

## **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'.<sup>1114</sup> 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,

---

<sup>1114</sup> 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 *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 Delpout 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 Delpout 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 Delpeut pour le NFM se trouve ensuite programmé dans le cadre de la 3<sup>ème</sup> 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 Delpeut.

Par contre la série *THE TIME MACHINE* est programmée uniquement à la télévision. Cependant les archives qui la composent sont présentées par Delpeut 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 (Cinema<sup>2</sup>), dans des sections dédiées aux nouvelles tendances documentaires à base d'archives.<sup>1115</sup> 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.

---

<sup>1115</sup> 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. Cinema<sup>2</sup> 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.<sup>1116</sup> (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

---

<sup>1116</sup> 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 des 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 fournies 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. (...) »<sup>1117</sup>

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.<sup>1118</sup> 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... »<sup>1119</sup>

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.<sup>1120</sup> Des années plus tard, rétrospectivement, il constate la méconnaissance locale de ces collections des cinéastes eux-

---

<sup>1117</sup> Véronneau, Pierre, « Vondelpark, ciné-parc. » *Revue de la Cinémathèque* nr 18, Sept.-Oct. 1992, p.30.

<sup>1118</sup> *Idem.*, 'Survey', *Journal Film Preservation* no. 49, octobre 1994, pp.30-31.

<sup>1119</sup> De Kuyper, e. 'La Mémoire des archives', *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Année VIII, 1999, p.156.

<sup>1120</sup> 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. »<sup>1121</sup>

Néanmoins le rapport d'activités pour la FIAF du NFM en 1999 montre une augmentation spectaculaire du nombre de spectateurs pendant 1998 : 60,000.<sup>1122</sup> 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

---

<sup>1121</sup> « 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'.

<sup>1122</sup> '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).<sup>1123</sup> 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.<sup>1124</sup> Avec d'autres collègues comme Kevin Brownlow<sup>1125</sup>, 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*.<sup>1126</sup> 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. »<sup>1127</sup>

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

---

<sup>1123</sup> 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.

<sup>1124</sup> 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.

<sup>1125</sup> Brownlow, Kevin, 'Magnificent obsession; a collector and the archives' Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.228.

<sup>1126</sup> 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.

<sup>1127</sup> 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.<sup>1128</sup> 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.<sup>1129</sup> 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*

---

<sup>1128</sup> Dibbets, Karel et Bert Hogenkamp [ed.], *Film and the First World War*, Amsterdam University Press, 1995, Series Films culture in transition, 264p.

<sup>1129</sup> 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."<sup>1130</sup>

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 écrit 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

---

<sup>1130</sup> 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'.<sup>1131</sup>

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.

---

<sup>1131</sup> 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, Delpout 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 Delpout) écrit une critique élogieuse sur *LYRICAL NITRATE* dans *Skrien* au moment de la sortie du film.<sup>1132</sup> 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 Delpout. 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.<sup>1133</sup> 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 Delpout 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... (...)*”

---

<sup>1132</sup> 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.

<sup>1133</sup> '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).<sup>1134</sup> 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).<sup>1135</sup> 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.<sup>1136</sup> 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.* »<sup>1137</sup>

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

---

<sup>1134</sup> 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.

<sup>1135</sup> 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.

<sup>1136</sup> De Klerk, N., 'Het tempo van de travelling', *Skrien* nr 189 Avril-Mai 1993, pp.12-15.

<sup>1137</sup> 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 Delpeut 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 Delpeut. 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 Delpeut 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 Delpeut'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.* <sup>1138</sup>

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.* » <sup>1139</sup>

*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.

---

<sup>1138</sup> Note (fax) de Clyde Jeavons du 13 septembre 1993 dans II.6 THE FORBIDDEN QUEST – DIE WINTERREISE (1993), Archives NFM 19 P. Delpeut.

<sup>1139</sup> 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 Cinéma<sup>2</sup> 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.<sup>1140</sup> 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. »<sup>1141</sup>

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.<sup>1142</sup>

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*.<sup>1143</sup> 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.<sup>1144</sup> 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.<sup>1145</sup>

---

<sup>1140</sup> "Venezia '99, Nuovi territory – film" *Cineforum* Vol. XXXIX nr 388, oct. 1999, pp.58-59

<sup>1141</sup> Eisner, Ken, 'Diva Dolorosa' *Variety* Vol CCCLXXXI nr 7, 8 Janvier 2001, p.39.

<sup>1142</sup> Caminal, Jordi Batlle [red.], "Seven chances : set mana internacional de la crítica", *Sitges : Festival internacional de cinema fantastic*, 1994.

<sup>1143</sup> Canby, Vincent, "Review/Film; The Beauty of the Silents", *New York Times*, 11 octobre 1991, vendredi.

<sup>1144</sup> Lucas, Tim, *Video Watchdog* nr 34, 1996, pp.16-17. Voir le catalogue <http://www.zeitgeistfilms.com/>

<sup>1145</sup> 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.