Michelle, Richard BILLAUD, Chronique technique 'Symposium Technique Mixte JTS, Paris 2000', *Journal of Film Preservation*, no. 60/61 juillet 2000, pp.20-35.
- BORDE, Raymond, « Un art vulnérable », *Courier de l'Unesco*, août, 1984, vol.37, pp.4-6.
- 'La restauration des Films : Problèmes éthiques', *Archives*, no. 1, septembre-octobre, 1986, pp.2-9.
- BOWSER, Eileen, 'Algunos Principios sobre la Restauración de Films' in *Recuperar Films/Conservar el Cine*, *Archivos de Filmoteca Generalitat Valenciana* ano II no. 8 décembre 1990-février 1991, point 5 p.34 (traduction de *Griffithiana* no.38/39)
- CHERCHI USAI, P. 'Nitrate can't wait ? Safety won't wait, either', *FIAF Bulletin*, Oct. 1991, no.43, pp.2-5.
- DA COSTA, João Bénard et José Manuel COSTA, 'Les 'Etats généraux du patrimoine cinématographique européen' », *Journal of Film Preservation* no. 60-61, juillet 2000, pp.17-19.
- MAZZANTI, Nicola, 'Back to life. Notes on the restoration of *Rapsodia satanica*', *Cinegrafia* nr. 9, 1996.

Programmation et droits

Ouvrages

-*The categories game : a game for the cinema's centenary=Le jeu des categories: un jeu pour le centenaire du cinema*, FIAF, Commission for Programming and Access to the Collections, Lisbonne: FIAF, 1995, 273p.

Articles

-LAGNY, M., 'L'Archive à la fête', *Cinémathèque*, no.7, 1995, pp.98-105.

-VON BAGH, Peter 'Programmer, c'est écrire l'histoire du cinéma' in *Cinéma* no. 9, printemps 2005, pp.116-131.

-HENRY, Michael, 'Copyright, Neighbouring Rights and Film Archives', *Journal of Film Preservation*, octobre 1994, no. 49, pp.2-9.

-CLAES, Gabrielle, 'Les droits des archives: préserver et présenter', *Journal of Film Preservation*, novembre 1996 no. 53, pp.2-7.

-KRAMER, Edith, 'Should a Fiaf archive ask for a copyright clearance before showing a film ? An American viewpoint', *Journal of Film Preservation*, octobre 1993, no. 4, pp.51-52.

Catalogues

-BELAYGUE, Christian et Emmanuelle TOULET, *CinéMémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, 247p.

----- *CinéMémoire: Films retrouvés-Films restaurés*, Paris, 1993.

----- *CinéMémoire, Films retrouvés Films restaurés 5e festival international* (23 novembre-30 décembre 1995, 96p.

Centenaire

-'Centenaire du cinéma' *FIAF Bulletin* no. 43, 1991, pp. 8-13.

-Lagane, Christophe, 'Mise en route de la célébration du centenaire du cinéma', *Cinéma* 72 no. 498 1992, p.3

----- 'Un centenaire européen', *Cinéma* 72 no. 523 1994, p.5.

Documents électroniques

-Giornate de Cinema Muto (Pordenone, Sacile) <http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/>

-TOSCANO, Mark et Julie BUCK, *Le Giornate del Cinema Muto 1982-2001 A checklist of films screened at the Giornate del Cinema Muto, Pordenone/Sacile, 1982-2001*, Le Giornate del Cinema Muto, (2002 Cydia)

-Il Cinema Ritrovato (Bologne) <http://www.cinetecadibologna.it/>

Philosophie des archives audiovisuelles

Ouvrages

-CHERCHI USAI, Paolo, *The death of cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres BFI, 2001, 134p.

-EDMONDSON, Ray (et.al.), *Una filosofía de los archivos audiovisuales*, Paris, Programa general de Información y UNISIST ONU para la Educación la Ciencia y la Cultura, 1998, version originale en anglais et espagnol.

----- *Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle à l'occasion de la commémoration du 25^e anniversaire de la Recommandation de l'UNESCO pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*, UNESCO, Paris, avril 2004, p.94 Disponible sur : <http://www.unesco.org/webworld/publications/philos/philos2.htm>

-FERNÁNDEZ, Itzia, 'Por una filosofía de las imágenes en movimiento', en *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coordinadores), Historia social y cultural, Instituto Mora, México, 2005, pp.136-154.

-PAÏNI, Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée* /. Paris : Cahiers du cinéma, 2002 . - 142p.

----- *Conserver, montrer*, Crisnee/Paris ed. Yellow now, 1992.

Articles

-CHERCHI USAI, Paolo, 'Fragments d'une passion nitrate ou l'histoire du cinéma poursuivie par d'autres moyens', *Revue Belge du Cinéma* no. 38-39 mars 1995, pp.37-42.

-Claes

-VERNET, Marc, « Le cinéma sans le cinéma ou du bon usage de l'archive », *Cinémathèque* no. 7, pp.80-97.

Muséographie

-Poulot, Dominique, *Patrimoine et musées L'institution de la culture*, Hachette, Paris, 2001, 224p.

Catalogues bibliothèques

-Bibliothèque du Film : http://cineressources.bifi.fr/ouvrages/recherche_s/index.php#

-Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle : <http://eratosthene.scd.univ-paris3.fr:8991>

-Bibliothèques municipales Paris : Ville de Paris (Truffaut) <http://bspe-pub.paris.fr/Portail/Site/ParisFrame.asp?lang=FR>

Littérature et théâtre

Ouvrages

-La Bonne espérance. Jeu de la mer en quatre actes (*Op Hoop van Zegen*, 1900), théâtre, traduit du néerlandais par Jacques Lemaire et J. Schürmann. [Paris], Librairie théâtrale, 1902, 150 p., épuisé. [Représenté au Théâtre Antoine, Paris, 20 octobre 1902]. Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin 8- YTH- 30316 *support : livre* Arsenal – magasin GD- 27568 *support : livre*

-Op hoop van zegen (La Bonne Espérance), Eva Bonheuret De wijze kater (Le Sage Chat). tirée de : K. Hupperetz, A. Rombout, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin, p.

-BORGES, Jorge Luis, *Emma Zunz*, Borges, J. L., *El Aleph*, Madrid : Alianza ; Buenos Aires : Emecé, 1977, 183p. El libro de bolsillo, Sección Literatura.

-VERNE, Jules, *Le Sphinx des glaces*, Roux, George (illustrateur), Paris : Hachette, 1981, 438p. Collection Grandes œuvres. Les Intégrales Jules Verne

Documents électroniques

Herman Heijermans [Ressource électronique]. [Paris] : [réf. 2004]. France. Disponible sur : http://www.librairie-compagnie.fr/pays_bas/auteurs/h/heijermans.htm

SOURCES AUDIOVISUELLES

Documents et sources audiovisuels

[Dans cette partie, nous donnons le détail relatif aux documents audiovisuels et nous indiquons à chaque fois où il est possible de les consulter]

Emissions et magazines d'informations

-*Nederlands Instituut in Rome (NIR) Reportage 2004, NOS journaal ; 22-10-2004*(ca. 2 min., 34 sec.).

Actualités

Actualités cinématographiques de la grande guerre (1914-1918) disponibles sur le web

-<http://www.screenonline.org.uk/film/id/446224/index.html> filmographie mondiale commentée de la guerre au cinéma

-<http://www.firstworldwar.com/video/britishrations.htm>

-<http://www.gaumontpathearchives.com/>

CORPUS PRINCIPAL (1989-1999)

[Tous sont consultables au Filmmuseum-Amsterdam sauf sous réserve *THE TIME MACHINE* et *DE CINEMA PERDU*]

1. *OP HOOP VAN ZEGEN/ THE GOOD HOPE* ; 'La bonne espérance', film de reconstruction compilé par Peter DELPEUT et Geoffrey Donaldson, d'après un fragment d'*Op hoop van zegen* (1918), 1989, silencieux - n/b, couleur- 18 min, 35mm. ; NLA 49300/C042, C274
2. *LYRISCH NITRAAT 1905-1915 /LYRICAL NITRATE 1905-1915*/'Nitrates Lyrique', documentaire de compilation de Peter DELPEUT, produit par Suzanne van VOORST, Pays Bas, (Yuca Film/NFM-Amsterdam/NOS Televisie/ Fonds du Nederlandse Film/Binnenlandse Omroepen), 1990, son -n/b, couleur- 50 min, 35 mm.
3. *THE FORBIDDEN QUEST*/'La Quête Interdite', fiction de Peter DELPEUT, produit par Suzanne van VOORST, avec Jo seph O'Conor (J. C. Sullivan), Roy Ward (interwier) ; Pays-Bas : [Ariel Film Producties/NFM], 1993; son, couleurs, n/b, 75 min, 35mm.
4. *GROTE OORLOG : BEELDEN 1914-1918, DE / THE GREAT WAR 1914-1918*/'La Grande Guerre : années 1914-1918' film programme de compilation de Peter DELPEUT et Barbara HIN, produit par le NFM-Amsterdam, 1993, son -n/b, couleur, 38 min, 35 mm.
5. *WERELD ROND MET PATHE 1910-1915, DE /PATHE AROUND THE WORLD* // 'Pathé Autour du Monde), de Peter DELPEUT, produit par, Pays-Bas, (NFM-Amsterdam), 1998, son -n/b, couleur- 60 min, 35 mm.
6. *CINEMA PERDU - DE EERSTE DERTIG JAAR VAN DE FILM 1895-1925, DE*, de Peter DELPEUT, produit par Ariel Film/NFM-Amsterdam// VPRO-TV, Pays-Bas, 1995, son -n/b, couleur, 390 min.
7. *HART DER DUISTERNIS: BEELDEN VAN AFRIKA, 1910-1930/HEART OF DARKNESS : IMAGES FROM AFRICA, 1910-1930* ('Cœur d'obscurité : Images d'Afrique, 1910-1930', film de compilation réalisé par Peter DELPEUT produit par le NFM-Amsterdam, Pays-Bas, 1995 son -n/b, couleur - 50 min, 35 mm.
8. *TIJDMACHINE: OVERPEINZINGEN BIJ 100 JAAR BEELDCULTUUR, DE//THE TIME MACHINE REFLECTIONS ON 100 YEARS OF IMAGE CULTURE* série pour la télévision de Peter DELPEUT, produit par Frank Roumen [Pays-Bas Nederlands Filmmuseum//VPROTV], 1996, Son, couleurs, n/b, 165 min. 1. *A new time a new space*. 2. *An archive of the planet*. 3. *Traces* 4. *Camera and History* 5. *Borrowed images* 6. *A new image a new body*
9. *FELICE... FELICE...*, de Peter Delpeut, produit par Pieter van Huystee et Suzanne van Voorst, Pays Bas, , : [Ariel Film, Pieter van Huystee Film//KRO-TV] 1998, son -n/b, couleur- 100 min., 35 mm.
10. *DIVA DOLOROSA*, réalisé et écrit par Peter Delpeut, produit par Frank Roumen pour le Filmmuseum, Pays Bas, : [coproduction Filmmuseum, VPRO-TV avec la collaboration de la Cineteca del Comune di

Bologna, et le soutien de Co-Productiefonds Binnenlandse Omroep, Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties en het Nederlands Fonds voor de Film] 1999, son -n/b, couleur- 75 minutes, 35 mm.

COPIES FILM DU FILMUSEUM-AMS TERDAM COMPILEES DANS LE CORPUS PRINCIPAL (1895-1931)

[Chaque titre renvoie au titre(s) de la copie utilisée. Par exemple *STORM OP ZEE* (données filmographiques et techniques n/b -noir et blanc-; minutes -min.- ; 25' -25 secondes ...) NLA63922/C551

Le titre donné dans chaque compilation est conservé selon le générique (l'état du catalogage de la copie au moment de la compilation par exemple : *1910?*, *AN*, *circa*, etc.)

Le titre attribué au Musée à sa copie et/ou titre de la production et de distribution du pays d'origine ; d'après *DIVA* et la documentation non-film consultée.

Le soulignement d'un titre, par exemple *ARTHÈME OPERATEUR* implique qu'on n'a pas pu visionner la copie en question et/ou on n'a pas pu comparer la copie en vidéo avec le résultat final dans la compilation de Delpout en question.

NLA sont les sigles accordés par la FIAF au Filmmuseum-Amsterdam

63922 correspond à l'entrée attribuée dans *DIVA*

C551 La 'C' suivie d'un numéro traite du cassette vidéo ou DVD du titre en accès et consultés à l'Information Centre.]

1. *ABENTEUER EINES JOURNALISTEN, DAS/ GESTOLEN UITVINDING, DE*; fiction de Harry PIEL, avec: Ludwig Trautmann, Kiosk Film, Allemagne, 1914; n/b, couleur, 922m., 2.16.00-3.01.35 min.); 35mm, NLA1118/C250
2. *AEROSTABLE DES FRÈRES MOREAU, L'/AEROSTABLE DER GEBRÜDER MOREAU ZUR AUTOMATISCHEN STABILISATION, DE/LES GRANDS PROBLÈMES DE L'AVIATION, LES/GROOTE VRAAGSTUKKEN DER LUCHTSCHIEPVAART, DE/VLIEGMACHINE DER GEBROEDERS MOREAU MET AUTOMATISCHE EVENWICHTSCHOUDE, DE*, France, 1913, Gaumont, non-fiction; première 1913, n/b, 35mm, 4 min, NLA 4997, C075, C088
3. *ALEXANDRA/RACHE IST MEIN, DIE*, fiction de Curt A. Stark, Oskar Messter producteur, Messter-Film GmbH, avec : Henny Porten, Henny Steimann, Fritz Féher, Ernst Reschke, Max Maximilian, Allemagne, Messter, 1914 -n/bn teintage- 1324m, 35mm, NLA 2062/C331
4. *AME DES MOULINS, L'/ MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN/ALTERNATIF : DRAMA VAN DEN BRANDENDE MOLEN, HET/BUITENLANDSE : MILLS IN JOY AND SORROW, THE/MOLINOS CANTAN Y LLORAN, LOS/MOULINS CHANTENT ET PLEURENT, LES*; fiction drame d'Alfred Machin réalisateur et producteur, scénario, Décor: Raoul MORAND, Caméra: Alfred MACHIN et Paul SABLON, avec : Jacques VANDENNE (père), Maurice MATHIEU (fils), Germaine DURY (épouse), Germaine LECUYER (fille), Marre (clochard), France/Pays-Bas, Pathé-Hollandsche Film, 1912; teintage, virage, au pochoir, 180m., 7min 5''; 35mm; NLA43469/C072, C180, C588, C594
5. *AMERICAN BIOGRAPH IN CIRCUS O. CARRÉ (1898)/NA AFLOOP DER KINDERVOORSTELLING IN DEN CIRCUS O. CARRÉ 13 SEP T. II. 1899/UITLOPEN DER BIOGRAAF BIOGRAAFVOORSTELLING IN CIRCUS OSCAR CARRÉ, HET*, Pays-Bas, Nederlandsche Biograaf-en Mu toscope Maatschappij (Amsterdam), 1899, n/b, 68mm NLA 2741, C411; NLA 12021/C36664
6. *ANNALE DE GUERRE NO. 91, L'/“OORLOGSANNALEN NO. 91/OFFICIE ELE DOCUMENTEN VAN DE CINEMATOGRA FISCHIE SECTIE VAN HET FRANSCHIE LEGER/JOURNAAL 1^E WERELDDOORLOG*, France, 1914 -n/b, Série * no.8, NLA 19192/C073
7. *ANTARKTIS/LAND VAN PINGUINS, KLAPMUTSEN, TUIMELAARS, MEEUWEN, STERNS/ZUID-GEORGIË (NÉERLANDAIS)/ZUIDPOOL-EXPEDITIE* ; documentaire de Ludwig Kohl Larsen, caméra : Albert BENITZ, Allemagne, 1929 -n/b- 2000m, 75min 49'', 35mm, NLA 3612/C634
8. *ARRIVEE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT, L'// AANKOMST VAN EEN TREIN/ETRANGER : TRAIN ENTERING A STATION, A* ; non-fiction de Louis LUMIERE, France, Lumière, 1895, NLA 82740
9. *ARTHÈME OPERATEUR 1914 ?/ARTHÈME ALS OPERATEUR*, fiction comédie d'Ernest Servaès avec lui-même comme *Arthème*. scénario: Ernest Servaès, Camera: Émile Pierre, France, Eclipse, 1913, -n/b- 158m, 16 min 16'', 35 mm, NLA 4132
10. *AT THE HOUR OF THREE/ONSCULD BEWEZEN DOOR DE BIOSCOOP, DE*, Fiction de Wilfred Noy avec: Dorothy BELLEW, Anglaterrre, Clarendon Film, 1912, -n/b, NLA4365/C825
11. *ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE, LES* (1917/19)/Athleten van de militaire school van Joinville-le-Pont bij Parijs, De/Brug, De/Werpoefeningen opgenomen met het langzaam werkend apparaat Pathé Frères, Pathé Frères, France, 1917, NLA 4394/C061, C293

