



3. *FIOR DI MALE* (1914) dans *LYRISCH NITRAAT 1905-1915* (1990). (PHOTOGRAPHIE ARCHIVES ARIEL PRODUKTIES)

Or aujourd'hui existe la vidéo. Les films peuvent être mis sur vidéo et comparés. On pourrait penser que cela devrait être la première tâche des cinémathèques ou des écoles du cinéma. Hélas, il semble que ce soit la dernière et que précisément la seule Histoire qui pourrait être écrite, celle du cinéma, en l'est pas. Car il est lui-même un moyen d'écrire l'Histoire, et il n'y a pas de différence entre faire du cinéma et écrire l'Histoire du cinéma ; le cinéma fait sa propre Histoire en se faisant. Il pourrait même donner des indications sur : comment doit-on faire l'Histoire, l'Histoire des hommes, des femmes, des enfants, des cultures, des classes sociales, car le cinéma est à lui-même sa propre matière historique et donnerait de bonnes indications. La cinémathèque est le seul endroit où cela pourrait se passer et je pense que si ça ne se s'y passe pas, ce n'est pas innocent dans le mouvement de la société où pratiquement, ça a l'air interdit : théoriquement on dit oui, quelle bonne idée, mais pratiquement ce n'est pas possible. (...)»
Jean-Luc Godard⁸⁶⁷

⁸⁶⁷ Godard, J.-L., 'Les Cinémathèques et l'Histoire du Cinéma', *Travelling*, no.56-57 Printemps 1980, pp.122-123.

***DE COMMENT LA MÉTHODE DU COMPILATEUR VALORISE
EN TERMES ESTHÉTIQUES LES COLLECTIONS
DU CINÉMA MUET NFM (1989-1995)***

Au long de la première partie nous avons suivi la trajectoire du cinéaste et du critique Delpeut qui se transforme en archiviste du NFM, entre 1989 et 1995. Ses activités principales consistent à participer dans le développement de la politique de préservation comme de la structure de diffusion et d'accès aux collections affichées dans le *NFM programma*, les espaces académiques (Amsterdam Workshops) et les publications (*NFM themareeks*). Sa participation est particulièrement fixée dans sept films de compilation à partir d'archives du muet préservées. La compilation est une forme filmique que l'on retrouve tout au long de cette période dans une série de ses programmes et ses réalisations (reconstruction, film de montage, documentaire et fiction) en salles comme à la télévision. Delpeut y contribue avec une méthode originale à la production de ces remontages étroitement liés à la philosophie esthétique du NFM. Quand nous utilisons le terme de valorisation dans la pratique du compilateur c'est dans un sens plus large que juste une diffusion et mise en accès des archives. Car la programmation de ces films est dépassée par une mise en valeur spécifiquement esthétique. Delpeut donne une épaisseur à ses films, une dimension sensible qui va au-delà d'une redécouverte. Il a une perspective esthétique en même temps que des intentions pédagogiques envers certaines parties de ses collections. Delpeut intervient comme manipule certainement ces films empruntés. Cependant plusieurs questions dans l'air restent encore à résoudre sur la confection de ces compilations.

Pour répondre à ce questionnement il faut analyser de plus près deux grands gestes propres et indissociables à la compilation : l'appropriation et le détournement. Toutefois pour de propos

analytiques, ensuite nous les séparerons pour comprendre la fabrication de ces films comme la méthode du compilateur. Il est important car parfois il ne fait que restituer un fragment en couleur décomposé 'tel quel', mais par contre de temps à autre il produit lui-même les extraits ensuite sonorisés. Nous dévoilerons les 'secrets de fabrication' de ces compilations des films muets préservés dans deux temps, d'une part leur processus de production et d'une autre part la méthode du compilateur. Dans un premier temps, nous verrons qu'il s'agit d'une production où les étapes sont traversées par le remontage. (Chapitre 6) Dans un deuxième temps, nous déterminerons quels sont les éléments empruntés et rajoutés dans les images, les sons et les textes-images compilés ; donc certains gestes du compilateur sont systématiques. (Chapitre 7)

CHAPITRE 6 DANS LES COULISSES DE LA FABRICATION DES COMPILATIONS DU NFM (1989-1995)

Nous observons une série de caractéristiques communes comme de différences dans ces sept remontages produits entre 1989 et 1995. Delpout com pile exclusivement à partir d'archives préservées du NFM dans : une reconstruction, deux programmes de compilation, deux films de montage, une fiction et un documentaire. Il a un style singulier dans sa manière de recycler, de traiter la matière et les formes des archives en vue de fabriquer un type différent de compilation pour chaque collection abordée. Pour comprendre leur fabrication, on va suivre les étapes de production de cet ensemble de films, de manière à comprendre l'appropriation des archives ainsi que les niveaux de détournement fixés par le compilateur. C'est à dire qu'on va interroger les opérations de pré production (I), du tournage et du montage (II) dans ces films. Nous observons derrière le processus de cet ensemble de compilations une approche plus ou moins homogène basée sur la philosophie du NFM. Delpout rend ainsi visibles ses intentions dans ses gestes du compilateur, qui affectent la lecture de ces films. (III)

Et si la perspective du compilateur est esthétique c'est dans le sens que ses gestes proposent une expérience sensorielle comme analytique des archives, ainsi valorisées dans différents niveaux. Nous allons voir comment a-t-il réussi à produire ces films dans certaines conditions financières, juridiques, techniques, créatives. Pour analyser la manière de fabriquer ces compilations, nous tirons profit de la documentation non-film recueillie à propos des films, croisée systématiquement avec les témoignages obtenus des entretiens, notamment de Delpout et de ses deux producteurs, Van Voorst et Roumen.

