

(Re)tournage des images, effets sonores et optiques

Ce processus de compilation des images se révèle être une sorte de ‘retournage’ qui se produit depuis la sélection jusqu’au remontage fixe des archives, mais aussi des éléments ‘nouveaux’. En ce qui concerne la bande-son, la production s’occupe des enregistrements : soit de la musique de commande (originale), soit de compilations musicales (recyclage des archives sonores), soit du bruitage et exceptionnellement de rajouter une voix off. Il y a un retournage des images comme de la plupart des sons. Sauf pour son film de fiction *THE FORBIDDEN QUEST* qui est combiné avec un tournage d’images dites nouvelles.⁸⁹²

a. Tournage dans *THE FORBIDDEN QUEST* (1993) : des archives et nouvelles images en « Irlande, 1941. »

THE FORBIDDEN QUEST (1993) est la seule production qui est le résultat d’un tournage relativement classique. Il s’agit de nouvelles prises d’un faux entretien, combinées ensuite avec le retournage des archives empruntées. L’ensemble de la compilation des images est sonorisé avec une voix-off, du bruitage, de la musique originale et des extraits d’un enregistrement d’opéra interprété par Caruso et joué par un gramophone.

L’entretien se déroule, nous informe un sous-titre imprimé sur l’image en « Irlande, 1941. », chez *Job* qui accueille un cinéaste interviewer (Roy Ward). En réalité, les scènes sont tournées en noir et blanc en 1992. Il n’y a que le comédien à l’écran Joseph O’Connor, dont Delpeut dit : “ He was an actor for the theatre so we have to rehearsal and to slow him down. He learned very quickly. The shooting lasted for 16 days, as if it was done as a documentary. Editing all took a like a good interview 4 weeks. I think we did it first on video and then in 35mm. ”

Le tournage se passe dans un studio où est construit le foyer de *Job* (village de pêcheurs sur la côte de Black South Bay) Van Voorst apprécie travailler ainsi : « We were a small crew’. We all knew each other. The story was quite convincing even if unreasonable, we had exceptionally fun!⁸⁹³

⁸⁹² D’ailleurs comme il est le cas de *THE GOOD HOPE* (1989) dont la documentation non-film est re filmée. *Supra.*, Chap. 2.

⁸⁹³ Dossier no. 126 contient information sur les locations externes du village irlandais, Archives NFM 19 P. Delpeut.

La photographie est réalisée par le chef opérateur Stef Tjldink. Paul Veld est le preneur de son, ancien collègue depuis les films d'école, qui collabore également dans *LYRICAL NITRATE*. Cependant la production de la bande-son dans *THE FORBIDDEN QUEST* est bien plus complexe. D'un côté, la voix du cinéaste est enregistrée puis rajoutée après plusieurs tests, de façon à fonctionner comme une voix off, hors cadre en dialogue avec *Job*, au long du film.⁸⁹⁴ D'un autre côté cette fois Delpeut utilise de la musique originale composée par Loek Dikker. Pour la produire, il faut passer par son arrangement, ensuite l'enregistrement de son interprétation par l'orchestre. Il ne s'agit pas tout simplement d'une compilation ou d'accompagnement musical des films muets, mais d'une mise en scène de la bande-son au même titre que la compilation d'images des archives associées au faux entretien tourné.

La production de la sonorisation pour le reste des films de compilation est diverse. Chacun des gestes de sonorisation de la part de Delpeut obéit à des propos différents de valorisation. Pour *LYRICAL NITRATE*, il rajoute du bruitage et une compilation musicale de l'époque. Pour *THE GREAT WAR*, il réalise une compilation musicale qui cherche le contraste entre musique classique et du rock contemporain. Ces compilations sonores laissent trace des expériences qui se démarquent dans cette structure de valorisation du Musée, par ses combinaisons du bruitage, de la musique originale (de commande), des compilations musicales et des commentateurs.