12. AUS DEM INNERN AFRIKAS/BINNENLAND VAN AFRIKA/AFRIKAANSCH E INDUSTRIEËN/AUS DEM INNERN AFRIKA'S (ALTERNATIF)/BINNENLAND VAN AFRIKA, non-fiction, France, Eclair, 1910-n/b, couleur orange - 5 min 30'', mm.
13. BAVENO, France, Gaumont, 1912, NLA 5806, C034
14. BEELDEN UIT BURMAH, France, Eclair, 1910.
15. BEGIN VAN DEN WERE LDOORLOG, documentaire, EU, Universal, 1924, -n/b- 10 min 05'', NLA 6081
16. BELGRADE (titre copie), documentaire, France, 1922. (9'59''), n/b, 14 min 20'', 35mm NLA6321/C187, C666
17. BERGEN (AN.), non-fiction, Danemark, Nordisk Films Kompagni, 1912, -n/b- 4 m in 20'', NLA 6540/C050
18. BORDS DE L'YERRES, LES /Aan de oevers van de Yerres/On the Banks of the Yerres, non fiction, France, Gaumont, 1912, Desmet (74m), couleur, au pochoir, 35 mm, 70m, 230 pieds, NLA/C027, C095
19. BOULEVARD VAN SCHEVENINGEN, de William Kennedy-Laurie Dickson, Royaume Uni, British Mutoscope and Biograph Syndicate, 1898, n/b, 68mm NLA 8754, C411, NLA 12021/C3666
20. CAINO, fiction de Leopoldo CARLUCCI sogetto d'un roman arabe, photo Arnaldo Ricotti ; avec : Elena MAKOWSKA, Luigi CIMARA, Achille MAJERONI, Luigi DUSE, Elda BRUNI-DE NEGRI, Ettore MAZZANTI, Mary-Cléo TARLARINI, comtesse Henry, Bruno et Raoul Leveson, Italie, Corona Film Torino, 1918, NLA 9972
21. CAPTURE D'OURSONS BLANCS DANS LES GLACES DE L'OCEAN ARCTIQUE/Een Berenjacht In De Poolstreken (AN.), non fiction, France, Pathé Frères, 1910 -n/b- 5 min 25'', mm, NLA10343/C250
22. CAPUCIJNER MONNIKEN OP WEG NAAR SIXTIJNSE KAPEL, Opname 1897, NLA 12021/C36664
23. CATCHING SEALS/VANGEN VAN ZEEHONDEN OP DE BANK EN VAN NEW-FOUNDLAND, HET/, non-fiction, Canada, 1915, NLA 70697
24. CHASSE L'AIGRETTE EN AFRIQUE/JACHT OP ZILVERREIGERS IN AFRIKA, non-fiction d'Alfred Machin avec Léontine Massart, France, Pathé Frères, 1911 -n/b, - 5 m in 30'', 35 mm. *Série Les Grandes Chasses en Afrique no. 5*
25. CHEMIN DE FER DU LOETSCHBERG, LE/LOETSCHBERG, (1919?)/BERNINA - BAAN, DE, non-fiction, France, Eclipse, 1913, n/b, coloriage?, 35mm, 4 min. 25'', NLA11438//C062, C387, C630
26. CINEMATOGRAFO GUARDATE... MA NON TOCCATE, AL /AL CINEMATOGRAFO GUARDATE E NON TOCCATO, 1912?/AL CINEMA NON SI PIZZ ICANO LE RAGAZZE/IN DE CINEMA - WEL NAAR KIJKEN, MAAR NIET AANKOMEN; Fiction comédie avec: Ernesto Vaser, Italie, Itala Film (1906), 1912 -n/b- 110 m., 5min 40'', 35 mm, NLA1912/C646
27. CLEMENT VAN MAASDIJ/UIT DE EERSTE JAREN VAN DE LUCHTVAART, de F.A. Nögerath jr., Pays-Bas, Filmfabriek F.A. Nögerath (Amsterdam) 1910, n/b, 35mm NLA 12296, C175
28. CONCORSO DI BELLEZZA FRA BAMBINI A TORINO (1912?)/KINDERTEONSTELLING, Non-fiction, Italie (Aquila Films, Torino), 1909, -n/b, coloriage, 66.8m., 4min 53'', 35mm, NLA12897/C088
29. CONWAY CASTLE-PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L.&N.W. RAILWAY/STATION EN PANORAMA CONWAY CASTLE. Opname 1899, de William Kennedy-Laurie Dickson, Royaume Uni, British Mutoscope and Biograph Syndicate, 1898, n/b, 68mm, NLA 13127, C411, NLA 12021/C36664
30. COUPLE OF DOWN AND OUTS/Twee overgeblevenen, De, fiction de W. Townend, Walter Summers, G.B. Samuelson producteur, Anglaterrre, Napoleon Films, 1923 -n/b- 64min'', 35m m, NLA 13337/C120
31. CZERNOWSKA, DIE OU ROLLE DER ERZIEHERIN/ DRAMA UIT HET RUSSISCHE LEVEN/Die Chernowska, 1914?/Ontmaskerd, fiction mélodrame, de Charles Decroix (scénario), avec: Bernd Aldor, Käthe Wittenberg, Wolfgang Neff, Ludwig Trautmann; Allemagne (Monopolfilm/Hanewacker u. Scheler), 1913, -n/b, couleur, 972 m, min ?, 35mm, NLA 13952
32. DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNEE, France, 1920
33. DANS LES PYRÉNÉES/In de Pyreneeën, non-fiction, France (Gaumont), 1913, -couleurs, 3 m in, 35mm, NLA14352/C027
34. DANSES COSMOPOLITES (1907/circa), France, Pathé Frères, 1907.
35. DESCENTE EN BARQUE A TRAVERS LES GORGES DE L'ARDECHE/BOOTSFAHRT DURCH DIE SCHLUCHTEN DER ARDECHE, SUD-FRANKREICH, FRANCE, Gaumont, 1910, NLA 15233, C027
36. DEUTSCHE GRÖNLAND EXPEDITION//EXPEDITION ALFRED WEGENER TEIL III (AN.) documentaire, Allemagne, Degeto, 1930/1931 -n/b, NLA
37. DOUBLE LADDER, THE /DUBBELE LADDER, DE, fiction, slapstick, France, Eclipse, 1910, -n/b-, 5 min. 35 mm, NLA/ C075
38. DUITSE WINKELSTRAAT, Allemagne, Deutsche Mutoskop und Biograph, 1899, n/b, 68mm, NLA 17395, NLA 12021/C3666

39. *DYTIQUE, LE/ Dytique, De*, non-fiction, France (Société Française et Cinématographes Eclair) 1912 – n/b-, 156 m./139.5m (CHERCHI), 8 min 10'', 35 mm. Série * Eclair Scientia ; NLA 17615/C093
40. *EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR/LICHAMELIJKE OEFENINGEN, BESCHOUWD DOOR HET LANGZAAMWERKEND APPARAAT*, Pathé Frères, France, 1915, NLA 17927/ C061
41. *ENFANTS DU CAPITAINE GRANT, LES/Kinderen van kapitein Grant, De*, fiction, film d'aventures, basé sur un roman de Jules Verne de Victorin Jasset avec: M. Artagan, Michel Gilbert, Jordan, Dussoudeix, Pierre Delmonde (John Mangle), Lemerancier, Denise Maurat, Josette Andriot, France, Eclair, 1914, –n/b, Teintage-1262.8m sur 1770m, 5 min 3'', 35 mm. Série* Films Jules Verne, NLA18734/C051, C083
42. *FATE OF THE SEA, A /MAID AT THE HELM, THE/ 'DESTIN DE LA MER'/IN GROOT GEVAAR*, fiction d'aventures, EU, (Selig Polyscope), 1911 avec Hobart BOSWORTH. NLA 1819
43. *FEE AU PIGEONS, LA /DUIVEN FEE, DE,/HADA DE LAS PALOMAS, EL/PIGEON FAIRY, THE*, de Gaston Velle, France, Pathé Frères, 1906 ; caméra et trucage : Segundo de Chomón, couleur, 35mm, 45 m, 3 min., NLA 23010/C113
44. *FEE DES ETOILES /VISION D'ART*, France, Pathé Frères, 1902, coloriage au pinceau, 35mm, 30 m NLA 20437/C297, C692
45. *FILMWONDEREN (AN.)*, non fiction, Série *journal compilation, EU, Universal (?), 1927, n/b, teintage, 530 m, 35mm, NLA 11113//C197-26 min., C587-26 min., C631-8 min.
46. *FIOR DI MALE 1915?/ KINDEREN DER ZONDE* ; fiction (scénario) de Carmine Gallone; avec: Lyda Borelli (Lyda), Augusto Poggioli (Bambi Rogers), Cecyl Tryan (Cecyl), Fulvia Perini (Fulvia Rogers), Ruggero Barni (Ruggero Davusky), André Habay, Cines-Roma, Italie (Cines), 1914, , n/b, 0.13.00-0.17.15min, mm, NLA21236/C279, C827
47. *FUNERAL PROCESSION OF THE MISERICORDIA/BEGRAFENISSTOET/BREGAFENIS TE FLORENCE/BROTHERS OF THE MISERICORDIA, ROME*, de William Kennedy-Laurie Dickson, Emile Lauste, Royaume Uni, British Mutoscope and Biograph Syndicate, 1898, NLA 93 50, NLA 52987; NLA 12021/C36664
48. *GAUMONT GRAPHIC*, NLA
49. *GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA, MET*, non-fiction, ca. Allemagne, 1925, -n/b, - 40 m in 40'', mm, NLA 42404/C162
50. *GORGES DE SIERROZ, LES / REIS LANGS DE WATERVALLEN VAN DE SIERROZ*, France, Eclipse, 1913, coloriage, 35mm NLA 25418, C300
51. *GORGES DU TARN, LES /AUSFLUG IN DIE SCHLUCHTEN DER TARN IM ABDENZWIELICHT/ROZIER/UITSTAPJE DOOR HET DAL VAN DE TARN, VAN SAINT-ENIMIE NAAR/UITSTAPJES IN HET DAL VAN DE TARN*, France, Gaumont, 1911, n/b, 35 mm, NLA 25420, C052
52. *GREAT WHITE SILENCE, THE /EXPEDITIE NAAR DE ZUIDPOOL, 1910-1913/EEUWIGE STILTE, DE/MET KAPITEIN SCOTT NAAR DE ZUIDPOOL/SCOTT OF THE ANTARCTIC/WITH SCOTT IN THE ANTARCTIC/WITH CAPTAIN SCOTT R.N. TO THE SOUTH POLE/90 DEGREES SOUTH*, documentaire d'Herbert G. PONTING (producteur) avec: Henry Robertson Bowers, Edgard Evans, Robert Falcon Scott, Edward Adrian Wilson, Royaume Uni, 1924, -n/b, couleur- 105min'', NLA 25868/C039.
53. *GROOTE PLATEAU VAN DEN CARNISCHE ALPEN, HET/* non fiction, France (Eclair), 1912, 5 min, 35mm, n/b, NLA 26117/C144
54. *HAWAII: THE PARADISE OF THE PACIFIC*, non-fiction de Lyman Howe, caméra : Joseph De Frenes, EU, Lyman H. Howe Films Co, 1916, n/b, couleur- 8 min 48'', NLA 27267/C065
55. *HEILIGE VADER IN DRAAGSTOEL/Paus Leo XIII/Pope Leo XIII Opname 1897*, n/b, 68mm, NLA 82182, NLA 12021/C36664
56. *HOLLAND IN IJS /HOLLAND IN WINTER (9'32")*, non-fiction de Willy MULLENS (producteur), Pays-Bas, Alberts Frères, 1917, teintage, 505 m, 14 min 35''/13 min 35'', 35 mm, NLA28700/C144, C193, C148
57. *HOMARD, LE*, fiction (boulevard) de Léonce Perret, avec : Léonce PERRET (Léonce), Suzanne GRANDAIS (Suzanne), Valentine Petit (u ne baigneuse), France, Gaumont, couleur, 1912, NLA 29250/C026
58. *HOMME QUI MARCHE SUR LA TETE, L'*, France, Pathé Frères, 1909.
59. *IJSLAND (AN.)/Ijsland watervallen*, documentaire, Allemagne, 1925-n/b, NLA 30729
60. *INDIA*, France, Pathé Frères, 1913, non-fiction, couleur au pochoir.
61. *INDOCHINE-CONSECRATION D'UN BONZE, EN /BOEDISTISCHE TEMPELGEBRUIKEN*, France, Pathé Frères, 1910, NLA 18609
62. *INDUSTRIE DE L'ABACA A L'ÎLE DE CÉBU (Philippines) /Abaca/Auf den Philippinen/Oogst en de bereiding van Abaca, De*, non fiction, France, Pathé Frères, 1911, couleur, 35mm, NLA 31545/C297,C492 ; 10° épisode

63. *INDUSTRIE DES MARBRES A CARRARE*, non-fiction, France, Gaumont, 1914, n/b- 6min 30'', ?mm, NLA 31548/C033
64. *IRISH MAIL -L & NW RAILWAY*, Royaume Uni, British Mutoscope and Biograph Syndicate, 1898, n/b, 68mm, NLA 80520, NLA 12021/C3666
65. *JAPANEESCHE DAMES*, non fiction, France ?, 1925 ?, ingeleurd, vidéo NLA /C193
66. *JAPON PITORESQUE, LE*, France, Eclair, (1913)
67. *KEHRE WIEDER AFRIKA!/KEHRE WIEDER AFRIKA! -MAYIBUYE I AFRICA/PAYS-BAS HUWELJK IN AFRIKA, EEN*, non-fiction d'Ernö Metzner, caméra: Friedrich Paulmann, Allemagne, 1929 -n/b, - min'', mm.
68. *KOPICZINCE*, non-fiction, Autriche, Sascha Film, 1916 -n/b, 9 min 35'', NLA 36269/C153
69. *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN*/Non-fiction, France/Royaume Uni, 1917, Série * actualités compilées *PATHÉ JOURNAL* et *PATHÉ'S ANIMATED GAZETTE*, NLA 36922/C073 ; NLA 36908/C069 ; NLA 36924/C109 ; NLA 36910/C059
70. *LAATSTE PARIJSCHER MODE NO. 20/ PARIS FASHION* 1920, publicité, France, Elegance Film, (1923) (8'43''), teintage, NLA 36939/C072
71. *LAC DE COME, LE*, non-fiction, France, Eclair, 1914, NLA 12769/C227, C598
72. *LAND VAN DE YUKON. IN HET* (AN.), non-fiction de Jack Robertson, Art Young, EU, -n/b, NLA 31176
73. *LANGS DE NIJL NAAR HET HART VAN AFRIKA/LANGS DEN NIJL NAAR AFRIKA*, non-fiction, Allemagne, 1925 -n/b, - 62 min 10'', 35 mm.
74. *LEDoux VERSUS CRIQUI/ DE BOKSPARTIJ LEDoux TEGEN CRIQUI OMH ET FRANSE KAMPJOEN*, documentaire d'Henri Diamand Berger, avec: Georges Carpentier, Maurice Chevalier, Eugène Criqui, François Deschamps, Robert Eudeline, Charles Ledoux, Pontet, France, Pathé Cinéma, 1922. (1921 ?, 9'45''), n/b-, 15min, 35mm.
75. *LEONCE A LA CAMPAGNE*, fiction de Léonce Perret, avec: Léonce Perret (Léonce), André Luguet, Valentine Petit, Suzanne Privat (Suzanne LeBret est Poupette, Suzanne Grandais), France, Gaumont, 1913, 10 min 15'', n/b, teintage, 35mm, NLA 39903
76. *LEVEN IN EEN KAFFERDORP, HET*, non-fiction, France, Eclair, Empire, 1912 -n/b, - 3 min 15'', 35mm.
77. *LIEFDE, DE/LOVE*, France, 1925, fiction érotique, -n/b-, min'', 35 mm
78. *LITTLE TICH*, France, Pathé Frères, 1906
79. *MED MAUD OVER POLHAVET/AMUNDSEN'S NOORDPOOL-EXPEDITIE/AVONTUURLIJKE REIS MET DEN GROOTEN NOONWEEGSCHE ONDERZOEKER IN 5 ACTEN, EEN/ ROALD AMUNDSEN EKSPEDITION 1922-25/ROALD AMUNDSENS NOORDPOOLEXPEDITIE*, documentaire d'Odd DAHL, avec: Roald Amundsen, L.O. Omdal, H.U. Sverdrup Oskar Wising Norvège, Bio Film-Compagni, 1925 ou 1926?, -n/b, teintage- 76 min, 35 mm, NLA41763/C142
80. *MESSTER WOCHER*, Allemagne, Meister-Woche, Sacha Film 1915 -n/b, teintage, virage- 9 min 40'', 35mm. Série * Journal-compilation Meister Woche 1914-1918?, NLA 42291; NLA125302/C069
81. *MET STOOM VERWARMDE EILANDEN* (AN.)/*VULKANISCHE ACTIVITEIT IN NIEUW-ZEELAND/INTELLECT FILM*, non-fiction, EU, Fox Film Corporation, 1920, -n/b- min'', mm, NLA42439
82. *MOLENS VAN DE ZAA NSTREK OPNAME 1899/MILLS FROM THE ZAA NSTREK*, Anglaterrre, Nederlandsche Biograaf-en Mutoscope Maatschappij (Amsterdam)/British Mutoscope and Biograph Syndicate, 1898?, n/b, 68mm; NLA 12021/C3666
83. *MYSTERES DU CONTINENT NOIR, LES/ GEHEIMEN VAN HET ZWARTE WERELDDEEL/ONTHULLIGEN UIT HEN LAND DER BRANDENDE ZON/GEGEVEN TITRE : AFRIQUE MYSTÉRIEUSE, L'*, non-fiction, France, Pathé Cinéma, 1926-n/b, rouge et orange- 62min 12''
84. *NACH DEM GESETZ*, fiction drame en 5 actes de Willy Grunwald, avec: Georgine SOBJESKA (Frau Witwe Waler), Otz TOLLEN (Erich Waler), Asta NIELSEN (Sonja Waler), Fritz HARTWIG (Arthur Wolf), Theodor LOOS (Albert HOLM), Willy KAISER-HEYL (Professeur WEDEL), Henri Peters-ARNOLDS (Zoon Wedel), Guido HERZFELD (de wo ekeaar), Bernhard GOETZKE, Allemagne, Cserépy GmbH, 1919, NLA 45102/C019
85. *NEDERLANDSCHE ROODE KRUIS-NANSEN COMITE FILM VAN STERVENDE RUSLAND/ FILM OF RUSSIA DYING*, de G.H. Mewes, G.B., Save the Children Fund, 1921, documentaire.
86. *NEW YORK-BROOKLYN OVER THE BROOKLYN BRIDGE* (1899)/*ACROSS BROOKLYN BRIDGE/ NEW YORK-BROOKLYN OVER THE BROOKLYN BRIDGE /RIDE ON A CABLE CAR OVER BROOKLYN BRIDGE/JOURNEY OVER BROOKLYN BRIDGE*, EU, American Mutoscope Company, 1899, NLA 46693
87. *NFM BITS & PIECES NR. 3*
88. *NFM BITS & PIECES NR. 13*
89. *NFM BITS & PIECES NR. 20*
90. *NFM BITS & PIECES NR. 26*