I. De la pré production des images (préservées) empruntées

Ces compilations n'échappent pas à une certaine logique de production industrielle du cinéma et de l'audiovisuel. Derrière ces sept films, toute une équipe de collaborateurs travaille sous la direction de Delpout, au cœur des activités de valorisation du NFM. Les étapes de production de ces films sont transposées dans la dynamique de préservation comme de programmation des collections. D'abord, parce que chacun de ces films compte avec des images préexistantes, pour la plupart préservées. Ces étapes ne gardent pas les frontières habituelles entre la pré production, la production et la postproduction. Toutes ces étapes sont traversées par le remontage. Ici le montage n'est pas seulement une étape de la production.⁸⁶⁸ Le processus de remontage s'installe déjà par le choix des films préservés ensuite copiés ou transférés. La sélection en question est traduite dans une compilation qui transforme à son tour ces archives. La singularité de ces films alors consiste à remonter des films bien avant modifiés par les politiques d'archivage du passé comme du présent. Le (re)montage est au centre de ce processus créatif. Il est l'équivalent du tournage des images dites 'nouvelles'. On assiste alors à la production d'images ainsi 'retournées' comme spécifie François Niney.⁸⁶⁹ Cependant ces compilations sont avant tout au service de la réutilisation des films muets préservés et programmés d'autres et multiples façons. Deux particularités distinguent cette production qui se déroule dans un cadre institutionnel de recherche, juridique, technique et économique. D'abord Delpout compile grâce au cofinancement entre le Musée, les pouvoirs publics et la télévision néerlandaise. Et deuxième, c'est le remontage qui traverse tout ce processus de production, sous la directive du compilateur Delpout.

⁸⁶⁸ Voir Sanchez-Biosca, V., *El montaje cinematográfico teoría y Análisis*, Paidós Comunicación 86 Cine, 1996, pp.15-20. 'Chapitre 2 LE MONTAGE', Aumont, J., Alain Bergala, Michel Marie [et al.] (3e éd. rev. et augm.) *Esthétique du film*, Paris : Nathan, 1999, Collection Cinéma, pp.37-62.

⁸⁶⁹ Voir 'Chapitre 6 Détourner la voix, retourner les images (Resnais, Marker, Franju)', Niney, F., *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Bock Université, 2000, pp.93-113.

1. Les traitements des archives préservées converties en collections

Les étapes de production de cet ensemble de compilations sont imbriquées dans le processus de préservation des collections du NFM mis en place dès 1988. Delpeut choisit certains films muets pour des projets de remontage conçus comme une alternative de diffusion des archives. Films qui sont alors en train de se regrouper en collections thématiques comme celle des pionniers néerlandais (Hollandia, Alberts Frères), des films d'expéditions (dans ses variantes aux pôles terrestres, en Afrique), au tour de la grande guerre. Il sélectionne également de films pour valoriser des collections privées avant fusionnées (Desmet, KIT) et d'autres récemment créées comme *BITS & PIECES* (1991). Delpeut imprègne chaque compilation d'une hypothèse, une 'idée' (Leyda), en quête de valorisation des certaines collections. Par exemple son projet sur la collection Desmet est transformé dans le documentaire *LYRICAL NITRATE* (1990) où prédominent les qualités des copies en couleur du cinéma de la seconde époque en pleine découverte. Préalablement à cette réalisation, il existe un scénario.

Toutefois, Delpeut met en place aussi un concept de valorisation, notamment quand il utilise l'exotisme comme le fil conducteur dans ses documentaires comme dans ses programmes. Nous allons interroger comment ce processus de sélection est fixé selon son concept soit dans un scénario soit dans un programme, en fonction de valoriser certaines particularités des collections souvent fragmentées. Néanmoins en fonction de chaque projet, Delpeut ne recycle que des fragments préexistants. Il va jusqu'à extraire des parties des films, qui parfois sont elles-mêmes des compilations à l'origine, comme les actualités. Nous allons voir que la fabrication ne fait que commencer, une fois que ces images sont choisies par lui-même. Car elles ne sont pas automatiquement prêtes pour être recyclées. En effet, ces copies appartiennent au Musée mais la production de ces compilations se déroule dans un système d'acquiescement de droits (images et sons) de divers types. Cette tâche fait partie du processus de production dont Van Voorst, puis Roumen s'en chargent, dans le cadre juridique du NFM.

a. La sélection parmi des collections emblématiques

Chaque compilation est un choix du cinéaste décidé en fonction des archives du NFM qui l'intéressent de mettre en relief. Delpeut affiche ses critères de sélection qui peuvent aller d'un seul fragment à un échantillon sur l'ensemble des collections du cinéma muet alors en pleine découverte. Chaque sélection met en évidence la mise en relation des thèmes, périodes et origines sur l'ensemble des collections. (Voir Tableau I)

Delpeut sélectionne un seul fragment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) dans la reconstruction *THE GOOD HOPE* (1989) pour mettre en valeur le classique de l'Hollandia réapparu en 1988. Plus tard, il programme dans la série *DE CINEMA PERDU* d'autres films des pionniers néerlandais, encore de l'Hollandia, mais aussi des frères Mullens et d'un corpus institutionnel fusionné comme celui de la collection Lamster (KIT). Pour son documentaire *LYRICAL NITRATE* (1990), son choix se base exclusivement sur la collection de distribution Desmet, acquise depuis 1957, mais alors récemment redécouverte. Cependant dans la suite de ses compilations, d'autres copies Desmet seront recyclées, et notamment dans la série *DE CINEMA PERDU* (1995). Cette dernière réunit comme nulle part ailleurs la richesse d'autres collections du NFM, alors objets de préservation, comme la collection Mutoscope & Biograph, ainsi comme de nombreux films de genres très hybrides, en particulier les films de voyage.