b. Tournage des effets sonores : musique, bruitage et voix off

Pour l'équipe du NFM, la sonorisation est une pratique indissociable de la valorisation du cinéma muet qui va d'un accompagnement du piano-forte classique à la mise en scène d'une projection film parmi les arts du spectacle. Delpeut utilise pour la fabrication de son travail de compilation également des effets sonores, qui sont des éléments rajoutés, produits au laboratoire.⁸⁹⁵ Dans *THE FORBIDDEN QUEST*, la sonorisation est à base de la musique originelle

⁸⁹⁴ Dossier no. 127 contient information sur les versions des tests de l'interviewer (voice over), Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁸⁹⁵ Les effets sonores sont le résultat de la reconstitution, de l'enregistrement, du réenregistrement, du filtrage, de la déformation, de la postsynchronisation obtenus au mixage, par trucage et/ou tirage. *Idem.*, Pinel, *Vocabulaire*, 1996, p.138.

composée par Dikker qui implique un enregistrement de l'interprétation de la Metropole Orkest, conduite par Huub Kerstens. Après il y a aussi une opération de mixage avec la voix off (parfois *Job* hors cadre, en permanence le *cinéaste*).

La production de la sonorisation pour les programmes de compilation n'est pas pourtant moins complexe. La série *DE CINÉMA PERDU* (1995) reprend une des expériences du festival de commentateurs déroulé au Pavillon Vondelpark pendant le printemps 1992. L'épisode 26^{ème} *L'HOMARD* (1912) enregistre, aussi bien l'accompagnement musical que le commentateur interprété hors cadre par le comédien Johan Leysen qui fonctionne comme une sorte de voix-off à propos fictif. En revanche le tournage de la sonorisation pour *HEART OF DARKNESS* est bien plus complexe. Ce film de montage est l'unique parmi le reste des films qui est produit avec une voix off proprement documentaire (aussi interprétée par Leysen). En même temps, *HEART OF DARKNESS* possède une musique originale et un bruitage inventifs conçus par Stefan den Broeder et Stefan Ram. En effet, la production de la sonorisation ne cherche ni à accompagner, ni à illustrer tout simplement la compilation des images. Les sons sont placés soigneusement, chaque effet sonore fait partie de la mise en scène du compilateur. Le bruitage anticipe des atmosphères climatiques à venir pendant des scènes de transition, représentées surtout par des extraits où l'on voit des caravanes. Ainsi, par exemple le bruitage évoque une ambiance en forêt (l'eau, des oiseaux, des insectes), ensuite imbriqué avec une composition musicale influencée par le folklore musical africain (à base de percussions). La musique n'accompagne pas une série de scènes, mais elle va au rythme même de la danse et de la musique interprétées à l'écran. Dans cette interaction, la sonorisation renforce la prise de position affichée par la voix-off dès l'introduction. Par exemple, un extrait de *LANGS DE NIJL NAAR HET HART VAN AFRIKA* (1925) est sonorisé avec un morceau d'enregistrement d'un disque de blues, pendant qu'on regarde effectivement à l'écran une femme blanche qui utilise un gramophone devant des enfants. Dans l'extrait suivant, on insiste sur ce regard de domination entre les aventuriers et les indigènes. C'est une scène où il y a une autre femme, cette fois Osa Johnson, qui dans *SIMBA, THE KING OF BEASTS* (1928), offre un bonbon au garçon qui semble enchanté. On les voit alors échanger un objet qui brille et qui semblerait précieux en premier plan. Nous trouvons derrière cette association entre images et sons une démonstration des rapports de forces, où la femme blanche figure comme supérieure, devant ces clichés des indigènes 'naïfs à civiliser', y compris par la technologie (gramophone). Cette idée est renforcée par la suite de la compilation où la musique originale rythme l'extrait de *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (1925). On regarde un groupe d'indigènes entourer un danseur, sorte de chaman, qui porte un dessin sur la poitrine (tête de mort), cliché du sauvage mythique. La