91. *NFM BITS & PIECES NR. 73* (AN.) (Allemagne, Messiers Projection, 1915-1925) Série *Bits & Pieces* nrs 72t/m82, film de montage, Pays-Bas, Filmmuseum, Série * Bits & Pieces nrs 72t /m82, NLA 7672/C009
92. *NFM BITS & PIECES NR. 74*
93. *NFM BITS & PIECES NR. 81*
94. *NFM BITS & PIECES NR. 88 /BRUSSEL/ MOOIE STRAATBEELDEN BRUSSEL*, Allemagne, Eiko, NLA 7673/C009
95. *NFM BITS & PIECES NR. 118*
96. *NFM BITS & PIECES NR. 144*
97. *NFM BITS & PIECES NR. 166*
98. *NFM BITS & PIECES NR. 181*
99. *NFM BITS & PIECES NR. 271*
100. *NFM BITS & PIECES NR. 296*
101. *NFM BITS & PIECES NR. 304*, Monoplan Morane, France, 1911[?], Gaumont, NLA 7653, C287
102. *NFM BITS & PIECES NR. 341*
103. *NFM BITS & PIECES NR. 352*
104. *NOORDPOOLGEBIED, IN HET* (AN.), documentaire -n/b, NLA 31184
105. *OASIS D'EL-KANTARA, L'Oase van El - Cantora/Oase van El-Cantora, De/Oasis d'B - Kantara, L'Oasis d'El-Kantarm*, non-fiction, France (Eclair), 1913, , n/b, Teintage, 35mm, 4 m in 50'', NLA47952/C092
106. *ODDITIES OF MR. FLIP, THE*, France, Pathé Frères, 1907.
107. *OLIESLAGERS' VliegPOGINGEN IN DE WATERGRAAFSMEER* (1910) /*VliegDEMONSTRATIES OP ROZENoord, DE/ AMSTERDAMSche VliegWEEK, DE*, Pays-Bas, The American Bio-Tableaux, n/b-, 7 min, 35 mm, 1911, NLA 72305/C075
108. *ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL* (8 min 58'') *UNIDENTIFIED FILM MATERIAL* (circa 1925,)/*STRAATBEELDEN/MALEISCHE STRATEN*, non-fiction, Grande Bretagne?, 1923, n/b-, 11 min., NLA/C195
109. *ONZE INDISCHE REIS/OUR INDIAN JOURNEY*, film de famille, Pays-Bas, 1924.
110. *ORLOG 1914-1915, DE*, France, Pathé Cinéma/Fransche Vakbond der Cinematografie, 1918-n/b- 9 min 55'', mm. Série
111. *OP HOOP VAN ZEGEN/HOFFNUNG AUF SEGEN, DIE REMENY*, fiction drame, d'après la pièce de théâtre d'Herman Heijermans, de Maurits BINGER (scénariste, producteur); Pays-Bas, Filmfabriek-Hollandia, 1918 - n/b et couleurs (teintage)- 114m (sur 1750m), 10 min, 35 mm.
112. *OPUS IV* de Walter RUTTMANN, Allemagne, Ruttman-Film (München) (1925)
113. *OPUS II* de Walter RUTTMANN, Allemagne, Ruttman-Film (München) (1922)
114. *OPUS III* de Walter RUTTMANN, Allemagne, Ruttman-Film (München) (1924)
115. *OUR FILM STARS/ONZE FILMSTERREN* (circa 1920 ?), magazine filmique pour les fanatiques de Julian Johnson (scénario), producteur James R. Quirk avec: Sidney Drew, John Emerson, Douglas Fairbanks sr, James Kirkwood, Anita Loos, Montague Love, Mary Miles Minter, EU, Photoplay Productions New York, circa, 1919, n/b, teintage, 10 min. 34'', NLA49036/C299
116. *OVER THE BACK FENCE*, fiction de C. Jay WILLIAMS?, comédie dramatique produite par Thomas Alva EDISON, Scénario : Marion CARR, avec: William Wadsworth, Alice WASHBURN, Harry BEAUMONT, Bessie LEARN, EU, Edison Manufacturing Company, 1913, n/b-11 min, 23'', 35mm., NLA50596/C098
117. *PARTIE DE TANDEM, UNE (?)*, 1908/ *MY WIFE AND I GO BICYCLING /IK FIETS MET MIJN VROUW*, France, Eclipse, 1909, 115 m, 5 min, 35mm, NLA/ C125.
118. *PATHE JOURNAL /PATHE JOURNAAL PATHE COURANT*, France, Pathé Frères, 1914-1918.
119. *PATHE REVUE NO. 17/IN FRANSCH WEST-AFRIKA/AFRIKA*, non-fiction, France, Pathé, 1922 -n/b, couleur stencil- 9 min 40'', mm.
120. *PATHE'S ANIMATED GAZETTE*, Angleterre, Pathé Frères.
121. *PAYS DE TENEBRES AU*, (1912)/*AU PAYS NOIR/GLÜCK AUF!/IM LAND DER DUNKELHEIT/MINE, LA*, fiction de Victorin Jasset (1862-1913) basé sur le roman *Germinal* d'Emile Zola ; avec: Charles Krauss (Charles Maucourt), André Liabel (l'ingénieur Roger Joris); Marcel Vibert (Hans Schwars), Cécile Guyon (Claire Lenoir); selon Mitry aussi avec Camille Bardou, Gilbert Dallère, René d'Auchy, Henri Gouget, Renée Sylvaire, Mme van Duren; selon Charles Ford avec aussi Marcel Vibert. Direction d'art: Maurice Verne, Décors: Gaston Dumesnil, Hugues Laurent, Assola, Caméra: Lucien N, Andriot; France (Eclair) 1911, Teintage, 526.5 m sur 705m., 35mm. Vitesse 24, NLA 4517, C060, C678
122. *PECHE A LA SARDINE, LA*, France, Pathé Cinéma, 1926, n/b- 12 min 24'', ?mm., NLA 55399/C282, C597

123. *PESCARA, IL* / Aan de oevers van de Pescara/Pescare/De Pescara, Italie, Ambrosio, 1912, 35mm, NLA 52311, C144
124. *PHYSIQUE DIABLE*, France, Pathé Frères, 1912, n/b, couleur, 35mm, NLA 52791/C092, C113
125. *PICCADILLY CIRCUS*, Lumière, 1896.
126. *PICTURE IDOL, T HE/IDOLE DES CINEMAS, L' /IDEAAL VAN DE BIOSCOOP, HET/L'IDOLO DEL CINEMATOGRAFO*, fiction comédie de James Young, avec Maurice Costello, Clara Kimball Young, Mary Maurice, Charles Eldridge, James Morrison, EU, Vitagraph Company of America, 1912 -n/b et couleur- 311m, ?min, 35 mm, NLA52878/C658
127. *PICTURE PALACE PIECANS/MODERNE BIOSCOOP TE KOOP*, fiction de W.P. Kellino avec: Sam Poluski, Will Poluski, W.P. Kellino Vaudefilms, Anglaterrre, 1914. n/b, 76 m., pieds, 34'55'', 35 mm, NLA 52881/C646
128. *PIÙ CHE LA MORTE/Erger dan de dood//« Plus terrible que la mort », avec: Amelia Cattaneo (la femme de Pietro), Augusto Mastripietri (commisaire), Gastone Monaldi (Pietro Mori), Fiction, drame, Cines Roma (Italie)1912, 2.47.30-3.01.45min, -couleur, n/b, ? mm, NLA 53118/C042*
129. *PLACE DE LA CONCORDE. Opname 1899*, de William Kennedy-Laurie Dickson, Royaume Uni, British Mutoscope and Biograph Syndicate, 1897, n/b, 68mm, NLA 53127, NLA 12021/C3666
130. *POSTILJON, DE/VOT MTSJITSJA TROJKA POTSJTOVAYA* avec: A. Vyubov, V. Gorskaya, N. Panov, France/Russie, Pathé Frères-Russian Film, 1915, NLA 73020/C052
131. *POUR LA PAIX DU MONDE,/Om den wereldvrede*, non-fiction, France, 1926 -n/b- 80 min 15'', NLA 54072/C209
132. *PRINSENGRACHT. Opname 1898, Emile LAUSTE*, Nederlandsche Biograaf-en Mutoscope Maatschappij (Amsterdam), 1899, n/b, 68mm, NLA 54536; NLA 12021/C3666
133. *PROCESSIE VAN HET CORPUS CHRISTIE Opname 1897/Famous procession of the Corpus Domini/Corpus Christi Procession, Orvieto*, Grande Bretagne, British Mutoscope and Biograph Syndicate, 1898, de William Kennedy-Laurie Dickson, non fiction, et camera de lui même et Emile Lauste, n/b, 68mm, 8° épisode *CINÉMA PERDU KIKJES IN DE VORIGE EEUW* NLA 12021/C36664
134. *RACHAT DE L'HONNEUR, LE/Voor haar zoon*, fiction mélodrame, ca., avec : Jeanne Mea, Maurice Luguet, Max Dhartigny, France (Société des Etablissements Gaumont), 1913, -n/b, 25 m in 35'', NLA55667/C033
135. *RAILWAY DE LA MORT, LE SERIE SCENES DE LA VIE DE L 'OUEST AMERICAIN/ COURSE A LA MORT, LA /WEG DES DOODS, DE;* fiction de Jean Durand avec: Joe Hamman, Joe Barker, Max Dhartigny (Tom Burke), Ernest Bourbon (le chauffeur), Gaston Modot, Gustave Hamilton, Joaquim Renez, Berthe Dagmar, Gaumont, France, 1912 ; n/b, Originele couleur: Teintage.Virage; 446 m., 35mm, NLA74250/C426
136. *RECOLTE ET INDUSTRIE DE LA CANNE A SUCRE/SUIKERINDUSTRIE*, France, Pathé Frères, 1910, couleur, 35mm, 230 dont 186 en couleur, NLA 58526, C262, C660
137. *REDSKIN MARRIAGE* (circa 1925), Canada?, 9'09".
138. *REPAS DU BEBE, LE (1895)/DEJEUNER DE BEBE, LE/GOÛTER DE BEBE, LE* non-fiction de Louis LUMIERE, France, Lumière, 1895, NLA 56700
139. *SALTI E LAGHI DEL FIUME VELINO/'LA RIVIERE VELINO'/RIVIER VELINO, DE, 1910?* 'non-fiction', film de voyage, Italie (Società Italiana Cines, Roma), 1912, -n/b -, 58.1m. (86m.), 3min 10'', 35mm, NLA58813/C296.
140. *SANGUE BLEU, /LIJDEN VAN EEN VROUW, HET/VORSTIN VAN MONTECABELLO*, fiction de Ni no OXILIA, soggeto Alberto Fassini, scénario de Guglielmo Zorzi, photo Giorgino Ricci; avec : Francesca BERTINI (Principessa Elena di Montvallon), André HABAY, Angelo CALLINA, Fulvia PERINI (contessa Simone de la Croix), Anna CIPRIANI (Diana), Elvira RADAELLI, Amadeo CIAFFI (Mario GALLINA ?), Italie, Celio Film-Rome, 1914, teintage, virage, NLA 59003/C021, C697
141. *SANTA CLAUS//FANTASY ACTUALLY FILMED IN NORTHERN ALASKA, A/KERSTMISHERINNERINGEN (AN.)* fiction de Frank E. Kleinschmidt (producteur), EU, 1925-n/b, NLA 59025
142. *SANTA LUCIA 1915?* 'non-fiction', Italie (Societa Anonima Ambrosio), 1910, n/b, 5 min. 35 m m, NLA59031/C124
143. *SASCHA OORLOGSWEEKBERICHT/Serie nr.71 Oostenrijksch-Hongaarsch cinema*, non-fiction Autriche, Sascha Film, 1915, -n/b- 10 min 45'', mm, NLA 59081/C207
144. *SCHOONE NOORD-AFRIKAANSCH KUSTGEBERG, HET*, France, Pathé Frères e.a., 1911, NLA59640/C092
145. *SEMIRAMIS*, fiction épique en dix scènes de Camille de Morlhon (scénario), avec : Paul Capellani, Madeleine Roch, Yvonne Mirval (Sémiramis), France, Pathé Frères, 1910, 11'32", virage, n/b-13 min 40'', 35mm NLA 65058/C076
146. *SENEGAL*, non-fiction, Allemagne, 1925 -n/b, - 6 min 55''.

147. *SENSATIONELE VliegDemonstratie door den Franschen Luchtacrobaat Pégoud/ VliegDemonstratie door de Franse Stuntpiloot Pégoud*, Pathé Frères, France, 1912, n/b, 35mm; NLA 60227, C265
148. *SHACKLETON'S BURIAL (AN.)/IJSBERGEN/SCHACKLETON/SCHACKLETON SCHACKLETON'S REIS MET DE QUEST/SOUTHWARD ON THE QUEST*; Royaume Uni, E.U., Universal, 1922, NLA 60523/C180.
149. *SIGNAL FIRE, THE/ ROMAN VAN DE ZEE 1910?*; fiction écrit et réal isé par William V. RANOUS (producteur); avec: Edith St ore y, Leo Delaney, Tefft Joh nson, Herbert Berry; Etats Unis *Vitagraph Company of America* 1912; n/b, Couleur, NLA 60999/C035
150. *SIMBA, THE KING OF BEASTS/ RIJK VAN SIMBA DE L EEUW, HET/SAGA OF THE AFRICA VELDT, THE/SIMBA*, documentaire de Martin E. et Osa J ohnson, Daniel POMEROY producteur, Caméra, scénario : Osa, Martin Johnson, Carl AKELEY, E.U., Martin Johnson African Expedition Corporation, 1928 -n/b, couleurs- 87min/74 min 15''
151. *SIX SOEURS DANIEFF, LES* France, Pathé Frères, 1902.
152. *SPOORREIS VAN PARIJS NAAR MONTE CARLO, EEN* (1898)/*FROM MONTE CARLO TO MONACO*, non-fiction de William KENNEDY, France, Biograph and Mutoscope Company of France, 1899, NLA 22734
153. *SORTIE D'USINE/SORTIE DE L'USINE DE LUMIERE A LYON/SORTIE DES USINES LUMIERE, LA/ UITGAAN DER FABRIEKEN VAN LUMIERE* non-fiction de Louis LUMIERE, France, Lumière, 1895, NLA62297
154. *SOUTH/EXPÉDITION SHACKLETON AU POLE SUD 1914-1917. L 'POOLEXPEDITIE/SHACKELTON'S LAATSTE ZUIDPOOLEXPEDITIE- ZUIDWAARTS MET DE OUEST/SHACKLETON/SHACKLETON'S ZUIDPOOLREIS/ZUIDPOOL EXPEDITIE*; non-fiction de Frank HURLEY (caméra), avec : Ernest Shackleton, Anglaterr e (Imperial Trans-Antarctic Film Syndicate -ITA Film Syndicate-, 1914-1917) 1919 - n/b, tinted- 80 min, mm. NLA62378/C043, C180, C189
155. *STAALFABRIEKEN KRUPP/*, non-fiction, Allemagne, 1916, 1927, -n/b, couleur, NLA 63279/C069
156. *STAHLWERK DER POL DIHÜTTE/STAHLWERK DER POLDIHÜTTE WÄHREND DES WELTKRIEGES, DAS/BELANGWEKKENDE WETENSCHAPPELLIJKE/METAAL – INDUSTRIE/STAALGIETERIJEN POLDIHÜTTE, DE/STAALGIETERIJEN TE POLDIHÜTTE TIJDENS DE WERELDOORLOG, DE*, non-fiction, Allemagne, Messters Projektion, 1916 -n/b- m, 50 min 10'', mm, NLA63371/C191 ; NLA 49179/C059
157. *STERN DES SÜDENS, DER// OFFER VAN LIEFDE, HET/OPFER DER LIEBE/OFFER VAN DE LIEFDE, HET*; fiction de G.R. Güntzel, avec: Maria Koch, Otto Stöckel, Allemagne, Vitascope, 1911, NLA63695.
158. *STOCCOLMA PITTORESCA [?]/1912?*, non-fiction (Ernesto Maria) Pasquali (Italie) 1909; n/b, 0.45.00-0.48.35min, NLA63797/C144
159. *STORE GRÖNLANDS FIL M, DEN/EERSTE DEEL VAN HET VERSLAG VAN KNUD RASMUSSEN'S VIJFDE THULE EXPEDITIE, (HET VERVOLG VAN DE REIS ISTE Z IEN IN MED HUNDESLAEDE GENNEM ALASKA)¹²⁵⁸ / RASMUSSEN'S LAATSTE NOORDPOOLTOCHT/GREAT GREENLAND FILM, THE*, documentaire d'Eduard SCHNEDLER-SORENSEN (Danemark 1886-1947), scénario: H. H. Seedorph Petersen, caméra: Hellwig F. RI MMEN (1884-?) Danemark, Fotorama, 1922 -n/b- 1305m, 63min, 35mm, NLA63883/C243, C359
160. *SUI GRADINI DEL TRONO/ SUR LES MARCHES DU TRÔNE/ STRIJD OME EEN TRO ON, DE*; Italie fiction d' Ubaldo Maria Del Colle]; sogetto Renzo Chiosso; avec Alberto A. Capozzi (Wladimiro), Maria Gandini (princesse Olga), Giovanni Enrico Vidali (reggente B ackine), Giovanna Ciusa (Cirillo Sobieski), Orlando Ricci, Mario Guaita (Ausonia), Italie, Pasquali e C., Torino, ou 1912, min '', mm, 1000m, NLA64434
161. *SUISSE MERVEILLEUSE, LA /Grindelwald et le Ro thorn/Mooi Zwitserland*, France, Eclair Scientia, 1913, n/b, 35mm, 142m; NLA 64463, C062/C241/C372
162. *TELEGRAM UIT MEXICO, HET /TELEGRAM FROM MEXICO* de Louis H. Chrispijn produit par Maurits BINGER, Pays-Bas, Filmfabriek Hollandia, 1914, 12 min 52 '', 35 mm, n/b, couleur
163. *TEUFELSAUGE, DAS /BEROEMDE DIAMANT, DE/ DUIVELSOOG/ DEVIL'S EYE, THE/ DIEFSTAL VAN DE BEROEMDE DIAMANT, DE/Sous-titre: Rätsel einer Nacht*; Fiction film d'aventures, de Harry Piel, av ec : Anny TIMM, Ludwig Trautmann, Allemagne (Vay u. H ubert-Berlin), 1914, n/b, 35mm. NLA 66100/C254
164. *TEUTOBURGERWOUD 1912?/NATUURFILM*, non-fiction, Allemagne, 1912, -n/b 5min 55'', NLA 66105/C252
165. *TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN /JOURNEY BY CAR THROUGH WELTEVREDEN* (1912-1918)/Alternatif Pays-Bas: *TOCHT PER AUTO TE WELTEVREDEN*, non-fiction de J.C La mster, caméra: Octave Collet et Van der Kloet, Pays-Bas, Koloniaal Instituut (Amsterdam), 1919-1923. 17 min. 40'', teintage; NLA67358/ C499, C596