Delpeut fait ses sélections à partir des archives qui sont en train de venir, entre 1988 et 1995, de collections muséographiques visibles dans la programmation. Une même collection thématique, comme celle des films d'expédition, lui permet de compiler dans des directions très différentes. Par exemple, il sélectionne des films d'expédition aux pôles terrestres (classiques et méconnus) pour réaliser sa fiction *THE FORBBIDEN QUEST* (1993). Il choisit parmi leurs films d'expédition européens en Afrique mais pour son film de montage *HEART OF DARKNESS* (1995). Il recycle encore à partir de ce sujet, mais à titre individuel une même copie : *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (1925) dans l'épisode 12^{ème} épisode *HEART OF DARKNESS, THE CONGO* (version raccourcie) de la série *DE CINEMA PERDU* (1995). On retrouve aussi cette richesse du film d'expédition au 15^{ème} épisode par la copie monochromatique *CATCHING SEALS* (1915) qui renvoie à la catégorie des films de voyage mais spécialisés en chasse.

Delpeut programme une partie de leurs riches archives de la société multinationale Pathé, pendant ses années de gloire dans *PATHÉ AROUND THE WORLD* (1993). Cependant, les copies Pathé

du NFM sont bien plus nombreuses et se localisent aussi bien dans la collection Desmet, que dans les films d'expédition, que dans les actualités de la grande guerre comme *PATHE JOURNAL* (et ses filiales) compilées notamment dans *THE GREAT WAR*.

Enfin, on retrouve parmi ses choix certains numéros de la collection *BITS & PIECES* compilés avec des propos très différents. Ces bouts numérotés se trouvent dans *THE FORBIDDEN QUEST* comme dans la série *DE CINEMA PERDU* utilisés dans des programmes (6^{ème}) comme de mini films de montage (38^{ème} et 39^{ème} épisodes).

Dans ce premier processus de sélection, Delpeut déplace ces images depuis certaines origines (collections et/ou fonds des archives fusionnés) vers l'attribution d'un nouveau corpus (la compilation en question), qui prendra la forme d'une réalisation ou d'un programme. Le compilateur mène en parallèle souvent un travail d'écriture (scénarios) et de recherche riche en documentation et en analyses (publications) de films produits entre 1895 et 1931.

b. Projets filmiques, recherches et scénarios

Delpeut n'emprunte que des images à son goût afin de les mettre dans un ordre plus ou moins différent. Le traitement de ses choix se révèle être un véritable dédale. Car il contourne les chemins déjà tracés par d'autres programmes réalisés en parallèle. Il compte énormément sur ses recherches approfondies, son visionnage intensif des films, ses analyses de certaines copies. Il traduit cette information et ses connaissances dans les propos exposés dans ses programmes comme dans ses projets de réalisation basés sur les archives.

Delpeut informe, se documente, réfléchit autour des collections préservées dans 'Weergevonden' dans *GBG-nieuws* (1989-1991). Une partie de ses réflexions, comme celles de De Kuyper, sont communiquées dès 1989, pendant leurs conférences à Bologne (Il Cinema Ritrovato) et aussitôt publiées (*Cinegrafie*). Ces deux archivistes esquissent ainsi leur philosophie des archives du NFM en rapport direct à leur travail de remontage.⁸⁷⁰ A partir de 1991, cette documentation et ces sources sur les collections sont publiées dans les *NFM themareeks* ; puis souvent traduites. Ces articles jouent un rôle complémentaire, ainsi que ces

⁸⁷⁰ *Supra.*, Chap. 2.

compilations dans la diffusion des collections af fichées dans les grilles du *NFM programma* entre 1989 et 1995. Delpeut se révèle un écrivain très actif qui parfois prépare ses compilations via un scénario, en particulier pour les besoins de ses projets de réalisation.

On décèle comment Delpeut modifie sa manière de sélectionner les archives à emprunter, en fonction du processus d'écriture de ses scénarios. Le documentaire *LYRICAL NITRATE* sur la collection Desmet est prévu avant son arrivée au Musée dès 1987. Pendant le deuxième semestre de 1988, son scénario a comme titre de travail *Lyrisch Nitraat 1905-1915*.⁸⁷¹ Son choix de copies se déplaie au fur et à mesure qu'il écrit son scénario. Il établit une première liste de copies candidates au r'emploi entre juin et septembre de 1989. Enfin, il aboutit à un choix définitif vers janvier 1990.⁸⁷²

En revanche, pour *THE FORBIDDEN QUEST* (1993) la sélection est décidée autrement, c'est-à-dire une fois bouclée l'écriture de son scénario de fiction. Grâce à ses analyses, on se rend compte qu'il connaît exceptionnellement bien leurs copies des films d'expédition. Les articles traduits de l'archiviste témoignent de son travail de recherche pendant le processus d'identification, de préservation jusqu'à la programmation de ces films d'expéditions aux pôles, entre 1990 et 1995. Ces écrits contiennent les esquisses des analyses où Delpeut démontre sa connaissance des canons classiques du genre et en particulier des copies en couleur du NFM, notamment de *THE GREAT WHITE SILENCE* et de *SOUTH*.⁸⁷³ Cependant l'écriture de son scénario est fortement influencée par d'autres références historiques et littéraires des expéditions.