musique, avec une touche afro-américaine du blues, contraste avec le regard dominant envers l'Afrique dans ces films européens et américains. Le compilateur boucle cette association avec une sonorisation à base de claques et de percussions qui rythment les actions d'un extrait provenant de *SENEGAL* (1925). Il s'agit de mouvements d'un groupe de musiciens au ralenti (à l'origine) en montage alterné avec des danseuses. La musique met en valeur la force du rituel collectif. Les filles se remplacent pour danser, pendant que son entourage les encourage. Ces beaux musiciens maîtrisent les percussions devant le regard fasciné de l'opérateur qui découpe leurs mouvements, leurs corps, leurs regards grâce au ralentissement. La sonorisation est ici un déclencheur des rapports de force entre un regard autoritaire inévitablement 'conquis' par l'Afrique.

c. La post-production en laboratoire : la création des effets optiques (La chute de Lyda I)

Le processus de production de chacune de ses compilations culmine au moment où est fixé de façon définitive tout ce processus de retournage des images préservées. Delpeut rajoute alors des effets sonores mais parfois aussi des effets optiques pendant la postproduction pour certains de ses films. Pour le reste de sa production, il ne reste qu'à rajouter la sonorisation live, pendant la projection du film.

Delpeut est responsable du montage de la reconstruction *THE GOOD HOPE* (1989) comme de son programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD* (1993). Avec Barbara Hin, tous les deux s'occupent des films de montage *THE GREAT WAR* (1993) et *HEART OF DARKNESS* (1995). Delpeut remarque sur ce dernier: " *The corpus has an statement that is there, in the text of this voice over. It is a good idea to learn how to look by editing, watching carefully. Maybe it took two weeks. I was horrible tired. I made both with Barbara Hin. These films have a less precise way of working like I did with Lyrical Nitrate.* "

Delpeut réalise ces deux films de montage comme ses programmes de compilation dans un délai relativement court, faisant partie de sa dynamique de programmeur. (Voir Tableau IV) En effet de ses gestes de remontage plus élaborés se localisent dans ses trois productions, réalisées avec la collaboration de Boerema : *LYRICAL NITRATE*, *THE FOBIDDEN QUEST* et *DE CINEMA PERDU*. Delpeut témoigne de leurs marges d'action, car rien n'est préconçu même pour ces

films avec scénario et budgets plus importants. Par exemple, pendant qu'ils travaillent sur le remontage de *LYRICAL NITRATE*, il se rappelle : *"It was six weeks of editing. I was already working for the Museum. The titles, they came in very late to tell the story. They are pedagogical, they point my idea."*

Le fil rouge dans ces compilations est un processus de remontage où Delpeut laisse quelques traces de ses influences cinéphiles comme de ses compétences théoriques, tout particulièrement dans l'analyse de films. Nous avons l'impression que ces images sont manipulées physiquement, re-filmées même. Notamment l'extrait de *FIOR DI MALE* retravaillé dans la thématique de *Passie* ('Passion') dans *LYRICAL NITRATE*. Ce sont cependant des apparences trompeuses. Car, ce remontage, Delpeut en témoigne n'était jamais effectué directement sur la pellicule: *« The Gianikian they do everything themselves in their machines very close to the material itself. My method : I make up the story, I replace the fragment and then editing and technical things are done in the laboratory, not in my own hands. I found I was a found footage filmmaker, bricoleur. But other filmmakers work with small budget even from themselves. While I work financed by television, that is a difference between my work and the one of these filmmakers coming from plastic arts. Boerema is very important in my work bringing to life ideas. There was lot of searching, telling without a commentary, cinema by itself with scenes, a climax. (Boerema) he has a passionate way of editing, more alive. I was more academic with pieces, feeling, elaborating a theme, what you call cinema analytique, was found by chance. To make a cheap editing thematically we were beyond our film table fixing things, like right speed of the film. All the material had to be in 24 frames per second. It was strange in slow motion, to down the speed like a hand cranking of the camera. We were searching for the right speed of the material. This is the beginning when we send this strip to scan into video. So we said: 'let's make slow motions per piece 18, 16 frames, slowly we go to 20, like when the cross is coming up (LA VIE ET PASSION DE JÉSUS CHRIST) We moved back to the melodramatic moment (FIOR DI MALE) where Borelli but this is done by us, we manipulated the movements in a very hot sunday afternoon. This guy we were working with, showed we can do more with this expensive editing machine (video), a very quickly zoom in. And then... Lyda, her falling in close up, and Menno and me we were: 'it was so beautiful!' We knew this was a problematic moment in a full frame. In the long shot, you hardly see her. I liked her hand and then by chance something came in, with this fragment of the full frame. The work was made by Image Creations with an optical bank, and then copied in his laboratory."*

