

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 colorisées 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})

À 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=&opannee=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 épia 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 òptiques al cinema : la configuració de l'imaginari turístic*/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.