Au générique, Delpeut remercie Bob Headland, commissaire du Scott Polar Research Institute à Cambridge, pour son aide et son expertise. Il approfondit également ses connaissances sur ces expéditions historiques avec les journaux de voyage de Fridtjof Nansen, chefs des expéditions Roald Amundsen et Robert F. Scott. Delpeut emprunte le prénom de *Wilson* pour l'un de ses personnages. C'est le nom d'un des quatre collègues morts avec Scott, les protagonistes réels dans *THE GREAT WHITE SILENCE*. Delpeut établit un parallèle avec la fiction inspirée du fait historique tragique. *Wilson* devient le leader des derniers survivants de l'équipage du navire l'*Hollandia*, nom inspiré à la fois de la société de production Filmfabriek

⁸⁷¹ Il y a deux versions du scénario entre août et novembre. Voir Dossier no. 94. 'Kinderen der zonde. Lyrisch nitraat, 1905-1915. De Desmet-collectie van het Nederlands Filmmuseum in retrospectief', 29 a out 1988, p.10; et Dossier no. 95. 'De Desmet-collectie van het Nederlands Filmmuseum in retrospectief', titre de travail: Lyrisch Nitraat, 1905-1915, du 1 novembre 1988; Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁸⁷² Dossier no. 96 contient listes du matériel visionné ; dossier no. 97 a la liste des films du 09/09/1989 ; dossier 99 a la liste de titres du 23/09/1989 ; dossier no. 100 a la liste définitive des titres du 4/01/1990 ; dossier no. 101 contient le document 'Concept-essay', dans Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁸⁷³ Voir *Supra.*, Chap. 2 et 3.

Hollandia. Du journal de C.J. Sullivan, il emprunte aussi le nom qu'il donne à son personnage principal interprété par *Job* (Joseph O'Connor).⁸⁷⁴

Delpeut connaît aussi bien les journaux d'Ernest Shackleton et des opérateurs comme Herbert G. Ponting. Il publie des extraits traduits du journal de ce dernier (1921), dans le numéro 29 *NFM themareeks* qui renseigne sur les précisions maniaques de l'opérateur.⁸⁷⁵ Le générique *THE FORBIDDEN QUEST* informe également que Delpeut est inspiré par des œuvres littéraires de fiction : *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot, notamment par *The Narrative Of Arthur Gordon Pym Of Nantucket* (1838) d'Edgar Allan Poe et *Le Sphinx des Glaces* (1897) de Jules Verne. Cette œuvre est aussi marquante pour Delpeut qu'il va jusqu'à reproduire des expressions de Verne dans ses dialogues, comme quand *Job* évoque le rituel des indigènes : « ... what sailors call 'mirror of Heaven'. The natives fell to screaming and crying out in adoration (...) Tekeli-li, Tekeli-li ! ». ⁸⁷⁶

Delpeut écrit sous l'influence de ces références, les différents traitements de son scénario original entre août 1991 et juin 1992.⁸⁷⁷ Il témoigne ainsi de son processus d'écriture : « (...) Reading these files there is more information but less spectacular imagination. I thought it will be nice to retell a new story like Allan Poe did with its magical side, not just an expedition. But then like did Verne about Pym. The idea convinced Suzanne. For 2 weeks I write in the evening. The books were there but it did not work. I had to put them away and started again. (...) Céline came home every evening to read how far the story was, about this curious guy telling and bluffing. I illustrate it with the film materials I had. I did not make it strong or emotional. I recorded the English text, once translated. Menno and I worked on a small VHS. We rewrote the story and applied for money with the fund and television. The cooperation with Menno was strong to find then the images (...)»

Ce scénario est sous l'influence des archives du NFM comme des références historiques et littéraires. Mais la sélection des films à recycler est restreinte à illustrer le récit du scénario, à l'opposé de *LYRICAL NITRATE*. Le scénario *THE FORBIDDEN QUEST* implique une logique de production plus complexe qui met en route la pré production de son tournage en décembre 1991, selon montre la correspondance de la production.⁸⁷⁸ Delpeut fait son casting entre

⁸⁷⁴ Il fait pareil avec le chien surnommé *Caruso* en hommage à son aboiement ; dont l'image est reprise de *SOUTH*.

⁸⁷⁵ Delpeut, P., René Wolf, 'Heroïsche omzwervingen met de camera', *NFM themareeks* no. 29, Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1995.

⁸⁷⁶ Pym est un personnage qui apparaît d'abord dans le roman de E. A. Poe et ensuite est repris par Verne. Verne, Jules, *Le Sphinx des glaces*, Roux, George (illustrateur), Paris : Hachette, 1981, 438p. Collection Grandes œuvres. Les Intégrales Jules Verne.

⁸⁷⁷ Voir 6. « THE FORBIDDEN QUEST – DIE WINTERREISE » (1993) dossiers numéros 116 au 120 et no. 128. Archives NFM 19 P.