En effet, Delpeut et Boerema modifient ces images mais virtuellement et sur support électromagnétique, testant la vitesse et le recadrage de l'extrait repris à la fin de *FIOR DI MALE*. Il s'agit du moment où un voleur agresse Lyda, qui s'avère être sa mère, pendant que ce dernier l'ignore. Les monteurs obtiennent ainsi des images en particulier du corps de Lyda Borelli en train de tomber blessée. Ils déconstruisent les plans de sa chute en mouvement. L'altération de ces images est fixée après au laboratoire en utilisant des effets optiques au tirage. Ces sont des impressions sur la matière qui donnent l'illusion de parcourir le corps de

Lyda, mais qui sont créées artificiellement. Les effets optiques provoquent une perception d'agrandissement dans les images. Ces effets ont des parallèles avec les résultats obtenus via une intervention physique quand on voit des photographies en mouvement re-filmées. La gamme des effets optiques est aussi nombreuse que celle des effets sonores.⁸⁹⁶ Dans l'extrait de *FIOR DI MALE* le montage rajoute du ralentissement, un travelling optique et plusieurs fondus noirs.⁸⁹⁷ Ce qui rend visible l'ensemble de la manipulation.

Ces effets optiques sont la création de Franz Wamelink (société Image Creations) autant dans *LYRICAL NITRATE* que dans *THE FORBIDDEN QUEST* (avec Jan Scholten dans ce dernier). Au générique de ses films, Delpeut salue ce savoir-faire : « *It's more important the Image Creations optical effects done in original 35mm full frame images in 24 seconds. (Wamelink) He died quite early, it was a tragedy. He was very good in recreating the zoom, like 3 times close to the image in 3 steps. He was a magician with contrast. Franz Wamelink is very important for Lyrical Nitrate, The Forbidden Quest.* »⁸⁹⁸

Cependant Delpeut rajoute des effets optiques seulement dans certains extraits de *LYRICAL NITRATE* et de *THE FORBIDDEN QUEST*. Pour le reste, il se garde de transmettre les caractéristiques des copies préservées. Il connaît les qualités comme les limites de la méthode du copiage d'internégatif en couleur, utilisée par le laboratoire Haguefilm et le NFM. Il travaille souvent avec celui-ci la correction de la couleur (étalonnage) de ses propres films. Parfois il commande aussi des tests ailleurs pour s'approcher de la qualité du coloriage qu'il a appréciée par son expérience d'archiviste avec les archives nitrate. Van Voorst s'en occupe : « *We did shooting tests at London that ended in splendour, even when the material was so deteriorated and stretched. We also tested lots of speed. Technical came from him (Delpeut), but my questions about his choices was part of a postproduction process involved.* »

⁸⁹⁶ Ces effets ne sont pas obtenus à partir de l'appareil de prises de vues ou de l'éclairage mais par montage dans une île d'édition électromagnétique. Il s'agit des effets spéciaux, de procédés photographiques, optiques, mécaniques, acoustiques, électriques ou numériques utilisées pour créer des artifices ou de illusions au niveau de l'image / ou du son. Il y a plusieurs types, pour l'image (au tournage, à la prise d'image), au cours du développement. Parmi les effets optiques on trouve la liaison, l'accélération, l'inversion de marche, le travelling optique, l'image composite, la juxtaposition de plusieurs images, l'effet de trame, la déformation plastique de l'image. Voir *Idem.*, Pinel, Pinel, *Vocabulaire*, 1996, pp.138-141.

