

FONDATION ET MUTATION DU STICHTING NEDERLANDS FILMMEUSEUM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parmi les archives que sauvegarde De Vaal, on trouve les fonds déjà cités de la salle d'art et d'essai l'Uitkijk, mais aussi ceux de l'éducation Centrafilm, des films de voyage de Van Leen, de nombreux films coloniaux tournés aux Indes néerlandaises ¹⁶² (qui proviennent en partie du Koloniaal Instituut), des films de l'avant-garde, principalement de Joris Ivens. ¹⁶³ De Vaal s'occupe aussi des collections de distributeurs qui sont arrivées à la fin des années 1950 de Willigers et Riozzi et notamment de celle de Jean Desmet. ¹⁶⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp.307-310.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp.314-322.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a. Une politique de conservation pas si en retard

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹⁶ Voir *Ibid.*, p.319.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le Musée programme depuis 1985 à Amsterdam, des films préservés de la collection Desmet. Entre 1986 et 1987, ses premières restaurations en couleur attirent l'attention de façon spectaculaire à Pordenone.²⁰⁶ Notamment, la copie restaurée en couleur de *FIOR DI MALE* (1914) remet en question la tradition de restaurer a priori en noir et blanc un film muet. *FIOR DI MALE* production italienne à l'origine s'avère être une copie néerlandaise de la collection Desmet dont la plupart du stock film se trouve encore en nitrate et en couleur. Il s'agit du film programmé dans les années 1950 par Jan de Vaal en pleine interdiction de projections de copies nitrate! Ce travail de restauration génère au Giornate del Cinema Muto pendant l'édition de 1986, une réaction en chaîne à propos de la couleur au cinéma muet, sujet en marge alors dans la littérature de l'histoire du cinéma de l'époque.²⁰⁷ Une redécouverte historique des collections des films muets commence à voir le jour. La collection Desmet devient un catalyseur pour d'autres corpus de films muets invisibles dans d'autres cinémathèques, privées et publiques.²⁰⁸ Des débats sur des principes éthiques et méthodologiques de préservation en couleur font surface. Delpeut écrit à propos de la

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

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

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

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

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

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

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

c. Un projet documentaire sur la collection Desmet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. AU CROISEMENT ENTRE CINEASTES ET ARCHIVES DU CINEMA

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

1. Cinéastes des années 1980 aux archives du cinéma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

c. Le cinéma au service de l'Histoire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b. La gestionnaire et l'artiste

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

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

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

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

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

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

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

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

c. Recrutement d'archivistes parmi une jeune génération

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Une période de refonte au Stichting Nederlands Filmmuseum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b. Un visionnage systématique des archives et sans listes préétablies

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Leur véritable problème de départ c'est qu'ils trouvent très peu d'information sur ces films. Ils sont même souvent dans une ignorance totale. Delpeut se rappelle que Blotkamp adopte une attitude alors rare aux cinémathèques, qui se prononce alors pour ces : « Orphans of the film archive, for this wasted material that is quite interesting. Hoos is very keen but for her selection is subjective so she said : 'let's try not to hide it' (...)." ²⁵²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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