⁸⁷⁸ Voir Dossiers numéros 123 et 124 avec les listes de matériel filmique visionné entre 1990 et 1991 et l'archive photographique comme la correspondance de la production dans Archives NFM 19 P. Delpeut.

janvier et avril 1992 à Londres et à Dublin. Casting qui s'achève lorsqu'il trouve le comédien Joseph O'Connor qui interprète son seul protagoniste à l'écran : *Job*.⁸⁷⁹

Le budget de *THE FORBIDDEN QUEST* est le plus cher parmi ces sept films compilés: 264, 663€. (Voir Tableau II) Pour ce réemploi des archives il y a des contraintes différentes par le tournage de nouvelles images. Cependant pour un programme ou une réalisation à partir d'archives, il faut de toute façon s'assurer d'avoir les moyens financiers nécessaires ainsi que de remplir toutes les conditions juridiques de réutilisation.

2. Système de cofinancement néerlandais

La production de la plupart de ces films de compilation est sous la responsabilité de Delpout, sauf pour trois films qui sont produits par Suzanne van Voorst Puis Frank Roum en fait alors ses premiers pas comme producteur à partir de la série *DE CINEMA PERDU* en 1995.

a. Coproduction entre le NFM et la télévision

Dans la société Yuca Films et ensuite pour Ariel Film Produkties, Van Voorst acquiert une expérience importante dans le milieu du cinéma indépendant en produisant pour de jeunes cinéastes comme Heddy Honigmann et Delpout. Ses premiers pas comme productrice se font auprès de De Kuyper en 1983 dans : « *CASTA DIVA has a strong link with PINK ULYSSES. We got all the fragments from the Filmmuseum. Eric worked already there and was involved working with staff stagiaires, some were actors (...) We had to clear the films (the rights) and pay for them.* »

Van Voorst entre en contact avec le Musée au moment où elle s'occupe de l'acquittement des droits pour *PINK ULYSSES* (1990). Dans son parcours, on observe un certain style de production

⁸⁷⁹ Voir Dossier no. 125 avec information du casting janvier-avril 1992 dans Archives NFM 19 P. Delpout.

pour des films qui sont en général exploités dans le réseau des salles d'art et d'essai, dont le Musée fait partie (NFM/IAF). Elle produit trois des compilations réalisées alors par Delpout dans le cadre d'un cofinancement entre le NFM, les pouvoirs publics et les chaînes de télévision. (Voir Tableau II)

Toutefois, Delpout ne s'entoure pas systématiquement de producteurs pour le reste de ses compilations. Il prend en main cette responsabilité comme une extension de ses activités d'archiviste. Il produit ainsi la reconstruction *THE GOOD HOPE* (1989). Plus tard, ses deux films de montage sont également produits à 'chaud', par lui-même. Il les compile sans laisser trace de scénarios. *THE GREAT WAR* (1993) est monté exprès pour la conférence de IAMHIST en juillet 1993. Delpout témoigne : « *We made everything, it did not exist yet a production department. This was one week editing, quickly.* »

C'est le cas également de *HEART OF DARKNESS* (1995) réalisé pour accompagner les programmes en 1995 des films d'expédition et de documentaires européens sur l'Afrique ; dont seule une partie est recyclée. Selon le générique, ce film de montage est subventionné par le Voorlichtingsdienst Ontwikkelingssamenwerking van Het ministerie van Buitenlandse Zaken (Fond pour la coopération en matière de développement du Ministère des Affaires Étrangères des Pays-Bas).

Le financement des programmes de compilation nous montre des figures très différentes, même opposées en fonction de leur durée et taille. *PATHE AROUND THE WORLD* est produit comme le reste des programmes du Musée. Par contre, la série de télévision *DE CINEMA PERDU* est une production complexe, qui est même plus coûteuse (147, 400 €) que le budget attribué à sa première grande réalisation *LYRICAL NITRATE* (115, 520€ ; Voir Tableau II). Ces films comme *THE FORBIDDEN QUEST* sont produits grâce au cofinancement entre le NFM, les subventions des pouvoirs publics et de la télévision. Le Musée fait une sorte de réinvestissement des frais déjà affectés aux films préservés. Il devient coproducteur de manière 'périphérique' recyclant autrement une partie des collections préservées dont le budget investi est millionnaire pendant la période 1991-1994 : environ 10, 800 000 de florins (4, 900 826 €). Cette manière de coproduire, Roumen explique a été gagné avec beaucoup d'effort : « *The Filmmuseum has an state sponsor. We do not wish to compete. It's not fair, so that's why we did a very straight agreement. The Dutch Fund said then that the Filmmuseum could only apply for a project because of the archive. We had to fight for these agreement. We never had money to produce indeed. Only after few years they said 'you did a good job with Delpout so you earn your right to produce'. Peter had this influence with Suzanne because they were really a perfect team that could negotiate with the broadcasters an extra budget. Then Blotkamp) did a very brilliant*

negotiation. There was no limit in the repetition of the parts (DE CINÉMA PERDU). Normally you are paid to allow them to show, but she turned it around. Anyway nobody says no to such an offer! ”

Ces trois projets sont le résultat des subventions obtenues également auprès des pouvoirs publics, grâce au Fonds voor De Nederlandse Film pour *LYRICAL NITRATE* et *THE FORBIDDEN QUEST*.⁸⁸⁰ Une subvention complémentaire le Fonds Binnenlandse Omroep est octroyée à *DE CINÉMA PERDU* (Voir Tableau II). Ce modèle de financement est en pleine transformation aux débuts des années 1990, comme Van Voorst l'explique : « *Film production was using this funds since the 1950's, and specially in the 1980's for shorts and artistic films until 1991. And then everything went into one big fund. »*