⁸⁹⁷ Le travelling optique est un mouvement apparent d'approche ou d'éloignement du sujet obtenu par voie optique, sans déplacement de l'appareil de prise de vues (zoom avant, zoom arrière). Voir *Ibid.*, p.414.

⁸⁹⁸ Il a écrit suite à sa disparition : Delpeut, P., 'In memoriam: het superieure monnikenwerk van Frans Wamelink (1945-2004).' *Skrien* 4, 2004, p.29.

2. Particularités d'un remontage (si visible)

Ce travail de compilation rend visible le recyclage devant le spectateur, mettant en évidence qu'il s'agit d'archives empruntées, mais aussi détournées. Delpeut utilise un style de remontage autant dans ses programmes qui est porté à l'extrême dans ses réalisations par son usage particulier des effets optiques.

a. Le fondu noir ou de la forme de ponctuation du compilateur

Delpeut utilise un seul et même effet optique sur l'ensemble de ses compilations. Il s'agit du fondu noir, effet de liaison qui relie deux plans ou un plan et une bande neutre, souvent noire.⁸⁹⁹ Il s'en sert comme d'un outil de ponctuation qui sépare les copies dans un programme, comme les extraits et/ou fragments dans ses réalisations.

La documentation non-film dans *THE GOOD HOPE* (photographies de plateau, affiches filmées en plan fixe) est associée au fragment (1918) par des fondus noirs alternés avec des intertitres (contemporains). Ce type de fondu noir est caractéristique également du reste des programmes de compilation dont la majorité fonctionnent bout à bout. Ils sont ainsi perceptibles à première vue. Dans *DE CINEMA PERDU* et *PATHE AROUND THE WORLD*, l'ordre comme l'autonomie des films compilés est ainsi fixé. Le programme de compilation n'est pas tout à fait une réalisation mais un remontage d'un ensemble de copies qui permet de garder en même temps l'autonomie de chacune (même si raccourcie). Il y a le même principe d'usage des fondus noirs dans tous les épisodes de la série *DE CINEMA PERDU*. Cependant ce programme utilise parfois le fondu noir comme les autres réalisations à partir d'archives. Deux épisodes *DE CINEMA PERDU* dépassent les limites des programmes de compilation en devenant de micro films de montage (38^{ème} et 39^{ème}) à partir de *BITS & PIECES*. Les fragments numérotés sont enchaînés par des fondus noirs gardant leur indépendance tout en étant associés. La frontière entre programme de compilation et film de montage devient diffuse à moments.

⁸⁹⁹ *Idem.*, Pinel, V., *Vocabulaire*, 1996, pp.175-176.

Par ailleurs, Delpeut et Hin uti lisent des fondus noirs assez longs et visibles particulièrement dans les films de montage *THE GREAT WAR* et *HEART OF DARKNESS*. Ils montent ‘bout à bout’ soit des fragments soit des extraits comme dans un programm e des copies. Sauf que leur usage du fondu noir donne à chaque fois une im pression de ponctuation qui rend visible une ‘idée’ suivie d’une autre. Tout au long de *HEART OF DARKNESS* Delpeut les utilise de façon suggestive, isolant ainsi des plans ‘bizarres’ par des fondus noirs qui échappent à l’ordre thématique des séquences compilées. Ce sont des im ages énigmatiques, intrigantes. On trouve un cas exemplaire après la scène empruntée à *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (1926) où il y a des femmes en train de travailler les grains aux mortiers. Ensuite, il y a un plan isolé entre deux fondus noirs qui appartient à *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA*. Dans cette im age il y a cinq personnes debout et de profil à d roite qui sont distribuées au m ilieu du cadre avec un chimpanzé au premier plan, comme si ces pers onnes étaient comparées. Les intertitres de la copie d'origine informent sur son contenu: « *Dwergen in de oerwouden* » (‘Les nains dans les forêts vierges’). Il s’agit d’une prise de vue des Pygmées qui avec l’intertitre supprimé acquit une charge d’étrangeté particul ière. Ce qui nous questionne su r notre façon de regarder à travers les yeux de l’opérateur à l’origine.