166. *TOLSTOY*, caméra de Aleksandr Drankov, Joseph-Louis Mundviller, avec : Sofia And rejewna, Leo Tolstói, Russie, Drankov, Pathé Frères, 1908-1909, n/b, 13 min. 55', NLA38155/C568
167. *TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO, UNA/TRAGEDIA AU CINEMA EN CARNAVAL, UNE/TREURSPEL IN DE BIOSCOOP, EEN*, fiction comédie d' Enrico Guazzoni, avec: Pina Menichelli (Betsy (Clara), Ignazio Lupi, M. Pierre? (Antonio), Bruto Castellani (Directeur salle cinéma), Italie, Cines Roma, 1913, -n/b- 26 m., 8 min 45'', 35 mm., NLA 67973/C053
168. *TRAHISON DU DAIMIO, LA./ HET VERRAAD VAN DE DAIMIO* fiction avec : Sano (Iova), Mme Kabayashi, Japon, Pathé Frères-The Japanese Film, 1911-1912, 35 mm, NLA 67993/C051
169. *TUG IN HEAVY SEA, A / A Tug in heavy Sea in English Channel/Pilot Boat off Boston/Loodsboot Boston*, de William Kennedy-Laurie Dickson, Royaume Uni, British Mutoscope and Biograph Syndicate, 1898, n/b, 68mm, NLA 52987; NLA 12021/C36664
170. *TUINENVORSTIN/GARDEN PRINCESS* (*opgenomen, circa 1920*), France, Pathé, 1927, au pochoir, 84m.
171. *TWO BROTHERS, THE/ LIEFDE EN VRIENDSCHAP*, EU, Pathé Frères-American Kinema, 1912, NLA 69043/C135
172. *TYPES DES INDES ET DE CEYLAN/INDISCHE EN CEYLON TYPEN/ALTERNATIEVE TITEL: LEVEN IN INDIË. HET ORIGINELE TITEL~ TYPES DES INDES ET DE CEYLAN/VIE AUX INDES - TYPES DES INDES ET DE CEYLAN, LA*. Non-fiction, France (Eclair) 1913, 71.5m ; ?min'', 35mm, -n/b, couleur
173. *UITBARSTING VAN DE ETNA, DE (AN.)/VULKANEN OP ITALIË*, non-fiction France, Pathé Cinéma, 1923 -n/b- min'', mm, NLA 69396
174. *UITSTAPJE DOOR CHINA, EEN*, France, Eclair, 1911.
175. *ULTIMI GIORNI DI POMPEI, GLI / D'ERNIERS JOURS DE POMPEI, LES/* Laatste dagen van Pompey, De / Last days of Pompeii, The/ LetztenTage von Pompeji, Die / fiction péplum de Luigi Maggi, du roman « The Last Days of Pompei » (1835) d' Edward G. Bulwer-Lytton ; Scénario: Arturo Ambrosio, Arrigo Frusta, Luigi Maggi, E. Rodoni, Roberto Omegna (Bernardini) ; photographie : Roberto Omegna, Giovanni Vitrotti ; avec : Lydia De Roberti (Nidia), Umberto Mozzato (Glaucó), Mirra Principi (Jone), Cesare Gani-Carini, Luigi Maggi (Arbace), Ernesto Vaser (padrone de Nidia), Italie (Società Anonima Ambrosio, Torino), 1908, -n/b 366m., 37 min, 35 mm, NLA8953/C049
176. *VAN PAU NAAR CAUTERETS*, France (Société Lux), 1910, NLA 70566/C144
177. *VIE ET LA PASSION DE NOTRE SEIGNEUR JÉSUS CHRIST, LA/Lijden van Christus, Het/ Passiespelen/Passion de Jésus Christ, La/Passion, La/ Vie et la passion de Jésus Christ, La/Vie et passion de Jesus Christ*, fiction de Lucien Nonguet, Producteur: Ferdinand Zecca, Décor: V. Lorant-Heilbronn, Caméra et Tru cage: Segundo de Chomón, Joseph-Louis Mundviller, Insertions: Georges HATOT, Segundo de Chomón France, (Pathé Frères), 1906-1907, -couleur- 850m, 50min, 35mm, NLA71772/C076, C284, C219
178. *VIEWS OF TANGIERS* (circa 1920, 8'28")/*KIJKJES IN TANGER*, France, 1920, n/b-, teintage ?, 7 min 38'', NLA35103/C178, C596
179. *VLAGGETJESDAG/DUTCH FISHING FLEET Opname 1899*, Grande Bretagne, British Mutoscope and Biograph Syndicate, 1900?, n/b, 68mm, NLA 12021/C3666
180. *VOIX D'OR, LA/ Verloren en gewonnen de/Gouden stem, De* ; fiction de Georges André Lacroix, France (Gaumont) 1913, -n/b- 30min 30'', 35mm, NLA72699/C033
181. *WARFARE OF THE FLESH/PARADIJSVLOEK, DE/VERVLOEKTE ZIELEN*; fiction d' Edward Warren; Scénario: Laurence Marston; Camera: Henry Cronjager avec: Fred Radcliffe, Mary Moore, Harry Benham, Sheldon Lewis, Theodore Friebus, Marie Slotwell, Walter Hampden, Charlotte Ives. Production, Edward Warren Productions Film, E.U., 1917; couleur, NLA73690
182. *WATER-LILLIES/WATERLELIE, DE*, fiction, avec Rottenthal, EU (Vitagraph Company of America) 1911, NLA73911
183. *WELTSTADT IN FLE GELJAHREN/WELTSTADT IN FLEGELJAHREN: EIN BERICHT ÜBER CHICAGO*, non-fiction d' Heinrich Hauser, Allemagne, Naturfilm Hubert Schonger, 1931, NLA74468/C400, C536
184. *ZENSCINA ZAVIRASNEGO DNJO./ZENSCINA ZAVTRASNEGO DNJA. I SE RIJA / FEMME DE DEMAIN IE PARTIE /Vrouw, De/Frau von Morgen, Eine/Woman of tomorrow*, fiction de Petr I. TCHARDYNIN, avec: Vera YURENEVA, Ivan MOZZHUKHIN, Maria MORSKAYA, Vitold POLONSKII, Praskovja MAKSIKOVA, Aleksandr VYRUBOV; Scénario: Aleksandr VOZNESENSKII, Camera: Boris ZAVELEV; Russie (A. Khanonkov&Co./Akcionerhoe obscestvo A. Hanzonkov), 1914, - n/b, Teintage, virage-1075 m, 39 min 15', 35 mm, NLA77223/C332, C480

CORPUS SECONDAIRE

[Autres copies de films (sonores compris) compilés dans le corpus principal appartenant au Filmmuseum-Amsterdam et à d'autres cinémathèques ou Fonds d'archives (télévision)]

THE FORBIDDEN QUEST (1993)

-*STORM OP ZEE*, fiction de Wolfgang MARTINI, avec : Emmy Holzhey (Els), Rudolf HOCH (Peter), musique composée et dirigée par Karl LIST, son : Mauricio DIETRICH, Allemagne, 1931, son, 11 min 5'', mm. : -n/b, NLA63922/C551

THE TIME MACHINE (1996)

Filmmuseum-Amsterdam

-*APOLLO 10/APOLLO X/HORIZONS*, documentaire avec : Wernher von Braun, Thomas Stafford, Neil ARMSTRONG, EU, 1969, NLA 3750/C657

-*DISPLACED PERSON* de Daniel Eisenberg, EU, 1982.

-*BARTOS CSALÁD, A/BARTOS FAMILY: THE FATHER AND HIS THREE SONS, THE*, documentaire de Péter Forgács, Hongrie, Balázs Béla Stúdió, FMS-Fiatal Művészek Stúdiója, 1988, NLA5688

-*D-FILM/FILM-D/ PRIVAT MAGYORSZÁG V* série de Péter Forgács, Hongrie, Balázs Béla Stúdió, FMS-Fiatal Művészek Stúdiója, 1991, NLA21048

-*DUSI ÉS JENŐ/DUSI AND JENŐ/ PRIVAT MAGYORSZÁG II* série de Péter Forgács, Hongrie, Balázs Béla Stúdió, FMS-Fiatal Művészek Stúdiója, 1989, NLA17487

-*POLGÁR SZÓTÁR/VI-VII/BURGERS WOORDENBOEK/CITIZEN'S DICTIONARY* série de Péter Forgács, Hongrie, Balázs Béla Stúdió, FMS-Fiatal Művészek Stúdiója, 1992, NLA 53523

-*VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION*, documentaire de Harun Farocki, Andre Ujica, 1992.

Télévision

- *BRANDPUNT IN THE MARKT* (1983, KRO)

- *THE SAGA OF LIFE* (1996, Nilsson) TV

-*SPACE PROBE GALLILEO* (1990) TV

Autres archives

-Archives Association frères Lumière

-Audio visuel Centrum AMC

-Espace Départemental Albert Kahn

-NFTVA-Londres

DIVA DOLOROSA (1999)

Museo Nazionale del Cinema Torino

-*FUOCO, IL*, de Giovanni PASTRONE (Piero Fosco), Sogetto Febo Mari, scénario Pastrone, (Febo Mari), photo Segundo de Chomon ; avec : Pina Menichelli (la poétesse), Febo MARI (peintre Mario Alberti), Italie, Itala Film Torino, 1915, NLA 22922/C153

-*TIGRE REALE*, fiction de Giovanni Pastrone (Piero FOSCO), sogetto Giovanni Verga, de son roman (1873), photo Giovanni Tomatis, Segundo de Chomon ; avec: Pina Menichelli (comtesse Natka), Alberto NEPOTI (Giorgio la Ferlita, ambassadeur), Febo MARI (Dolski, gardeforêt), Valentina FRASCAROLI (Erminia), Gabriel MOREAU (Comte de Rancy), Ernesto VASER (droghiere), Enrico GEMELLI, Bonaventura Ibañez, Italie, Itala Film Torino, 1916; NLA66797/C153

Cineteca del Comune di Bologna

-*DONNA NUDA, LA*, fiction de Carmine Gallone, avec Borelli, Lyda; Picasso, Lamberto; Piperno, Ugo; Capodaglio, Wanda; Capodaglio, Ruggero, Italie, Società Italiana Cines, 1914.

-*MALOMBRA*, fiction de Carmine GALONNE (adaptation), roman homonyme (1881) d'Antonio Fogazzaro, photo Giovanni Grimaldi. avec : Lyda BORELLI (Marina di Malombra), Amleto NOVELLI (Corrado Silla), Giulia Cassini-Rizzoto (comtesse Salvador), Berta Nelson, Francesco CACACE-Galeota, Augusto MASTRIPIETRI (Comte Cesare), Amadeo CIAFFI, Noemi de Ferrari, Consuelo SPADA (Edith), Giorgio Fini, Cines-Rome, Italie, 1917.

-*MAMAN POUPEE*, fiction de Carmine Gallone, sogetto Washington Borg, photo Giulio Rufini, Emilio Guattari, décors Piero Guidotti ; avec Soava Gallone (Susetta di Montalto, Maman Poupée), Bruno Emanuel Palmi (mari), Mina D'Orvella (la rivale), Mario Cusmich, Olimpus-Film, Roma, Italie, 1919.

-*PIOVRA LA*, fiction d'Eduardo Bencivenga, sogetto V. Brusiloff, scénario Vittorio Bianchi, photo Giuseppe Filippa, décors Alfredo Manzi; avec: Francesca Bertini (Daria Oblosky), Amleto Novelli (Petrovich, la piovra),

Livio Pavanelli (Maurizio Grafenthal), Giovanni Schettini (Marchese di Francavilla), Bertini per la Caesar-Film, Roma/Bertini Film, Italie, 1919.

-PROCESSO CLEMENCEAU, IL, fiction d'Alfredo De Antoni, sogetto du roman L'affaire Clémenceau (1866) d'Alexandre Dumas fils, réduction cinématographique Alfredo De Antoni et Giuseppe Paolo Pacchierotti, photo Alberto Carta, décors Alfredo Manzi ; avec : Francesca Bertini (Iza Dobronowska), Gustavo Serena (Pierre Clémenceau), Alfredo De Antoni (Constantino Ritz), Lido Ma netti (prince Sergio Stolikine), Nella Montagna (comtesse Matilde), Vittorio de Sica, Antonio Cruicchi, signora Cinquini, Caesar-Film, Roma, Italie, 1917

-RAPSODIA SATANICA, fiction de Nino OXILIA, sogetto Alfa (Alberto Fassini), Fausto Maria Martini ; scénario Alfa. Didascalie : F. Maria Martini, Commentaire musicale Pietro Mascagni ; avec: acteurs: Lyda Borelli (comtesse Alba d'Oltrevita), Andrea Habay (Tristano), Ugo Bazzini (Mephisto), Giovanni Cini (Sergio), Alberto Nespoti, Italie, Cines (Roma), 1917. 905m, NLA 55949

-CARNAVALESCA, fiction d'Amleto Palermi, sogetto Lucio D'Ambra, photo Giovanni Grimaldi ; avec : Lyda Borelli (Lyda), Livio Pavanelli (Luciano), Renato Visca (Lucaïno da bambino), Mimi (Lyda enfant) Carmelo Talamo, Ignazio Lupi ?, Italie Cines-Rome, 1918

FILMOGRAPHIE PETER DELPEUT (1982-2005)

Réalisations en dehors du corpus

-SUR PLACE, NFTVA-Amsterdam, 1982

-JOHNNY GUITAR, NFTVA-Amsterdam, 1982-1983, 21 min.

-EMMA ZUNZ, NFTVA-Amsterdam, 1984, 30min., NLA18543

-STRAVERS, Theorema Films-Amsterdam, 1986, 58-60 min.

-TROUBLE AHEAD, Yuca Film et/ou distribution, Amsterdam, 1987, 10 min.

-PIERROT LUNAIRE réalisation collective de Arn o KRANENBORG, Eric de KUYPER, Paul REVEN, Erik VELTHUIS, Schaffy Audio Visuele Producties-Amsterdam, 1988, 35-41 min.

-TOREADOR IN HOLLYWOOD, BUDD BOETTICHER, 1988, 25 min.

-GHATAK, Kees HIN, Heddy HONIGMANN et Mark-Pa ul MEYER, Staccato Film s/NFM Amsterdam, 1989-1990, 31 min.

-E PUR SI MUOVE, 4 TOKENS (SÉRIE), Bergen Film & TV/NPS TV/Springdance, Amsterdam, 1993-1994, 8 min.

Documentaires réalisés après 2000

- SCHATKAMER RIJKSMUSEUM (2000)

-IN LOVING MEMORY LEEDS – CARLISLE (2001)

-GO WEST, YOUNG MAN! (2003)

-DROMEN VAN HOLLAND (2004)

-OP DE GRENS (2005)

Scénariste

-PINK ULYSSES d'Eric de Kuyper, Yuca Film, Amsterdam, 1990, 98 min. NLA 53019

-METAAL EN MELANCHOLIE d'Heddy Honigmann, Ariel Film Producties/VPRO-TV, Pays-Bas, 1993, 80 min. Disponible au catalogue de la BNF à Paris.

Participation aux génériques de la production

-GIOVANI d'Annette Apon, 1983.

-TOL DER WRAKE, Frank Bak, Nftva-Amsterdam, 1984.

-REIZIGER, DE, Ron TERMAAT, NFTVA-Amsterdam, 1984, NLA59662

-SCHOORSTEENVERGER, DE, Ron TERMAAT, 1987, NLA59662

Assistant de direction et direction d'art

-CASTA DIVA, d'Eric de Kuyper, Frans Rasker Film B.V. (Amsterdam) et Film International Amsterdam/Rotterdam, 1983, 105 min. NLA 10719

Producteur

-*METAAL EN MELANCHOLIE* (1993).