L'étude économique du cinéma néerlandais contemporain, de Bernd G.W. Out dédiée aux années 1990, souligne la transformation de ce modèle des subventions pour la production. Les producteurs sont stimulés par les financements (des institutions, investissements privés et coproductions) et par l'attitude philanthropique du gouvernement qui cherche à concrétiser l'autogestion d'une industrie nationale.⁸⁸¹ Le Productiefonds van de Nederlandse Film et le Fonds voor Nederlandse, deviennent un seul financement direct en 1993 dénommé le Dutch Film Fund. Enfin, la télévision joue un rôle important dans la production néerlandaise des années 1990, y compris dans les coproductions avec le NFM. Out note le changement de mentalité de la génération des cinéastes dans les années 1980 qui travaille pour ou avec la télévision, loin d'être complexée par une attitude orthodoxe 'd'auteur'.⁸⁸² En effet, la communauté de cinéastes, dans laquelle Delpout est actif, se caractérise par le fait de travailler sans résistances avec la télévision. Avant d'arriver au NFM, il travaille pour la télévision belge, réalisant *TOREADOR IN HOLLYWOOD, BUDD BOETTICHER* (1988). Pendant qu'il travaille au NFM, il réalise pour la télévision l'épisode *E PUR SI MUOVE*, qui appartient à la production collective *4 TOKENS* (1993). Van Voorst coproduit trois films au budget important, avec trois chaînes de télévision : *LYRICAL NITRATE* avec NOS Televisie, *THE FORBIDDEN QUEST* avec KRO Televisie. Puis Van Voorst avec Roumen coproduisent *DE CINÉMA PERDU* qui est financé avec VPRO-TV. Cette chaîne participe notamment à la diffusion du cinéma néerlandais indépendant.⁸⁸³ Cependant il y a plus que des moyens financiers qui réussissent à produire ces compilations. Roumen

⁸⁸⁰ Voir *Supra.*, Chap. 1. Delpout avait auparavant financé certains de ses courts-métrages avec le Fonds voor de Nederlandse Film.

⁸⁸¹ La production néerlandaise entre 1993 et 2002 augmente d'un 400% pour une population alors de 16 millions d'habitants. Voir 'Introduction' et 'Chapter 5 Production', Out, Bernd G.W., *The roaring nineties: a decade of industrial reform in Contemporary Dutch Cinema*, Pilgrimm Pictures, Amsterdam, 2004, pp.10-13 et pp.47-65, respectivement.

⁸⁸² Voir *Ibid.*, 'Chapter 4 Financing', pp.30-46.

⁸⁸³ *Ibid.*, p.44. La réalisation collective *PIERROT LUNAIRE* (1988) dont Delpout fait partie compte avec financement de VPRO-TV.

témoigne ainsi d'un style de production dont il apprend son métier : « *Suzanne can give direction to a production process, raising the good questions.* »

Roumen s'occupe de la production de la série *DE CINÉMA PERDU* dont la taille et la complexité impliquent un cofinancement important. Il décrit cette première expérience comme une véritable leçon sur les difficultés à mettre en valeur le cinéma muet : « *At that time it was around 400 000 guildens that we counted the value of DE CINÉMA PERDU. I put in plus my salary. But around 25% of it was for archival rights. It was a huge work with around 3 months of editing. We had a lot of people assignments to produce music that was on the other side expensive. It is easy to make archival footage when you just scan it and put in a Cd, for people less sensitive. I learned it takes a lot of effort and that it is very specialised editing you need to get to the speed, people watched, looked 100 years ago. Menno has lots of credits as an editor of it. Peter he is really good, he has the right feeling for not mistreating the original. Originally we had more or less 18 frames and for TV you have 25, so you have to double the speed.* »

Dans ce témoignage, Roumen offre plusieurs pistes de leur processus de production: remontage, postproduction de la sonorisation, transferts du support film selon les besoins techniques de la télévision (formats, vitesse). Mais d'abord, il est déterminant pour les producteurs d'acquérir, comme les moyens financiers, les droits à recycler ces images et ces sons.

b. La clef de la reprise : l'acquittement des droits

Ces sept compilations sont produites avec des images tournées presque dans leur totalité, sauf deux : *THE GOOD HOPE* et *THE FORBIDDEN QUEST*. C'est une production à base des archives préservées mais qui pour être recyclées doivent être retrouvées. Le laboratoire exécute à la lettre les décisions prises par le compositeur. Toutefois pour commencer, la production doit résoudre la problématique particulière des droits à l'utilisation de ces images et sons empruntés. Il faut acquitter les droits des copies film qui appartiennent au NFM.