Les films de montage *HEART OF DARKNESS* et *THE GREAT WAR* partagent avec le programme de compilation l’utilisation du fondu noir comme une forme ponctuation, mais non pour diviser des copies empruntées, m ais en revanche sou ligner un contraste entre les idées des im ages associées.

b. D’une économie inventive des archives grâce aux effets optiques (remontage ‘a la Peckinpah’)

Delpeut utilise le fondu noir com me une forme de ponctuation dans sa forme d’associer les images, soit pour un programme, un film de montage mais également pour ses réalisations (fiction et d ocumentaire). Ce ge ste typique de son rem ontage est utilisé avec d’autres effets optiques. Il les u tilise ensemble dans certains m oments d’un remontage spectaculaire des archives.

On retrouve notable l'usage de s effets optiques et fondus noirs après cette expérience du réemploi de la chute de *Lyda* à peine évoquée dans *LYRICAL NITRATE* (1990). Cependant parfois les effets passent quasi imperceptibles aux yeux du spectateur comme dans la mise en scène de *THE FORBIDDEN QUEST*. Delpout se sert de la même stratégie mais pour obtenir un montage invisible de la chasse à l'ours du Pôle Nord trouvé au Pôle Sud : « *The killing (bear) it was our 'Sam Peckinpah scene'. In the small piece of the bear falling down, beside the emotional quality of it, the whole idea was to make it as a documentary. All the time, the code is documentary, while the form content is fiction. We finished it from an analytical point view, making fiction with real images. This idea came later editing with Menno.*⁹⁰⁰

Job dans *THE FORBIDDEN QUEST* parle de la chasse des lions marins et on voit alors ces animaux dans un extrait de *MED MAUD OVER POLHAVET* (1925-1926?) pendant qu'il dit : « *There are creatures that are smart in silence. Sea lions are creatures with a loud pain. Their screaming is awful. Most times they didn't even bring back the meat. Silent pain is louder...* ».

Ce 'lourd silence' des lions marins est représenté ensuite avec un extrait repris d'*ANTARKTIS* (1929) où en effet tout son est enlevé. La compilation enchaîne avec la chasse d'un ours blanc polaire, la preuve même du secret du passage entre les pôles terrestres : « *That creature was a miracle! (...) The Italian raise hell with his swearing and shouting. His voice... it cut your ears like a dull chisel.* »

Le piège dramatique du faux documentaire se trouve ici. Et c'est ce qui renforce le suspense et le ton mystique du récit. La croyance chez le spectateur est mise à l'épreuve avec la séquence qu'on regarde alors. Le lion marin est un animal propre à la région du Pôle Sud. Mais l'ours blanc est un animal impossible à y trouver comme l'interviewer explique : « *You mean to say that you saw a polar bear in Antarctica? That's impossible! (...)* » Alors Job réplique : « *It's true! By god it's true! It is in the pictures! I'll forsake my eyes if I haven't seen it!* »

Cette impossibilité est remise en question par la preuve à l'image de l'ours. Delpout et Boerema font alors un travail extraordinaire de remontage à partir de la reprise de *CAPTURE D'OURSONS BLANCS DANS LES GLACES DE L'OCEAN ARCTIQUE* (Pathé, 1910). Ce remontage des plans est sonorisé seulement par le bruitage qui fait entendre et résonner huit tirs des chasseurs. Le silence au milieu ne fait qu'augmenter la tension du récit. Le remontage met en scène champ-contrechamp, les images de l'ours polaire et des deux chasseurs, l'un se trouve sur le navire (*Hollandia*) et l'autre couché dans la neige. Ce 'ping-pong' visuel montre l'ours

⁹⁰⁰ Sam Peckinpah (1926-1984) est le cinéaste américain spécialisé dans le western dont le thème de prédilection était les 'perdants', le pathétique. Son style de montage est comme une sorte de 'mitrailleuse', tel que cette scène à la chasse d'ours est remontée. Voir *Ibid.*, Passek, J.-L. (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma*, 1996, p.1658. Les films de Peckinpah sont en rétrospective dans le *NFM programma* en janvier 1992.