-*THERESIENSTADT - FILM OF WAARHEID*, vidéo installation produite par P. Delpeut et F. Roumen, réalisée par Kees Hin et Sandra van Beek Filmmuseum-Amsterdam, 1995, 65 min.

AUTRES FILMS

Programmes de compilation du NFM

-*A CHANGING SOCIETY* (1991)

-*A LA CAMPAGNE* (1991)

-*AFRIKAANS AVONTUUR DE REIZEN VAN THEO REGOUT (1924-1964)* (Ruud Visschedijk, 1998)

-*AMORE ET LOTTA* (1991)

-*DE GEBOORTE VAN EEN NIEUWE KUNST* (1954, n/b, 7 min. , 35mm, NLA D5105)

-*FEEERIEKEN PROGRAMMA* (1989)

-*FILMFABRIEK HOLLANDIA* (Guy Moulin, 1989)

-*HIGHLIGHTS FROM THE COLLECTIONS* (Claudi Op den Kamp, 2003)

-*MODE IN BEWEGING (FASHION IN MOUVEMENT)* (José Teunissen et P. Delpeut, 1992)

-*REISBEELDEN 1910-1915*

-*REISBEELDEN 1910-1915 II*

-*RUHEVOLL (POCO ADAGIO)*, (P. Delpeut, 1993)

Éditions Filmmuseum-Amsterdam (VHS, DVD, Cd-Rom)

Série Expeditiefilms :

001 *EXPEDITIE NAAR DE ZUIDPOOL 1910-1913 (THE GREAT WHITE SILENCE, 1924)*, 1998, VHS, 105 min.

002 *EXPEDITIE DOOR DE GOBI-WOESTIJN CHINA 1928: MED SVEN HEDIN I ÖSTERLED*

003 *EXPEDITIE DOOR NIEUW GUINEA 1926: BY AEROPLANE TO PYGMYLAND*

Série De Eerste Wereldoorlog

004 *DE EESRTE WERELDOORLOG 1914-1918: OM DE WERELDVREDE* programme de compilation

005 *DE EESRTE WERELDOORLOG 1914-1918: JOURNAALS EN PROPAGANDAFILMS* programme de compilation

Série Sphinx Cultuurprijs

-006 *HET GEHEIM VAN DELFT* (M. Binger, 1917) avec musique de Henny Vrienten, Amsterdam, 1998, 60 min.

-007 *HET FANTASTISCHE LUCHTSCHIP, 1904-1908: ZES FILMS VAN GEORGES MÉLIÈS* avec musique de Marc van Vugt, 1998, 60 min. programme de compilation

008 *PATHÉ AROUND THE WORLD 1910-1915* avec musique de J. Belinfante, VHS, 1998, 60 min.

Cd-Rom:

-*Zelf films Restaureren/Restore films yourself* (2003) Disponible en: www.filmmuseum.nl/filmrestauratie.

Nico De Klerk

-*BIOGRAPH COMPILATIE* (2000), dont onze parties: *VISUAL ATTRACTIONS/BIOGRAPH COMPILATIE 1; PEOPLE IN FRONT OF THE CAMERA/BIOGRAPH COMPILATIE 2; ADDRESSING THE AUDIENCE/BIOGRAPH COMPILATIE 3; WHERE TO PLACE THE CAMERA? /BIOGRAPH COMPILATIE 4; TWENTIETH-CENTURY DAMSEL/BIOGRAPH COMPILATIE 5; FEUILLES REMUAIENT AU VENT, LES/BIOGRAPH COMPILATIE 6 ; 7 (?) ; I LOVE A PARADE/BIOGRAPH COMPILATIE 8; 9. MAKING UP A PROGRAMME/BIOGRAPH COMPILATIE 9; HOW SHOTS HAN G TOGETHER/BIOGRAPH COMPILATIE 10; STAGING THE WORLD/BIOGRAPH COMPILATIE 11.*

-*TABEE* (Nico de Klerk et Frank Roumen, Filmmuseum-Amsterdam, 2002).

Mark-Paul Meyer

-*EXOTIC EUROPE - JOURNEYS INTO EARLY CINEMA* (et de Connie Betz 2000) DVD

-*OUR FILM INFLAMMABLE FILM HERITAGE* (NFM-Amsterdam/Ecipar Italie, 1994)

Illustrations

- 1. *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914) Photogramme (Filmmuseum-Amsterdam)
- 2. *PRINSENGRACHT*, Nederlandsche Biograaf-en Mutoscope Maatschappij, Amsterdam, 1899, 68mm, dans le 8^{ème} épisode *CINÉMA PERDU KLIKJES IN DE VORIGE EEUW*. (PHOTOGRAPHIE ARCHIVES ARIEL PRODUKTIES)
- 3. *FIOR DI MALE* (1914) dans *LYRISCH NITRAAT 1905-1915* (1990). (PHOTOGRAPHIE ARCHIVES ARIEL PRODUKTIES)
- 4. Pochette DVD *Lyrical Nitrate/The Fobidden Quest* (Zeitgeist Films) <http://www.zeitgeistfilms.com/>
- 5. *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914) Photogramme (Filmmuseum-Amsterdam)

TABLEAUX

TABLEAU I CATEGORIES DES COMPILATIONS, PERIODES, GENRES ET COLLECTIONS RECYCLES

<i>PRODUCTION INTERNE</i> 1989-1995	CATEGORIE DE COMPILATION	PERIODE ET GENRES DES COPIES FILM EMPRUNTEES	CINEMATHEQUE(S)	COLLECTION(S)
<i>THE GOOD HOPE</i> (1989)	Reconstruction	1918-1986 ; Fiction	NFM	autres ¹²⁵⁹
<i>LYRICAL NITRATE</i> (1990)	Documentaire	1905-1917; Fiction et non-fiction	NFM	Desmet
<i>THE FORBIDDEN QUEST</i> (1993)	Fiction	1910-1931 -Fiction, non-fiction et curiosités	NFM	Films d'expédition aux pôles ; <i>BITS & PIECES</i> ; autres
<i>THE GREAT WAR</i> (1993)	Film de montage	1914- 1926; Fiction et non-fiction	NFM	Actualités ; autres
<i>PATHÉ AROUND THE WORLD</i> (1993;1998)	Programme	1910-1915 ; Fiction et non-fiction	NFM	Desmet ; autres
<i>DE CINEMA PERDU</i> (1995 ; 1997)	Programme	1895-1925 ; Fiction, non-fiction et curiosités	NFM	Desmet ; Bits & Pieces; Lamster-KIT; Mutoscope & Biograph; autres
<i>HEART OF DARKNESS 1910-1930</i> (1995)	Film de montage	1910-1929 ; Non-fiction et documentaire	NFM	Films d'expédition ; autres
<i>PRODUCTION EXTERNE</i> 1996-1999	CATEGORIE DE COMPILATION	GENRES DES COPIES FILM EMPRUNTEES	CINEMATHEQUE(S)	COLLECTION(S)
<i>THE TIME MACHINE</i> (1996)	Documentaire (essai)	1895-1996 ; Fiction, non-fiction et curiosités	NFM; Archives de la Planète-Musée A. Kahn ; Association frères Lumière ; Audio visuel Centrum AMC; NASA TV; NFTVA-Londres; NOB-archief	Desmet ; Bits & Pieces; Mutoscope & Biograph; autres
<i>FELICE... FELICE...</i> (1998)	Fiction	1925; Non-fiction ?	NFM ; autres ¹²⁶⁰	Photographie ; Mutoscope & Biograph; autres
<i>DIVA DOLOROSA</i> (1999)	Documentaire	1914-1920; Fiction et non-fiction	NFM ; Cineteca del Comune di Bologna; Museo Nazionale del Cinema Torino	Desmet

¹²⁵⁹ Note: 'A autres' fait référence aux fonds, archives, copies film pas considérées en eux-mêmes un corpus institutionnel, en tout cas on peut parler d'une collection thématique comme par exemple les pionniers néerlandais, les films Found footage acquis, etc. Un 'X' veut dire non.

¹²⁶⁰ Van Ukiyo-e Books (Chris Uhlenbeck/Christer von der Burg) et du Docteur Joseph Dubois (Association Nord Japon)

TABLEAU II PRODUCTION (COFINANCEMENT ET ACQUITTEMENT DES DROITS)

PRODUCTION INTERNE	SCENARIO	BUDGET ¹²⁶¹	DROITS ACQUITTES (IMAGE ET MUSIQUE)	SUBVENTIONS	SOCIETES DE PRODUCTION	TELEVISION
1989-1995						
<i>THE GOOD HOPE (1989)</i>	X	X X		X	NFM	X
<i>LYRICAL NITRATE (1990)</i>	oui	Dfl ¹²⁶² 254.573 (115.520€)	Pathé 5,300€ ; musique ?	Fonds Voor De Nederlandse Film/Fonds Binnenlandse Omroep	NFM/Yuca Film	NOS Televisie
<i>THE FORBIDDEN QUEST (1993)</i>	oui	Dfl 583.240 (264.663€)	?	Fonds Voor De Nederlandse Film/Fonds Binnenlandse Omroep	NFM/Ariel Film Producties	KRO Televisie
<i>THE GREAT WAR (1993)</i>	X	?	X	X	NFM	X
<i>PATHÉ AROUND THE WORLD (1993; 1998)</i>	X	?	X	X	NFM (vidéo 1998)	X
<i>DE CINEMA PERDU (1995 ; 1997)</i>	X	Dfl 324.829 (147.400 €)	Oui (?); 1997x9 épisodes (?)	Fonds Binnenlandse Omroep	NFM/Ariel Film Producties (Vidéo 1997)	VPRO-TV
<i>HEART OF DARKNESS 1910-1930 (1995)</i>	X	?	X	programme de coopération en matière de développement du Ministerie van Buitenlandse Zaken (Ministère des Affaires Etrangères)	NFM	
PRODUCTION EXTERNE	SCENARIO	BUDGET	DROITS ACQUITTES (IMAGE ET MUSIQUE)	SUBVENTIONS	SOCIETES DE PRODUCTION	TELEVISION
1996-1999						
<i>THE TIME MACHINE (1996)</i>	?	?	Oui	X	NFM	VPRO-TV
<i>FELICE... FELICE... (1998)</i>	Oui	Dfl 1,990,916 (903,438 €)	X	Nederlands Fonds voor de Film/ Stichting Coproductie Fonds/Binnenlandse Omroep/Japan Foundation/Europese Commissie Actieplan 16/9	NFM/Ariel Film Producties, Pieter van Huystee Film	KRO-TV
<i>DIVA DOLOROSA (1999)</i>	?	Dfl 1.000.000 (environ) ¹²⁶³	X	CoBO/Stifo/Nederlands Fonds voor de Film	NFM/ Cineteca del Comune di Bologna	VPRO-TV

¹²⁶¹ Sources génériques et VAN VOORST, Suzanne, *Peter's films* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia FERNANDEZ. 02 février 2006. Communication personnelle.

¹²⁶² Dutch florins; florins néerlandais, guildens 1€=2.20371 Consultez sur : La monnaie nationale est alors le florin néerlandais (Dutch florins ou guildens) 1€=2.20371. Consulté sur : <http://www.mataf.net/conversion-monnaie-1.htm>

¹²⁶³ ROUMEN, Frank. Entretien réalisé au Pavillon Vondelpark Filmmuseum [22/06/2005 entre 14 et 18 hrs.].

TABLEAU III IMAGES, TEXTES ET SONS EMPRUNTES ET RAJOUTES (TOURNAGE)

<i>PRODUCTION INTERNE</i> 1989-1995	NON-FILM	TOURNAGE DE NOUVELLES IMAGES	BRUITAGE	MUSIQUE ORIGINALE	COMPILATION MUSICALE (EXTRAITS SONORES)	ACCOMPAGNEMENT LIVE	INTERTITRES	DEDICACE ; PREFACE ; ET/OU TITRES
<i>THE GOOD HOPE</i> (1989)	oui	oui	X	X	X	piano/forte	oui	oui
<i>LYRICAL NITRATE</i> (1990)	X	X	oui	X	Delpout : Opéra ; avant-garde ; symphonique	X	oui	oui
<i>THE FORBIDDEN QUEST</i> (1993)	X	oui	oui	L. Dikker	Opéra Caruso	X	X oui	
<i>THE GREAT WAR</i> (1993)	X	X	X	X	Delpout : Opéra, folk, avant-garde	Synchrone projection	X	X
<i>PATHÉ AROUND THE WORLD</i> (1993; 1998)	X	X	X	J. Belinfante	X	X	oui	X
<i>DE CINEMA PERDU</i> (1995 ; 1997)	X	X	oui	Ram, et.al.	Opéra; avant-garde; folk	X	oui	oui
<i>HEART OF DARKNESS 1910-1930</i> (1995)	X	X	oui	Ram et	X	X	X oui	
<i>PRODUCTION EXTERNE</i> 1996-1999	NON-FILM	TOURNAGE DE NOUVELLES IMAGES	BRUITAGE	MUSIQUE ORIGINALE	COMPILATION MUSICALE (EXTRAITS SONORES)	ACCOMPAGNEMENT LIVE	INTERTITRES	DEDICACE ; PREFACE ; ET/OU TITRES
<i>THE TIME MACHINE</i> (1996)	Oui	oui	X	Wouter van Bommel	oui	X	X oui	
<i>FELICE... FELICE...</i> (1998)	X	oui	X	L. Dikker	X	X	X X	
<i>DIVA DOLOROSA</i> (1999)	X	X	X	L.. Dikker	X	oui	oui	oui

TABLEAU IV INTERVENTIONS ET EFFETS OPTIQUES

<i>PRODUCTION INTERNE</i> 1989-1995	MONTEUR	FONDUS NOIRS VISIBLES	COLORIAGE	POST-COLORATION	RALENTI	TRAVELLING	ARRÊT SUR IMAGE
<i>THE GOOD HOPE</i> (1989)	P. Delpout	oui	Oui virage	X	X	X	X
<i>LYRICAL NITRATE</i> (1990)	Menno Boerema	oui	Oui solarisation, teinture, virage, au pochoir	X	oui	oui	oui
<i>THE FORBIDDEN QUEST</i> (1993)	Menno Boerema	X	Oui solarisation	oui	oui	oui	X
<i>THE GREAT WAR</i> (1993)	Barbara Hin et P. Delpout	oui	Teinture, virage	X	X	X X	
<i>PATHÉ AROUND THE WORLD</i> (1993; 1998)	P. Delpout	X	Teinture, virage, au pochoir	X	X	X X	
<i>DE CINEMA PERDU</i> (1995 ; 1997)	Menno Boerema	oui	Pinceau, au pochoir ; teinture, virage	X	D'origine	X	X
<i>HEART OF DARKNESS 1910-1930</i> (1995)	Barbara Hin et P. Delpout	oui	teinture, virage	X	D'origine	X	X
<i>PRODUCTION EXTERNE</i> 1996-1999	MONTEUR	FONDUS NOIRS	COLORIAGE	POST-COLORATION	RALENTI	TRAVELLING	ARRÊT SUR IMAGE
<i>THE TIME MACHINE</i> (1996)	Wim Schepens	X	Pinceau, teinture, virage	X	X	X X	
<i>FELICE... FELICE...</i> (1998)	Menno Boerema	X	Au pochoir?	X	oui	oui	non
<i>DIVA DOLOROSA</i> (1999)	Menno Boerema	oui	Teinture, au pochoir, virage	oui	oui	oui	X

TABLEAU V PROGRAMMES AU NFM DANS LES ANNEES 1989 A 2000

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
<i>PRODUCTION INTERNE</i> <i>1989-1995</i>											
<i>THE GOOD HOPE (1989)</i>	12?	08?; 10?	09	04	X	X	X X		X	03	X
<i>LYRICAL NITRATE (1990)</i>	-----	-----	- première 02 -24- 25/08		-21/08		08/	10		-21/03	20/12
<i>THE FORBIDDEN QUEST (1993)</i>	-----	-----	-----	----- -	X	- 27/0 7	X	X	X	X	X
<i>THE GREAT WAR (1993)</i>	-----	-----	-----	----- -	- première 07 -4- 11/11	- 29/0 7			23/0 9		
<i>PATHÉ AROUND THE WORLD (1993; 1998)</i>	-----	-----	-----	----- -	- première 02- 15/09	- 02/0 7 - 29/0 9				-25/01	
<i>DE CINEMA PERDU (1995; 1997)</i>	-----	-----	-----	----- -	-----	----- -	----- -	-08/10			
<i>HEART OF DARKNESS 1910-1930 (1995)</i>	-----	-----	-----	----- -	-----	----- -	- pre mièr e 12			-22/07	
<i>PRODUCTION EXTERNE</i> <i>1996-1999</i>											
<i>THE TIME MACHINE (1996)</i>	-----	-----	-----	----- -	-----	----- -	----- -				
<i>FELICE... FELICE... (1998)</i>	-----	-----	-----	----- -	-----	----- -	----- -	-----	----- -		
<i>DIVA DOLOROSA (1999)</i>	-----	-----	-----	----- -	-----	----- -	----- -	-----	----- -	-----	21/10- 11

TABLEAU VI PROGRAMMES AUX PAYS-BAS 1989-2000

<i>PRODUCTION INTERNE</i> 1989-1995	FESTIVALS DU CINEMA, CULTURELS, ETC.	EXPLOITATION (SALLES D'ART ET D'ESSAI ET COMMERCIALES) ¹²⁶⁴	TELEVISION	CATALOGUE FILM ET/OU EDITION VENTE
<i>THE GOOD HOPE</i> (1989)	X	X	X	X
<i>LYRICAL NITRATE</i> (1990)	20 ^{ème} IFFR avant-première 08/02/1991	-829 entrées	?	NFM-IAF; Internet
<i>THE FORBIDDEN QUEST</i> (1993)	IFFR avant-première 03/02/1993	-1,257 entrées	?	NFM-IAF
<i>THE GREAT WAR</i> (1993)	X	X	X	X
<i>PATHÉ AROUND THE WORLD</i> (1993)	X	X	X	VHS Sphinx 1998
<i>DE CINEMA PERDU</i> (1995)	X	X	VPRO-TV octobre 1995 à juin 1996 (indéfinie)	VHS Bas Lubberhuizen 1997
<i>HEART OF DARKNESS 1910-1930</i> (1995)	X	X	X	X
<i>PRODUCTION EXTERNE</i> 1996-1999	FESTIVALS DU CINEMA, CULTURELS, ETC.	ART HOUSES (SALLES D'ART ET D'ESSAI)	TELEVISION	CATALOGUE FILM ET/OU EDITION VENTE
<i>THE TIME MACHINE</i> (1996)	X	X	-50 000 VPRO-TV (été) 1996 ¹²⁶⁵	
<i>FELICE... FELICE...</i> (1998)	IFFR avant-première 28/01/1998	-11,061 entrées	TV ?	Filmmuseum-Amsterdam
<i>DIVA DOLOROSA</i> (1999)	-live première Holland Festival 25/06/1999 ¹²⁶⁶	-696 entrées	?	Filmmuseum-Amsterdam

¹²⁶⁴ Nederlandse Federatie voor de Cinematografie (NFC) <http://www.nfcstatistiek.nl/> et Programme MEDIA (Consulté entre 2003 et juin 2008).