Les origines aussi divers de ces copies compliquent la tâche d'acquittement des droits. Les archives ont une situation juridique complexe car les droits sont de différents types. Il s'agit de droits d'auteur, d'exploitation économique (des sociétés de production qui ont pu vendre à son tour leurs droits d'exploitation économique) et de préservation (souvent des

cinémathèques, collectionneurs).⁸⁸⁴ (Voir Tableau II) La copie film d'une cinémathèque reste un produit qui n'échappe pas toujours à la logique du marché auquel elle appartient. Car les archives du NFM ne sont pas conservées sous la figure de dépôt légal, qui n'existe pas aux Pays-Bas.⁸⁸⁵ Bien que la législation néerlandaise est soumise aux conventions internationales, souligne Van Voorst : "I'm not an expert. But I know that we are part of the signature of international conventions like Bern. We are part of copyright protected for 50 years and in some cases for 70 years for the filmmakers, the writers, the producers. But there are no international law sanctions of copyright for Dutch distributors. On Internet they could sell these films, but you can not suit them. It is illegal but there is no sanction. Normally the Bern Convention does not allow somebody to use films for another kind of exploitation if not pays for them. You have to clear the rights (...)"⁸⁸⁶

Tous les films recyclés par Delpout entre 1989 et 1995 proviennent des copies préservées du Musée. Mais il faut acquitter les droits d'auteur comme ceux d'exploitation économique dans le cas où l'on prévoit un usage autre que non-lucratif. Le NFM, comme n'importe quelle cinémathèque, est une institution concernée par la protection des droits de ses propres archives.⁸⁸⁷ Les législations nationales ne sont pas dans les années 1990 uniformes ni précises sur la question, malgré la globalisation si avancée dans les marchés de l'audiovisuel. La tendance en Europe dans les droits d'auteur, établit qu'un film peut tomber dans le domaine public jusqu'à 95 ans après la mort du dernier créateur, considérant comme tel le scénariste, le compositeur de la musique, l'opérateur et le réalisateur.⁸⁸⁸

Dans le cas du travail de compilation de Delpout les droits d'usage sont pour certains cas, réglés implicitement comme dans le programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD* et les films de montage *THE GREAT WAR* et *HEART OF DARKNESS*. Ces trois films sont restreints à être exclusivement utilisés dans la programmation du NFM à but non-lucratif, sans toucher des circuits de distribution commerciale. (Voir Tableaux V) Néanmoins, le statut des droits de la

⁸⁸⁴ Pour voir les types des droits aux cinémathèques : Henry, Michael, 'Copyright, Neighbouring Rights and Film Archives, *Journal of Film Preservation*, octobre 1994, no. 49, pp.2-9.

⁸⁸⁵ Egeter-van Kuyk, Robert, 'L'archivage audiovisuel en Hollande, structure et projets', 64^e IFLA General Conference août 16-21 1998 voir <http://www.ifla.org/IV/ifla64/046-117f.htm>. Voir Letang, Vincent, *Étude sur les systèmes de dépôt obligatoire des films*, Archives du Film du CNC, mars, 1996, pp.1-9.

⁸⁸⁶ Les fondements de la protection internationale des œuvres apparaît avec la Convention de Berne (9 septembre 1886) et modifiée à plusieurs reprises jusqu'en 1979 ; OMPI-ONU. http://fr.wikipedia.org/wiki/Convention_de_Berne_pour_la_protection_des_%C5%93uvres_litt%C3%A9raires_et_artistiques Voir 'Troisième Journée Les Droits d'Auteur dans les différents Pays', Ciment, Michel (et. al.) *Colloque International d'Information CinéMémoire*, Paris : FEMIS, AMIS, 1991, pp.113-178.

⁸⁸⁷ Voir Kramer, Edith, 'Should a Fiaf archive ask for a copyright clearance before showing a film ? An American viewpoint', *Journal of Film Preservation*, octobre 1993, no. 4, pp.51-52.

⁸⁸⁸ La différence est de 75 ans comme moyenne dans le modèle anglo-saxon qui fait tomber dans le domaine public en échange les droits d'exploitation économique, c'est à dire des producteurs et des distributeurs. Voir Cherchi Usai, P., 'La cineteca di Babele', *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp.1048-1053.

plupart de ces archives (dont une majorité est de non-fiction) est acquité par l'anonymat des opérateurs et/ou la disparition de filiales et /ou de sociétés de production. Par exemple, certaines filiales de la société Pathé ont disparu comme Hollandsche, ou ont été transformées comme Pathé Gazette (filiale anglaise devenue indépendante). Les films (copies) changent de propriétaires dans les circuits de distribution et d'exploitation, allant jusqu'à faire partie de collections souvent fusionnées des cinémathèques publiques et/ou privées. C'est le cas des copies de la collection Desmet mais aussi des films d'expédition aux pôles terrestres du NFM. Par le fait de leur exploitation commerciale, l'acquittement des droits est bien différent pour les deux réalisations *LYRICAL NITRATE*, *THE FORBIDDEN QUEST* et la série de télévision *DE CINEMA PERDU*. Pour régler cette question, une quantité importante des budgets doit y être destinée, comme remarquait Roumen. Il est le cas également pour *LYRICAL NITRATE*, dont la production paye les droits pour certains films français de la collection Desmet. La productrice Van Voorst raconte : “ *To begin it was easy. On one hand we checked these titles and about 80% were for free reusing, or unknown owner attached, but 20% was still there waiting to be done. With Pathe was impossible. We had an unfair correspondence. Instead Gaumont was easy, they did give us the rights. But then for THE FORBIDDEN QUEST, for Hurley's film, we had this problem with the British film museum. (...)*”

Pour *LYRICAL NITRATE*, Van Voorst et Delpout sont venus personnellement à Paris négocier les droits. La société Gaumont s'est montrée coopérative, offrant les droits pour recycler des extraits provenant de quatre titres, dont la durée recyclée pour chacun est d'environ quatre minutes. Par contre, la production achète les droits d'une seule copie Pathé pour recycler l'extrait où se trouve la scène de crucifixion de *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (1906-1907), d'environ quatre minutes placée dans ‘*Het sterven*’ (‘De la mort’). Le montant est de 35, 000 francs français à l'époque (5, 300 €), c'est à dire presque 5% du budget.⁸⁸⁹