¹²⁶⁵ DELPEUT, Peter. Entretien réalisé à son domicile [28-30/06/2005 entre 15 et 18 hrs.]

¹²⁶⁶ ROUMEN, Frank 'Creative Producer –Track Record' fourni le 22/06/2005

TABLEAU VII PROGRAMMATION EN DEHORS DES PAYS-BAS

PRODUCTION INTERNE 1989-1995	CINEMATHEQUES	FESTIVALS CINEMA	EXPLOITATION EUROPE (SALLES D'ART ET D'ESSAI ET COMMERCIALS) ¹²⁶⁷	VENTES	CATALOGUES FILM A L'ETRANGER
<i>THE GOOD HOPE (1989)</i>	X	X	X	X	X
<i>LYRICAL NITRATE (1990)</i>	-Barcelone 1991 -München 1991 -FIAF Congress Jérusalem, 1996 -Cinémathèque royale de Belgique (Archimédia) 1998	-Giornate de Cinema Muto-Pordenone (1990) -Berlin International Film Festival au 'Young Forum' 1991 -Edinburgh Film Festival 1991 -Cinémémoire-Paris 12/11/1993	-en 1999=36 entrées	-WDR (Allemagne) -NDR (Allemagne) -SSR/SRG (Ch?) -Zeitgeist Films	-LightCone -Zeitgeist Films (vidéo EU)
<i>THE FORBIDDEN QUEST (1993)</i>		-Cinémémoire 1993 -Sitges : Festival internacional de cinema fantastic 1994 -Fantasporto International Fantasy Film 1993 -17° Hong Kong Film Festival (1993) -42° Manheim Film Festival (11/1993)	- entre 1996-1999=5 entrées	-Danemark Radio-TV -WDR -SSR/SRG -SBS (Australie) -Hong Kong Telecom -Zeitgeist Films (vidéo) -Macondo (Mexique)	X
<i>THE GREAT WAR (1993)</i>	X	X		X	X
<i>PATHÉ AROUND THE WORLD (1993; 1998)</i>	X	X	X	X	X
<i>DE CINEMA PERDU (1995 ; 1997)</i>	-FIAF Congress		X	-Multithématiques (Paris) -NogaCom (Israel)	X
<i>HEART OF DARKNESS 1910-1930 (1995)</i>	X	X	X	X	X
PRODUCTION EXTERNE 1996-1999	CINEMATHEQUES	FESTIVALS CINEMA	EXPLOITATION (SALLES D'ART ET D'ESSAI ET COMMERCIALS)	TELEVISION	CATALOGUES FILM ; EDITION VENTE
<i>THE TIME MACHINE (1996)</i>	X	X			
<i>FELICE... FELICE... (1998)</i>	X	22° Portland International Film Festival, Portland, Oregon -Chicago International Film Festival -Hong Kong Film festival	-1998 =10 641 entrées -1999=238 entrées Total= 10 879 entrées		
<i>DIVA DOLOROSA (1999)</i>	X	-Venise, 1999 -Vancouver, 1999 -Australie, 1999 -Il Cinema Ritrovato (Cinema?), 2000 -Gent live, 2001	-199=555 entrées		

¹²⁶⁷ Information recueillie entre 1996 et 2000 des entrées dans la Communauté Européenne (à 27 et à 36 membres). Observatoire européen de l'audiovisuel. La base LUMIERE fournit une compilation systématique des données disponibles sur les entrées réalisées par les films distribués en salles en Europe depuis 1996. Elle est le résultat de la collaboration de l'Observatoire européen de l'audiovisuel avec les diverses sources nationales spécialisées ainsi qu'avec le Programme MEDIA de l'Union européenne. <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/> pour voir méthodologie et limites de validité de la base <http://lumiere.obs.coe.int/web/sources/metho.html> Les données sont fournies par la Nederlandse Federatie voor de Cinematografie (NFC) <http://www.nfcstatistiek.nl/> et Programme MEDIA (Consulté entre 2003 et juin 2008).

TABLEAU VIII PRIX ET PRESSE

<i>PRODUCTION INTERNE</i> 1989-1995	PRIX PAYS-BAS	PRIX ETRANGERS	PRESSE PAYS-BAS	PRESSE ETRANGERE
<i>THE GOOD HOPE</i> (1989)	X	X	X	X
<i>LYRICAL NITRATE</i> (1990)	X ?	-Prix et Mention de Qualité CNC, 1991 -NSFC Award for film preservation 1991	oui	oui
<i>THE FORBIDDEN QUEST</i> (1993)	-Prijs du jury Dutch Film awards, 1993	-Special Prize, Film Festival Oporto -BFI Award for Archival Achievement, 1994 -Grande Prize, Mannheim Film Festival, 1993	oui	oui
<i>THE GREAT WAR</i> (1993)	X	X	X	X
<i>PATHÉ AROUND THE WORLD</i> (1993; 1998)	X	X	X	X
<i>DE CINEMA PERDU</i> (1995 ; 1997)	X	X	oui	X
<i>HEART OF DARKNESS 1910-1930</i> (1995)	X	X	X	X
<i>PRODUCTION EXTERNE</i> 1996-1999	PRIX PAYS-BAS	PRIX ETRANGERS	PRESSE PAYS-BAS	PRESSE ETRANGERE
<i>THE TIME MACHINE</i> (1996)	X	X	X	X
<i>FELICE... FELICE...</i> (1998)	-Best Film Dutch Film awards, 1998 -Best Lead Actor (Johan Leysen) Dutch Film awards, 1998 -L. J. Jorda an Prize, Amsterdam Fund for the Arts, 1999	-Golden Plaque for best (visual) artistic contribution, IFF Chicago, 1998 -Audience Favourite, IFF Hong Kong, 1998	oui	oui
<i>DIVA DOLOROSA</i> (1999)	X	X	oui	oui

GLOSSAIRE DES SIGLES

- AFECCA V Association Française des Enseignants et des Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel
- AFI Catalog American Film International Catalog
- AFRHC Association française de recherche sur l'histoire du cinéma
- AIRSC Associazione italiana per la ricerca di storia del cinema
- AVAPIN l'Audiovisual Archiving Philosophy Interest Network
- BFI British Film Institute
- BRT Belgische Radio –en Televisieomroep
- CoBO Co-Productiefonds Binnenlandse Omroep
- DFFB Deutsche Film- und Fernsehakademie
- Dfl Dutch florins, florins néerlandais ou guildens
- DVD Digital Versatile Disc
- FHTW Fachhochschule für Technik und Wirtschaft -Berlin
- FIAF Fédération Internationales des Archives du Film ?
- FIAT Fédération Internationale des Archives de Télévision
- GRAF Groupe de Recherche et d'analyse filmographiques
- GBG Vereniging Geschiedenis Beeld & Geluid
- HOLFU Hollandsche Filmuniversiteit
- IAMHIST International Association for Media and History
- IASA Association Internationale des Archives Sonores et Audiovisuelles
- KIT Koloniaal Instituut
- MEDIA Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle
- NBF-forum Nederlandse Beroepsvereniging van Film – en televisiemakers
- NFC Nederlandse Federatie voor de Cinematografie
- Nederlandse Film Database NFDB
- NFM Nederlands Filmmuseum
- NFM/ IAF International Art Film-Nederlands Filmmuseum
- NFTVA-Amsterdam Nederlandse Film en Televisie Academie-Amsterdam
- NFTVA-BFI National Film and Television Archive-British Film Institute
- NSFC National Society of Film Critics
- SPCA Section Photographique et Cinématographique de l'Armée (France)
- Stifo Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties
- VHS Video Home System
- VPRO-TV Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep-Televisie
- WDR-TV Westdeutscher Rundfunk Televisie
- WVC Welzijn Volksgezondheid en Cultuur

FORMULAIRES DES ENTRETIENS SIGNES

II. DATA

interviewed Peter DELPEUT

Adresse 1

Telephone 020-6709373 (Z.P.)

Date of birth 12/07/1956

Place of birth Vianen

Date of the interview (1) 28/06/2005 / (2) 29/06/2005 / (3) 30/06/2005.

Place of the interview Waalstraat, Amsterdam

Interviewer Itzia FERNANDEZ

Number of 1 bandes and/or time

Interview ^{2d} HD Jogging 6:00-22

Not finished 28/07

I. LEGAL PERMISSION

Date

HD list 9, 10...

entre 15 et 18hs

I agree to give the rights to Itzia FERNANDEZ, for scholars and educational purposes that she will decide from the recordings, transcriptions and information result of this interview.

[Signature]
Signature of the interviewed

[Signature]
Signature of the interviewer

Name LAST NAME

Itzia FERNANDEZ

Peter Delpeut
Adresse

Specific limitations: _____

II. DATA

interviewed Nico de Klerk
 Adresse POSTBUS 79702, 1070 BT AMSTERDAM
 Telephone 31.20.5091973 (C.P.)
 Date of birth 21.12.'56
 Place of birth LEIDEN
 Date of the interview 25/02/2005
 Place of the interview Paris entre 10 et 15 heures.
 Interviewer _____
 Number of bandes and/or time _____ Interview Finished
 Not finished _____

I. LEGAL PERMISSION

Date 02.01.07.

I agree to give the rights to Itzia Fernandez
 _____, for scholars and educational purposes that she will decide
 from the recordings, transcriptions and information result of this interview.

Signature of the interviewed

Signature of the interviewer

NICO DE KLERK
 Name LAST NAME

ITZIA FERNANDEZ

POSTBUS 79702, 1070 BT AMSTERDAM
 Adresse

Specific limitations: _____

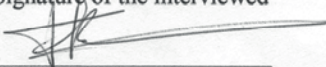
II. DATA

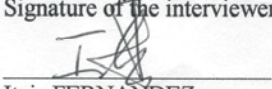
interviewed Frank ROUMEN
 Adresse Waterkeringweg 15
 Telephone 06-51149 469 (Z.P.)
 Date of birth 10-06-1963
 Place of birth Roermond (Netherlands)
 Date of the interview 22-06-2007 14-18 hrs.
 Place of the interview Filmmuseum, Vondelpark
 Interviewer Itzia FERNANDEZ
 Number of bandes and/or time numérique Interview Finished
 Not finished

I. LEGAL PERMISSION

Date

I agree to give the rights to Itzia FERNANDEZ
 _____, for scholars and educational purposes that she will decide
 from the recordings, transcriptions and information result of this interview.

Signature of the interviewed


Signature of the interviewer


 Itzia FERNANDEZ

Name LAST NAME
Roumen

Adresse

Specific limitations: _____

II. DATA

interviewed Suzanne van VOORST
Address Torenstraat 51 5268 AS Helvoirt NL
E-mail arielfilm@planet.nl
Telephone 00 31 411 62 22 47/ 06 27 06 27 00

(Z.P.) _____
Date of birth 27-06-1954
Place of birth _____
Utrecht (NL)


Date of the interview _____
Place of the interview office van Voorst Amsterdam Amstel straat
Interviewer Itzia FERNANDEZ 226-3rd.

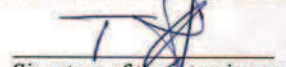
Number of bandes and/or time _____ Interview Finished 10:30
Not finished _____ and
13:45

I. LEGAL PERMISSION

Date 22 June 2005

I agree to give the rights to Itzia FERNANDEZ
_____, for scholars and educational purposes that she will decide
from the recordings, transcriptions and information result of this interview.


Signature of the interviewed


Signature of the interviewer

S. VAN VOORST
Name LAST NAME

Itzia FERNANDEZ

Adresse _____

Specific limitations: _____

INDEX DES FILMS ET DES NOMS (PERSONNES ET INSTITUTIONS)

L'indexation alphabétique reprend l'ensemble des films et des noms propres cités dans le développement.

- ABENTUEUR EINES JOURNALISTEN, DAS* ..110,
178, 396
- AEROSTABLE DES FRÈRES MOREAU, L'*
.....306
- AIRSC82
- Akerman64
- Akerman, Chantal.....64, 126, 605
- ALEXANDRA*178, 186, 267, 395
- ÂME DES MOULINS, L'*...18, 20, 191, 244,
248, 282, 284, 320, 321, 404, 427, 482,
569
- AMERICAN BIOGRAPH IN CIRCUS O. CARRE*
.....393
- ANNALES DE LA GUERRE NO. 91*235
- ANTARKTIS*223, 382
- APOLLO 10*.....349, 473
- ARRIVEE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT,*
L'.....464
- ARTHEME OPERATEUR*.....175, 411
- AT THE HOUR OF THREE*.....175, 411
- ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE*
JOINVILLE, LES216, 298, 482, 610
- Aumont, Jacques 38, 52, 59, 60, 61, 64, 79,
82, 84, 92, 126, 202, 229, 254, 277, 278,
280, 283, 288, 296, 319, 358, 404, 495,
617
- AUS DEM INNERN AFRIKAS* 341
- BARTOS CSALÁD, A* 468
- Basho 324
- Basho Ensemble..... 248, 350, 426, 486
- BAVENO* 256, 305
- BEELDEN UIT BURMAH* 333
- BEGIN VAN DEN WERELDOORLOG,*
HET..... 237, 430
- BELGRADE* 77, 300, 406, 441
- BELLE DAME SANS MERCI, LA* 267
- BERGEN*..... 222
- Bernhardt
- Bernhardt, Sarah 500, 502
- BEYOND THE ROCKS* 570, 609
- BFI 29
- Bitomsky..... 58, 125, 271, 272
- Bitomsky, Hartmut 58, 272, 570, 588
- BITS & PIECES*163, 192, 193, 195, 196, 220,
224, 253, 281, 293, 306, 326, 330, 331,
353, 359, 361, 380, 409, 433, 465, 533,
568, 573, 574, 587, 588, 597, 606
- BITS & PIECES I* 330
- Blom 24, 31
- Blom, Ivo . 3, 24, 49, 51, 68, 70, 72, 73, 74,
75, 77, 78, 80, 81, 83, 96, 100, 102, 103,
109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118,

- 128, 142, 143, 151, 164, 165, 166, 167,
168, 169, 171, 172, 174, 175, 176, 178,
179, 184, 185, 186, 188, 213, 222, 234,
235, 239, 242, 252, 259, 261, 264, 278,
305, 316, 341, 350, 352, 393, 396, 447,
480, 499, 504, 506, 509, 540, 541
- Blotkamp** 93, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 103
- Blotkamp, Hoos..24, 29, 95, 106, 108, 110,
111, 112, 116, 134, 143, 164, 166, 167,
181, 182, 183, 186, 189, 190, 197, 198,
214, 221, 226, 262, 265, 266, 267, 269,
270, 274, 332, 348, 351, 352, 366, 370,
371, 447, 449, 461, 477, 478, 479, 480,
481, 483, 484, 487, 488, 495, 535, 536,
537, 545, 546, 552, 554, 562, 563, 564,
565, 566, 567, 571, 573, 578, 579, 601,
602, 605
- Boerema, Menno66, 247, 377, 378, 382,
416, 493, 516, 523, 601
- BORDS DE L'YERRES, LES*305
- Borelli, Lyda...13, 175, 378, 395, 404, 416,
417, 422, 495, 498, 503, 508, 509, 510,
511, 512, 514, 517, 518, 519, 520, 523,
524, 540, 541
- Bos.....116, 152
- Bos, Annie.....13, 350, 486, 503, 594
- BOULEVARD VAN SCHEVENINGEN* .392
- Breuker, Willem.....248, 321, 427
- Brighton.....21, 81, 85, 188, 250, 253, 464
- Brownlow, Kevin90, 91, 270, 539, 570
- Bundesarchiv.....186, 267, 574, 575
- Burch, Noël ...21, 22, 91, 92, 312, 400, 401
- CABINET DU DR. CALIGARI, LE*396
- CAINO*.....511, 517
- CAPTURE D'OURSONS BLANCS DANS
LES GLACES DE L'OCEAN ARCTIQUE*
..... 224, 254, 382
- CAPUCIJNER MONNIKEN OP WEG
NAAR SIXTIJNSE KAPEL* 393
- CARNAVALESCA*... 33, 517, 518, 520, 522
- CARNEVALESCA*..... 510
- Caruso, Enrico 220, 246, 363, 371, 373,
389, 390, 412
- CASTA DIVA*..... 32, 61, 63, 64, 86, 125, 158,
181, 365, 431, 559
- CATCHING SEALS*..... 310, 361
- CELLES QUI S'EN FONT*..... 436
- Cenere 520
- CHASSE L'AIGRETTE EN AFRIQUE* .341
- CHEMIN DE FER DU LOETSCHBERG,
LE*..... 34
- Cherchi Usai 21, 29, 35
- Cherchi Usai, Paolo 22, 78
- Choub, Esfir..... 44
- Chrispijn 125, 127
- Christian Belaygue
Belaygue, Christian.... 70, 140, 183, 190,
321, 324, 345, 479, 499, 635
- CHUTE DE LA DYNASTIE ROMANOV, LA*..... 44
- Cinema Museum, The (Londres).. 574, 575
- Cinema Ritrovato, Il 39, 128
- Cinemateca Portuguesa... 81, 190, 265, 570
- Cinémathèque royale de Belgique . 32, 118,
121, 143, 263, 284, 285, 321, 338, 507,
532, 597, 610
- CINEMATOGRAFO GUARDATE... MA NON
TOCCATE, AL* 114, 175
- Cinémémoire..... 183, 188, 191