Le statut des droits de copies recyclées dans *THE FORBIDDEN QUEST* montre la mutation suivie dans le domaine des droits de préservation aux cinémathèques dans les années 1990. Delpout qui comptait recycler exceptionnellement des extraits d'autres archives, va finalement travailler seulement avec celles du NFM. Il témoigne : “ *I worked better when I have a limited corpus. But there are other interesting materials preserved in the Dutch Museum that could help to be more creative specially with this end, that was difficult to make because of its magical, surrealistic sides. We ever found the shots we needed only in the British film archive, that claimed the rights of SOUTH. (...) Hoos (Blotkamp) stepped in clearing with a big cooperation later in the restoration of Shackleton films. (...)*”

⁸⁸⁹ Van Voorst, Suzanne, *Peter's films* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 02 février 2006. Communication personnelle.

Delpeut considère la possibilité d'inclure des images des pôles localisées au BFI. Mais ce dernier réclame l'exclusivité des droits de préservation en particulier de *SOUTH*. Blotkamp gestionnaire de talent en profite alors pour développer un projet commun de préservation via la coopération du projet LUMIERE.⁸⁹⁰ Finalement le choix des images par Delpeut est restreint aux archives du NFM, mais pas aux copies concernant les pôles terrestres. Il emprunte aussi parmi des films qu'il fait passer par des images des pôles, grâce à leurs parallèles climatiques, comme par exemple *ISLAND* (1925).

Cependant, sans doute le cas le plus complexe d'acquittement des droits concerne la série *DE CINÉMA PERDU*. Roumen signale que le montant réglé représente 25 % du budget de la production, donc une quatrième partie. La taille de ce programme de compilation titanesque est un défi en soi. Car il a fallu acquitter les droits des quatre-vingt-sept titres compilés dans les quarante et un épisodes programmés à la télévision. Cette question est aussi traitée de façon très inventive par la Direction Blotkamp qui signe un contrat à durée indéterminée avec VPRO-TV. La chaîne garde les droits de diffusion sur la série et peut donc diffuser à volonté les épisodes. En échange, le NFM profite des potentiels de programmation à la télévision pour faire connaître à long terme ses collections.

Cependant Delpeut ne compile pas que des images des archives du NFM, il emprunte également des extraits d'enregistrements sonores afin de créer ses bandes-sons. Il faut acquitter les droits de diffusion de ces archives sonores, notamment des opéras dans *LYRICAL NITRATE*. Il est aussi le cas dans *THE FORBIDDEN QUEST* qui contient des extraits d'un opéra interprété par Caruso. Van Voorst souligne l'organisation efficace de l'industrie de la musique dans l'acquittement de ce type de droits: «*With each chosen fragment we saw which version gave up its commercial rights among the European distributors, and then took it.*».

Pour la compilation musicale utilisée dans *THE GREAT WAR*, aucun problème est posé, car c'est dans un cadre de programmation non-lucratif, restreint au Musée que la compilation musicale est utilisée. Le reste des films à Delpeut ont une bande-son composée soit par musique originale, soit par accompagnement sonore (*cinéma incidentals* improvisés au piano-forte, par orchestre) interprété par des musiciens, chanteurs, bruiteurs, commentateurs. Cependant il faut produire une telle sonorisation. D'un côté l'accompagnement au piano-forte est rajouté live pendant la projection en salle par exemple pour *THE GOOD HOPE* (1989). D'un autre côté la sonorisation est enregistrée dans les films de montage et les programmes de compilation.

⁸⁹⁰ Voir *Idem.*, Blotkamp, Hoos, 'The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.26-27.

II. Des opérations transposées: du (re)tournage et du (re)montage

La production de ce travail de compilation est plus qu'une série de reprises des archives préexistantes. Dans un tournage, plus ou moins classique, les images et les sons sont enregistrés puis montés. L'ensemble est alors considéré comme une réalisation.⁸⁹¹ Le tournage dans le cas du travail de Delpeut devient alors atypique car il s'agit plutôt de mettre en place les idées (du compilateur) traduites dans le retraitement des images, ainsi que dans l'addition d'une bande-son. Le travail de montage en général attribué à l'étape de la postproduction, se déroule ici dès la sélection des archives à compiler jusqu'au montage fixe et au développement du film en laboratoire. Le remontage est sans cesse travaillé tout au long du processus de la compilation, et même sur un autre support que le filmique. Delpeut en témoigne : *"We made editing in video viewing through original prints, which we used with some extra fragments : from this point to this point. Then with everything together we edited on film only, silent, 18 frames per second. And then on film strip we synchronised cheaply in this way: Lyrical Nitrate, stretching to 24 frames per second. For the The Great War, Heart of Darkness and Pathé Around the World, we used this trick and then release. But this last one is a program, meant as a program, it was shown as it, with somebody making music and then the projectionist synchronised."*

Une fois décidé le remontage final, c'est après au laboratoire que les ordres de Delpeut sont exécutées. Notamment, une série des effets optiques sont rajoutés parfois par le compilateur qui rend ainsi son remontage des archives visible et créatif.

⁸⁹¹ Pinel, V., *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris : Nathan Université, 1996, p.406.