CinéMémoire 190, 197, 225, 226, 267, 294,
 321, 324, 329, 345, 369, 608
 Cineteca del Comune di Bologna33, 74,
 100, 116, 128, 130, 137, 185, 224, 266,
 267, 284, 320, 321, 338, 460, 497, 499,
 501, 502, 503, 512, 535, 537, 546, 552,
 597, 634
 Claes, Gabrielle262, 263, 321, 352, 460
CLEMENT VAN MAASDIJ18, 306
COMMENT SE FAIT LE FROMAGE DE
HOLLANDE575
CONCORSO DI BELLEZZA FRA
BAMBINI A TORINO176, 255
 Conrad, Joseph339, 343
CONWAY CASTLE278, 392
 Costa, José Manuel.....266
COUPLE OF DOWN AND OUTS239
CUIRASSE POTEKINE, LE44, 160, 279
CZERNOWSKA, DIE110
*DAL POLO ALL'EQUATORE*89, 181, 216,
 231, 253, 559
 Dalle Vache, Angela495, 496, 497, 498,
 499, 500, 502, 507, 508, 509, 513, 524
DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNEE
334, 595
DANS LES PYRENEES176, 414
DANSES COSMOPOLITES327, 485
 Danske Filmmuseum.....221, 223
de Boer-van Rijk, Esther13, 152
 de Chomón, Segundo13, 142, 313, 314,
 505, 506, 516
DE CINÉMA PERDU ...271, 274, 275, 293,
 295, 296, 311, 325, 330, 331, 335, 336,
 339, 371, 375
 de Klerk 28, 30, 34
 de Klerk, Nico.. 3, 17, 25, 52, 57, 101, 169,
 200, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258,
 260, 261, 272, 276, 277, 278, 279, 280,
 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290,
 298, 305, 308, 309, 310, 328, 329, 349,
 391, 402, 404, 407, 409, 571, 572, 590,
 600, 606
 De Kuyper..... 23, 35, 36
 De Kuyper, Eric . 30, 59, 60, 61, 62, 64, 69,
 70, 86, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 106,
 108, 112, 124, 125, 127, 128, 129, 130,
 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 142,
 143, 144, 146, 147, 156, 157, 158, 159,
 160, 161, 167, 170, 181, 183, 185, 188,
 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198,
 199, 226, 262, 280, 282, 283, 287, 294,
 319, 321, 347, 348, 362, 365, 403, 404,
 418, 419, 431, 445, 446, 458, 459, 460,
 461, 536, 537, 539, 551, 556, 559, 562,
 567, 570, 572, 578, 579, 580, 585, 587,
 596, 597, 601, 605
 De Mille, Cecil B..... 281, 418
 de Morlhon, Camille31, 318, 320, 321, 322
DE OORLOG 1914-1915..... 237
 de Pater
 De Pater, Vincent..... 491
 De Vaal 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 97
 de Vaal, Jan.. 24, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 78,
 83, 166, 174, 566, 578
 den Broeder, Sander..... 268, 329, 339, 375,
 419, 438
 den Oude
 Den Oude, Greetje 511

<i>DESCENTE EN BARQUE A TRAVERS LES GORGES DE L'ARDECHE</i>	264, 305, 353
Desmet.....	18, 20, 24, 26, 29, 31, 40, 46, 49, 51, 68, 71, 72, 73, 75, 76, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 92, 96, 98, 100, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 118, 123, 128, 133, 141, 142, 143, 144, 151, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 182, 184, 185, 186, 201, 208, 209, 213, 218, 222, 226, 234, 235, 242, 245, 252, 256, 257, 261, 264, 271, 272, 278, 285, 286, 287, 293, 294, 305, 311, 316, 322, 323, 329, 340, 341, 350, 352, 353, 359, 360, 361, 362, 369, 370, 385, 386, 393, 396, 402, 404, 409, 411, 415, 416, 432, 435, 445, 447, 449, 465, 474, 480, 482, 484, 495, 503, 504, 506, 509, 511, 533, 540, 541, 542, 546, 559, 574, 583, 587, 594, 602, 606
Desmet-Hughan, Jeanne.....	73
Deustch, Gustav	599
Deutsch, Gustav	570, 598, 599, 600, 607
<i>DEUTSCHE GRÖNLAND EXPEDITION</i>	223
<i>D-FILM</i>	329, 469
Dickson, William Kennedy-Laurie	55, 261, 304
Dikker, Loek.	219, 220, 374, 375, 390, 424, 425, 426, 438, 491, 501, 522, 524, 526
<i>DIVA DOLOROSA</i> ..	20, 24, 27, 28, 32, 33, 36, 39, 40, 51, 139, 345, 434, 455, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 503, 508, 509, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 519, 520, 524, 525, 526, 533, 534, 535, 546, 547, 548, 549, 555, 556, 558, 559, 560, 561, 563, 565, 583, 584, 586, 587, 594, 595, 605
Dominicus.....	67, 94, 95, 629
Dominicus, Mart.....	64, 67, 542, 543, 602
Donaldson, Geoffrey....	115, 116, 117, 125, 148, 150, 151, 152, 155, 156, 191, 310, 324, 407, 451, 484
<i>DONNA NUDA, LA</i>	508, 509
<i>DOUBLE LADDER, THE</i>	315
Dragu, André	299, 419, 423, 424
<i>DROMEN VAN HOLLAND</i>	603
Duden, Barbara.....	472, 473, 474
<i>DUITSE WINKELSTRAAT</i>	392
Duse	
Duse, Eleonora.....	502, 520
<i>DUSI ÈS JENÖ</i>	469
<i>DYTIQUE, LE</i>	177
<i>E PUR SI MUOVE</i>	37
Edison ...	100, 185, 187, 210, 261, 278, 323
Edison, T. A.....	261
<i>EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR</i>	255, 298, 353, 610
Eisenberg	350, 399
Eisenberg, Daniel.....	87, 88, 462, 471, 472, 473, 474
Elif Rongen.....	13, 34, 71
<i>EMMA ZUNZ</i>	65, 66, 125
<i>ENFANTS DU CAPITAINE GRANT, LES</i>	143
Eternal seconde.....	610
<i>EXOTIC EUROPE</i>	573, 574, 575, 612
Fantastische Luchtschip, Het.....	349

Farinelli, Gian Luca.....130, 181, 608
 Farocki, Harun.....217, 218, 350
FASHION IN MOUVEMENT212, 264,
 297, 419
FATE OF THE SEA, A.....178
FEE AU PIGEONS, LA34, 38
FEE DES ETOILES.....38, 292, 314, 451
FEËRIEKEN PROGRAMMA.....142, 186, 313
 Felice Beato
 Beato, Felice.....274
FELICE... FELICE.....19, 33, 39, 40, 51, 274,
 455, 456, 489, 491, 492, 493, 494, 533,
 534, 535, 545, 547, 548, 549, 555, 561,
 584
 Feuillade, Louis.....75, 151, 172, 319, 334,
 610
 FHTW.....573, 574, 575
 FIAF .13, 22, 29, 38, 63, 70, 71, 75, 77, 78,
 81, 85, 89, 98, 102, 109, 122, 131, 132,
 166, 167, 178, 182, 229, 263, 269, 332,
 345, 346, 347, 351, 352, 463, 476, 477,
 478, 479, 480, 481, 487, 506, 509, 526,
 535, 536, 537, 545, 564, 565, 566, 568,
 569, 570, 572, 579, 597, 598, 601, 608,
 610
 FILM IST570, 598, 600, 607
FILM OF RUSSIA DYING.....336, 444
FILMFABRIEK HOLLANDIA149
 Filmliga ..74, 224, 248, 300, 301, 335, 350,
 407, 474
FIOR DI MALE40, 75, 83, 112, 378, 395,
 404, 416, 422, 445, 446, 495, 496, 509,
 516, 524, 540, 541, 583
FORBIDDEN QUEST, THE..... 19, 28, 31, 226,
 258, 361, 370, 379, 382, 400, 407, 408,
 409, 455, 485, 490, 497, 522, 532, 534,
 539, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549,
 550, 552, 554, 555, 562, 580, 584, 586,
 604
 Forgàcs, Peter .. 34, 89, 247, 248, 260, 271,
 328, 329, 349, 350, 467, 468, 469, 473,
 474, 475, 533, 558, 559, 587, 588
 Fossati, Giovanna .. 30, 277, 278, 279, 280,
 282, 283, 284, 286, 287, 290, 291, 408,
 515, 590, 596, 601, 606, 609
FUNERAL PROCESSION OF THE
 MISERICORDIA..... 393
FUOCO, IL..... 151, 239, 517
 Gallone, Carmine... 13, 175, 176, 416, 498,
 507, 508, 509, 512, 518
 GAMMA..... 283, 480
 Gaudreault, André..... 38, 81, 82, 238, 296,
 325, 346
GAUMONT GRAPHIC 235
GEBOORTE VAN EEN NIEUWE KUNST, DE.. 12,
 71
GEHEIM VAN DELFT, HET 350
GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA,
 MET 20, 337, 339, 345, 360
GHATAK 162, 636
 Giornate del Cinema Muto .. 34, 81, 82, 83,
 103, 109, 128, 141, 178, 179, 188, 267,
 279, 504, 541, 542, 546, 558, 568, 608
GO WEST YOUNG MAN ! 36
 Godard, Jean-Luc 14, 48, 62, 209, 354, 453
GOOD HOPE, THE ... 18, 153, 161, 486, 525,
 532, 548, 582, 583

<i>GORGES DE SIERROZ, LES</i>	305	<i>HOLLAND IN IJS</i> ...	18, 202, 309, 484, 596
<i>GORGES DU TARN, LES</i>	305	<i>HOMARD, L'</i>	209, 320, 343, 375
<i>GREAT WAR, THE</i>	19, 372, 406, 471, 484, 532, 539, 548, 585, 586, 593	<i>HOME STORIES</i>	217
<i>GREAT WHITE SILENCE, THE</i>	206, 221, 268, 363, 415	<i>HOMME QUI MARCHE SUR LA TETE, L'</i>	34, 327
<i>GREEP, DE</i>	167	Honigmann, Heddy.....	36, 162, 246
<i>GREVE, LA</i>	160	Howe.....	257
Grierson, John	254	Howe, Lyman H.....	19, 249, 308
<i>GROOTE PLATEAU VAN DEN CARNISCHE ALPEN</i>	176	Hughan, Ilse.....	64
Guazzoni, Enrico.....	114	Hurley, Frank.....	13, 206, 207, 220, 221
Hammer, Trev	313, 339	IAMHIST	126, 233, 237, 250
<i>HARA-KIRI</i>	124	<i>IJSLAND</i>	223, 371
<i>HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC</i>	249, 257, 308, 353, 428	Il Cinema Ritrovato	128, 130, 161, 176, 193, 267, 321, 322
<i>HEART OF DARKNESS</i>	19, 31, 39, 44, 343, 344, 345, 360, 369, 372, 375, 377, 380, 381, 387, 393, 404, 422, 424, 437, 441, 442, 447, 449, 450, 486, 497, 532, 539, 548, 585, 593, 599, 604, 612	<i>IL FUOCO</i>	33
<i>HEARTS OF THE WORLD</i>	239	Immagine Ritrovata	258, 284
Heijer, Jac.....	143, 419	Imperial War Museum.....	233, 569
Heijermans, Herman.....	150, 151	<i>IN HET LAND VAN DE YUKON</i>	224
Heijermans, Hermann....	149, 393, 443, 595	<i>IN HET NOORDPOOLGEBIED</i>	224
<i>HEILIGE VADER IN DRAAGSTOEL</i> ...	393	<i>IN LOVING MEMORY LEEDS – CARLISLE</i>	58, 602
<i>HEROÏQUE CINEMATOGRAPHE, L'</i>	598	<i>INDIA</i>	246
<i>HET TELEGRAM UIT MEXICO</i>	39	<i>INDOCHINE - CONSECRATION D'UN BONZE, EN</i>	245
Hin, Barbara	162	<i>INDUSTRIA DEL SUGHERO IN FRANCIA</i>	574
Hin, Keen	162, 239, 271, 273, 339, 377, 380, 585, 601	<i>INDUSTRIE DE L'ABACA A L'ÎLE DE CÉBU</i>	302
Hin, Kees.....	119	<i>INDUSTRIE DES MARBRES A CARRARE</i>	57
Hitchcock, Alfred..	208, 209, 244, 347, 482	<i>IRISH MAIL –L & NW RAILWAY</i>	392
Holfu.....	300, 317, 406, 440	Ivens, Joris	23, 70, 72, 74, 98
		<i>JAPANEESCHE DAMES</i>	493
		<i>JAPON PITTORESQUE, LE</i>	333
		Jasset, Victorin.....	13, 143
		<i>JOHNNY GUITAR</i>	64, 125

Johnson, Osa et Martin...13, 203, 204, 268, 281, 341, 342, 376, 404	<i>LEVEN IN EEN KAFFERDORP, HET</i> 341
Kahn, Albert (Musée).....34, 213, 214, 215, 333, 349, 350, 466, 467, 473, 474, 486, 491, 492, 533	Lewinsky, Marianne 200
Keeris, L.....323, 327	Leysen, Johan 320, 343, 375, 439, 490, 494
Keeris, Ludo320, 419	<i>LIEFDE, DE</i> 101, 245, 317
<i>KEHRE WIEDER AFRIKA!</i>340	Light Cone 217, 265, 558, 559, 605
Kessler, Frank.....12, 23, 31, 60, 126, 195, 231, 313, 314, 480, 485, 588	Linssen, Cécile..... 3, 39, 58, 59, 64, 65, 66, 74, 84, 181, 200, 209, 215, 490, 494, 603
Kimball, Clara13, 179, 386, 411	<i>LITTLE TICH</i> 34, 327
KIT203	Loiperdinger, Martin.... 235, 236, 237, 238, 257
Koopman, Maarten.....334	Lubitsch 84, 126, 157
<i>KOPICZINCE</i>236, 254	Lubitsch, Ernest 75, 188, 209, 574
Kronenberg, Roel309	<i>LUCKY STAR</i> ... 156, 157, 181, 188, 191, 442
Kubelka, Peter486, 599, 600	LUMIERE.... 187, 189, 190, 262, 265, 266, 268, 279, 284, 286, 315, 321, 322, 337, 338, 370, 460, 496, 502, 504, 506, 530, 532, 536, 573, 598, 601, 605
<i>LAATSTE BIOOSCOOP</i>	<i>LYRICAL NITRATE</i> . 18, 20, 26, 28, 31, 32, 33, 35, 39, 40, 94, 163, 165, 170, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 194, 201, 225, 227, 264, 274, 287, 303, 305, 306, 315, 352, 360, 364, 366, 367, 370, 371, 372, 374, 377, 378, 379, 381, 385, 386, 393, 395, 404, 410, 411, 413, 414, 415, 418, 422, 429, 430, 432, 434, 435, 438, 445, 446, 447, 449, 450, 453, 473, 485, 496, 497, 498, 506, 508, 509, 514, 524, 527, 533, 534, 535, 539, 541, 542, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 552, 554, 555, 556, 558, 559, 560, 561, 562, 569, 574, 583, 584, 587, 600, 602, 603
<i>WERELDBERICHTEN</i> 18, 234, 235, 254	<i>MA L'AMOR MIO NON MUORE!</i> 508
<i>LAATSTE PARIJSCHE MODE NO. 20</i> 297, 403	
<i>LAC DE COME, LE</i>511	
<i>LAC DU COME, LE</i>520	
Lamster, J. C...18, 202, 203, 293, 308, 360, 440, 612, 613	
Lang.....60, 75	
Lang, Fritz.....91, 124, 188, 237, 244	
<i>LANGS DE NIJL NAAR HET HART VAN</i>	
<i>AFRIKA</i>268, 340, 376, 441	
Le Roy, Eric ...31, 104, 321, 322, 333, 479, 539, 598	
<i>LEDoux VERSUS CRIQUE</i> 102	
<i>LEONCE</i>99, 100	
<i>LEONCE A LA CAMPAGNE</i>99	
<i>LEVEN IN EEN KAFFERDORP, HET</i> ...249	

Machin.....	113, 115, 116, 119, 121
Machin, Alfred .	13, 39, 191, 235, 239, 244, 248, 267, 282, 283, 294, 318, 319, 320, 321, 322, 341, 353, 568, 569, 594
<u>MALOMBRA</u>	509, 510, 511, 520, 523, 526
<u>MAMAN POUPEE</u>	512
Martinelli.....	114, 116, 129, 155
Martinelli, Vittorio	3, 24, 175, 239, 497, 498, 499, 503, 504, 505, 506, 508, 509, 510, 511, 512, 516, 608
<i>MAUDITE SOIT LA GUERRE</i>	120, 121, 409
Mazzanti, Nicola ..	130, 258, 283, 284, 480, 510
Mazzanti, Nicola	130, 181, 608
<i>MED MAUD OVER POLHAVET</i> .	208, 222, 382
Méliès, Georges	75, 79, 205, 231, 238, 304, 313, 314, 325, 327, 349, 488
Menichelli, Pina	13, 114, 239, 498, 502, 503, 505, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 524, 525
<u>MESAVENTURE VAN EEN FRANSCH</u> <u>HEERTJE ZONDER PANTALON, OP</u> <u>HET STRAND TE ZANDVOORT</u>	118
<i>MESSTER WOCHE</i>	236
<u>MET STOOM VERWARMDE EILANDEN</u>	224
<i>METAAL EN MELANCHOLIE</i>	36, 247
<i>METAAL EN MELANCHOLIE</i>	246
Metropole Orkest Metropole Orkest.....	220, 375, 491
<i>MEYER AUS BERLIN</i>	157, 574
Meyer, Mark-Paul	30, 96
Meyermans, Melcher	302
<i>MODE IN BEWEGING</i>	37
Mol, Frank ...	119, 199, 210, 268, 315, 320, 323, 327, 419, 486
<i>MOLENS VAN DE ZAA NSTREK</i>	392
Monnikendam, Vincent	309, 486
Moroder, Giorgio	91
Moulin, Guy.....	142
Mozzhukhin, Ivan.....	13, 175, 413
Müller, Matthias ...	217, 265, 521, 522, 533
Murnau.....	75, 85
Murnau, F. W.....	91, 126
Museo Nazionale del Cinema....	20, 33, 88, 350, 392, 475, 497, 501, 560
Mutoscope & Biograph	258, 261, 267, 279, 293, 304, 353, 360, 391, 392, 412, 418, 464, 474, 487, 533, 571
<i>MYSTERE DE LA TOUR EIFFEL, LE</i>	609
<u>MYSTERES DU CONTINENT NOIR, LES</u>	203, 341, 345, 380, 387, 437, 486
<i>NACH DEM GESETZ</i>	465
<i>NANOOK OF THE NORTH</i>	208
NBF.....	187, 272
Nelissen, Moud.....	313, 419, 439
<i>NEW YORK-BROOKLYN OVER THE BROOKLYN</i> <i>BRIDGE</i>	464
NFTVA-Amsterdam....	61, 63, 64, 65, 272, 603
NFTVA-Londres..	221, 279, 286, 321, 545, 569, 572
Niney, François.....	358
Norske Filminstituttet	222
O'Conor, Joseph	219, 545
<i>OASIS D'EL-KANTARA, L'</i>	177
<i>ODDITIES OF MR. FLIP, THE</i>	326

<i>OLIESLAGERS' VLIEGPOGINGEN IN</i>	
<i>DE WATERGRAAFSMEER</i> 18, 256, 353	
<i>ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL</i>38	
<i>ONZE INDISCHE REIS</i> 329, 388, 444, 484, 612	
Op den Kamp, Claudi.....98, 334, 606	
<i>OP HOOP VAN ZEGEN</i>18	
<i>OP HOOP VAN ZEGEN</i> (1918) .106, 116, 117, 384, 443	
<i>OPUS</i>335, 426	
<i>OR QUI BRULE, L'OR</i>244	
<i>OUR FILM STARS</i>34, 281, 301, 418	
<i>OUR INFLAMMABLE FILM HERITAGE</i>574	
Ouwehand, Reyn.....300	
<i>OVER THE BACK FENCE</i> ...100, 185, 275, 323	
Ozu64	
Ozu, Yasujiro64, 490, 491	
<i>PARSIFAL</i>210	
<i>PARTIE DE TANDEM, UNE</i>257	
<i>PARTIE DE TANDEM, UNE</i>316	
<i>PARTIE DE TANDEM, UNE</i>34	
<i>PATHE AROUND THE WORLD</i> ..18, 33, 37, 39, 240, 243, 361, 369, 372, 377, 380, 391, 402, 427, 442, 443, 448, 450, 466, 471, 487, 488, 531, 546, 548, 555, 575, 594	
<i>PATHE JOURNAL</i>232, 235	
<i>PATHE JOURNAL</i>232, 299, 361, 443	
<i>PATHE REVUE NO. 17</i>341	
<i>PATHÉ'S ANIMATED GAZETTE</i>235	
<i>PAYS DE TENEBRES, AU</i>104, 432, 446	
<i>PECHE A LA SARDINE, LA</i>302, 451	
Peckinpah, Sam.....199, 381, 382, 413	
Perret99, 100	
Perret, Léonce.. 13, 99, 171, 185, 208, 209, 262, 280, 294, 318, 319, 320, 353, 439, 593, 594, 597, 609	
<i>PESCARA, IL</i>272, 305	
<i>PHYSIQUE DIABLE</i>314	
<i>PICTURE IDOL, THE</i>179, 386, 411	
<i>PICTURE PALACE PIECANS</i>175, 385	
Piel, Harry.....13, 110, 111, 178	
<i>PIERROT LUNAIRE</i> 37, 93, 94, 113, 125, 181, 367, 431, 559	
<i>PINK ULYSSES</i> ..36, 159, 365, 431, 433, 559, 562, 570	
<i>PIOVRA, LA</i>504, 505, 519	
<i>PIÙ CHE LA MORTE</i>176	
<i>PLACE DE LA CONCORDE</i>392	
<i>PLAYBACK</i>272	
<i>PLUIE, LA</i>596	
Ponting, H. G.204, 206, 207, 214, 220, 221, 268, 363, 415	
<i>PORTRAITS</i>18	
<i>PORTRAITS</i>329, 388	
<i>POSTILJON, DE</i>245	
<i>POSTILJON, DE</i>245	
<i>POUR LA PAIX DU MONDE</i> 237, 406, 422	
Prelinger.....598, 599	
<i>PRINSENGRACHT</i>48, 392	
<i>PROCESSION VAN HET CORPUS</i>	
<i>CHRISTIE</i>392	
<i>PROCESSO CLEMANCEAU, IL</i>504	
<i>QUO VADIS?</i>286	
<i>RACHAT DE L'HONNEUR, LE</i>179, 385	
<i>RAILWAY DE LA MORT, LE</i> .180, 385, 602	
Ram, Stefan....94, 143, 144, 157, 176, 185, 188, 199, 205, 210, 212, 241, 248, 275,	

297, 299, 304, 306, 319, 337, 339, 348, 375, 404, 419, 424, 429, 431, 437, 601	<i>SCHOONE NOORD-AFRIKAANSCH</i>
<i>RAPSODIA SATANICA</i>498, 499, 509, 517, 520, 522, 525, 526, 604	<i>KUSTGEBERG, HET</i> 245
<i>RASKOLNIKOV</i>210	<i>SEMIRAMIS</i> 322
<i>RECOLTE ET INDUSTRIE DE LA CANNE A SUCRE</i>302	<i>SENEGAL</i> 340
<i>REDSKIN MARRIAGE</i>103, 317, 406, 428, 440, 445	<i>SENSATIONELE VliegDEMONSTRATIE DOOR DEN FRANSCHEN LUCHTACROBAAT PÉGOUD</i> 306
<i>REISBEELDEN 1910-1915</i>201, 263, 305	<i>SHACKLETON'S BURIAL</i> ... 206, 222, 425
<i>REIZIGER, DE</i>64	Shiro, Kido..... 295
<i>REPAS DU BEBE, LE</i>465	<i>SIGNAL OF FIRE, THE</i> 103, 179, 386, 445
<i>RETOUR DE FLAMME</i>418, 609	<i>SIGNORA DALLE CAMELIE, LA</i> 520
<i>ROLLOS PERDIDOS DE PANCHO VILLA, LOS</i>615	<i>SIMBA, THE KING OF BEASTS</i> .. 203, 341, 376, 387, 404, 486
Rongen, Elif ...3, 25, 34, 40, 606, 607, 608, 609	<i>SIX SOEURS DANIEFF, LES</i> . 34, 280, 327
Roumen32	Sixpack Film..... 217, 599
Roumen, Frank3, 28, 39, 52, 60, 74, 94, 96, 126, 158, 181, 187, 197, 201, 272, 273, 274, 295, 349, 357, 360, 364, 366, 367, 370, 371, 462, 484, 485, 488, 499, 500, 501, 517, 530, 532, 554, 570, 604, 612	Smith, Roger 352
<i>RUHEVOLL (POCO ADAGIO)</i>37, 246	Smither, Roger 167, 233, 569, 574
<i>SALTI E LAGHI DEL FIUME VELINO</i> 176	Soho-Images 286
<i>SANGUE BLEU</i>213, 482, 503, 516, 525, 526	<i>SORTIE DE L'USINE DE LUMIERE A LYON</i> .. 463
<i>SANTA CLAUS</i>224	<i>SOUTH</i> 206, 221, 222, 268, 310, 362, 370, 389, 390, 408, 426, 429, 447, 449
<i>SANTA LUCIA</i>176, 287, 394, 482, 511, 574	<i>SPOORREIS VAN PARIJS NAAR MONTE CARLO, EEN</i> 465
<i>SASCHA OORLOGSWEEKBERICHT</i> ..236	<i>STAALFABRIEKEN KRUPP</i> 236, 249, 405, 435
<i>SCHATKAMER RIJKSMUSEUM</i>602	<i>STAHLWERK DER POLDIHÜTTE</i> 20, 237, 254, 303, 405, 435
Schimek, Hanna599, 600	<i>STANLEY AND LIVINGSTONE</i> 343
	Starevitch, Ladislav 334, 449
	<i>STERN DES SÜDENS, DER</i> 178
	Stichting Klankwerk 303, 451
	Stichting Nederlands Filmmuseum.. 13, 55, 57, 75, 101
	<i>STOCCOLMA PITTORESCA</i> 146, 176, 435

<i>STORE GRÖNLANDSFILM, DEN</i>	223	<i>TOCHT PER AUTO DOOR</i>	
<i>STORIA DI UNA DONNA, LA</i>	506, 518, 526	<i>WELTEVREDEN</i>	18, 308, 428, 440
<i>STORM OP ZEE</i>	223, 224, 393	<i>TOLSTOY</i>	300, 407, 449
<i>STRAVERS</i>	65, 66, 67, 94, 482	<i>TOM TOM PIPER'S SON</i>	400
<i>SUI GRADINI DEL TRONO</i>	176	<i>TOREADOR IN HOLLYWOOD, BUDD</i>	
<i>SUISSE MERVEILLEUSE, LA</i>	264, 305	<i>BOETTICHER</i>	37, 125, 367, 602
<i>SUR PLACE</i>	61	<i>TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO, UNA</i>	114,
Tak, Max	210, 348		175
<i>TELEGRAM UIT MEXICO, HET</i>	2, 18,	<i>TRAHISON DU DAIMIO, LA</i>	246, 492
	125, 248, 324, 426, 445, 485, 595, 614,	<i>TROUBLE AHEAD</i>	66, 67
	615, 616	Tscherkassky, Peter	217, 599
<i>TERRA NOVA</i>	248, 482	<i>TUG IN HEAVY SEA, A</i>	392
<i>TEUFELSAUGE, DAS</i>	34, 178	<i>TUINENVOSRTIN</i>	327
Teunissen, José.....	37	<i>TWO BROTHERS</i>	245, 428, 602
<i>TEUTOBURGERWOUD</i>	178, 394	<i>TYPES DES INDES ET DE CEYLAN</i> ... 177,	
<i>THE FORBIDDEN QUEST</i>	31, 33, 210, 218,		201, 256, 333, 353, 593
	304, 310, 361, 362, 363, 364, 366, 367,	<i>TYPES DES INDES ET DE CEYLON</i>	20
	368, 370, 371, 373, 374, 375, 378, 379,	<i>UITBARSTING VAN DE ETNA, DE</i>	224,
	381, 389, 393, 404, 407, 408, 413, 415,		409
	421, 425, 429, 438, 447, 449, 450	Uitkijk.....	71, 72, 74, 334, 474
<i>THE GOOD HOPE</i>	39, 146, 153, 154, 155,	<i>UITSTAPJE DOOR CHINA, EEN</i>	333
	156, 164, 173, 360, 365, 368, 371, 373,	Uitti, Frances-Marie.....	335, 424, 426, 427,
	377, 380, 384, 421, 443, 450, 451		609
<i>THE GREAT WAR</i>	39, 361, 365, 369, 371,	Ujica, Andre.....	218
	377, 380, 381, 387, 393, 405, 422, 429,	<i>ULTIMI GIORNI DI POMPEI, GLI</i>	159, 176,
	430, 435, 443, 447, 449, 450		396, 404
<i>THERESIENSTADT - FILM OF</i>		van Beek, Sandra	271, 273
<i>WAARHEID</i>	273	<i>VAN DE KOLONIE NIETS DAN GOEDS</i>	
<i>TIGRE REALE</i>	506, 515, 516, 517, 519, 525,	<i>NEDERLANDS-INDIË IN BEELD 1912-1942</i>	
	526	612
Tijdink	66, 93	van der Maden, Frank.....	80, 81, 164, 166
Tijdink, Stef.....	64, 158, 162, 220, 247, 374,	van der Veer, Willem.....	13, 324
	463, 466, 602	van Huystee	
<i>TIME MACHINE, THE</i>	19, 459, 462, 491	Van Huystee, Pieter	491

<i>VAN PAU NAAR CAUTERETS</i>	177	Vrienten, Henny...	248, 324, 426, 486, 488, 609
van Voorst, Suzanne.....	3, 28, 52, 67, 172, 364, 603	<i>WARFARE OF THE FLESH</i> ..	40, 173, 385, 540
Vanden Ende, Walter	491	<i>WATER-LILLIES</i>	179, 404
Veld	66	<i>WELTSTADT IN FLEGELJAHREN: EIN BERICHT ÜBER CHICAGO</i>	465
Veld, Paul	64, 220, 374	Williams, Jay	323
Verne, Jules ...	143, 224, 363, 463, 545, 595	Yann Beauvais	
<i>VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION</i>	217, 470, 471	Beauvais, Yann	15, 16, 217, 265, 573, 599
<i>VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST, LA</i>	142, 143, 179, 370, 378, 438, 516	Zeevaarder, Wynanda ..	199, 210, 313, 314, 419, 439
<i>VIEWS OF TANGIERS</i>	428	Zeevarder, Wynanda.....	157
<i>VISAGES D'ENFANTS</i>	266	Zeitgeist Films	33, 453, 547, 552, 555, 563, 604
Visschedijk, Ruud	209, 239, 240, 243, 348, 471, 487, 565, 567, 570, 578, 605	<i>ZENSCINA ZAVIRASNEGO DNJO</i>	175, 334, 422, 595, 606
Visschedijkm Ruud	209		
<i>VLAGGETJESDAG</i>	392		
<i>VOIX D'OR, LA</i>	179		
VPRO-TV	94, 274, 292, 349, 367, 371, 456, 462, 497, 501, 531		

RESUME : La recherche interroge la valorisation des archives du Nederlands Filmmuseum (NFM) à partir du travail de compilation du cinéaste Peter Delpeut. Ce corpus de dix films (1989-1999) se situe à cheval entre deux ambitions qui ne sont pas toujours compatibles, entre une volonté d'archiviste de rendre accessible des films muets (1895-1931) parfois de simples fragments, en restituant leur couleur, en créant une sonorisation et une quête artistique, plus personnel et liée à un cinéaste.

Convoquant des sources audiovisuelles mais également écrites et orales, il s'agit d'abord de se demander comment le NFM en vient à produire ces compilations afin de mettre en valeur ses collections, de tracer l'histoire de cette cinémathèque et de suivre la trajectoire de Delpeut, en somme de comprendre la rencontre entre cet homme riche d'une expérience de recherche, de critique et de réalisation et une institution en plein bouleversement de sa philosophie dans les années 1990.

Le questionnement s'oriente ensuite sur le processus de fabrication lui-même et de la façon dont fonctionnent ces compilations en vue de montrer comment elles sont prises en tension entre le sensoriel et l'analytique, étant au-delà et en deçà d'une stricte valorisation des films muets du NFM.

La dernière partie interroge les usages des compilations, la manière dont elles sont liées à la politique de programmation du NFM, comment elles affectent la dynamique de l'institution et du cinéaste, mais aussi comment elles sortent du cadre de la cinémathèque, évaluant à chaque fois les apports et les limites en terme de transmission d'un patrimoine cinématographique.

Mots clés : film muet, compilation, archive, valorisation, analyse des films, réemploi

ABSTRACT: The research examines the promotion of film archives from the Netherlands Filmmuseum (NFM) through Peter Delpeut's compilation work. These ten films (1989-1999) are between two directions that are not always in compatibility, on one side an artistic cinematic search and on the other side the archivist's will of giving access to silent films (1895-1931) that are in fragments, in colour and with a sound creation.

Using audiovisual, written and oral sources, the first interest is to focus on whether how the NFM comes to produce these compilations for promoting its collections, lining out the history of this film archive and following Delpeut's career, to understand the meeting between a man with great experience as researcher, critic and filmmaker and an institution challenging its philosophy during the 1990's.

The research then examines the process of filmmaking itself and functioning of this compilation work to show that there is a tension between sensorial and analytical terms, over the borderline of a strict promotion of NFM's silent films.

The last part explores the utilisation of these compilations, the way they are related to Museum's programming politics, how they affect this institution and Delpeut's dynamics, beyond the film archive, each time evaluating the contributions and limitations for the transmission of silent cinema heritage.

Keywords: silent film, compilation, film archive, promotion, film analyse, found footage