encerclé, cerné par les chasseurs. Les plans au ralenti offrent une économie efficace du métrage recyclé pour mettre en scène la chasse. En effet il s'agit d'une séquence montée à la 'Peckinpah' qui est composée de trente plans, dont trois sont réutilisés à plusieurs reprises. Le plan d'un chasseur couché par terre est repris trois fois. Le plan du chasseur barbu est repris jusqu'à quatre fois. Celui-ci semble la représentation à l'écran de l'*Italien*. Et le plan de l'ours polaire abattu est repris jusqu'à six fois. Pendant le dernier plan, on écoute le dernier tir avec à l'image l'ours qui tombe au ralenti. Puis *Job* dit : *"It was the longest hunt I've ever witnessed."* Suivi d'un fondu in de musique, *Job* complète : *"The creature couldn't die. Truly, it wouldn't die."*

Cette chasse 'la plus longue', selon les mots de *Job*, est suivie ensuite d'un extrait d'un autre film : *DEN STORE GRÖNLANDSFILM* (Fotorama, 1922). Ce film de chasse témoigne avec soin de l'utilisation de la viande pour nourrir aux chiens.

Nous voyons que le détournement des archives empruntées est déterminé par certains gestes du remontage. Ces actes d'altération volontaires sont de plusieurs types et changent les impressions qu'on a sur la vitesse par ralentissement, le cadrage par la répétition des plans et par la pénétration et/ou rapprochement à travers des travellings optiques des photogrammes en mouvement repris.

III. Les gestes du compilateur ou des intentions du cinéaste

Néanmoins le véritable point de départ de ces compilations sont des images qui sont déjà implicitement objets d'un détournement. Il s'agit pour la plupart de copies de distribution devenues des archives préservées, transformées en collections. Et y compris parce que ces films sont programmés dans un autre contexte de celui attribué à sa première époque de distribution. Nous proposons de diviser cette dernière série d'altérations dans deux groupes de gestes employés par le compilateur Delpeut.

D'abord, il y a une affectation implicite des archives qui va d'un niveau 'zéro' à une suite de détournements qui impliquent de les raccourcir comme de les gommer. Dans le seul fait

d'emprunter, il y a un remplacement des images de son corpus à l'origine (la copie, la collection). Cette intervention ne change que la durée et l'ordre d'apparition d'un film associé avec un autre. Ce processus s'achève souvent avec la production d'extraits d'un fragment et/ou d'une copie plus ou moins complète avec certains propos. Ce premier groupe de gestes poussent les potentiels d'association entre ces films muets, comme une opération de catalogage qui va en crescendo regrouper jusqu'à reclasser ces images.

Le deuxième groupe de gestes du compilateur concerne ouvertement à la manipulation. Il s'agit d'une reprise des archives qui vise à les détourner avec des effets sonores et optiques qui offrent des impressions différentes. Il s'agit d'actions plus poussées par leur franche et forte altération des éléments repris mais aussi par d'autres qui sont rajoutés. Cette altération n'est jamais physique mais virtuelle. C'est-à-dire Delpeut ne touche pas aux 'originaux', pouvant toujours revenir en arrière. En particulier, les effets optiques provoquent un degré du détournement superlatif des images ainsi décortiquées par impression de ralentissement, d'un arrêt sur image, d'une pénétration (travelling optique). Ces actions mettent en œuvre les idées du compilateur. Cependant ces éléments repris comme rajoutés ne sont pas forcément distingués par le spectateur. Les archives compilées sont tiraillées dans deux directions opposées. D'un côté, les images recyclées affichent leurs origines, leur provenance, d'un autre côté, ces mêmes images démontrent leur appartenance à ce corpus, autre créé par Delpeut au profit de son but de valorisation muséographique.

1. Les actes de la reprise

La difficulté d'analyser cette gamme des gestes du compilateur se trouve dans le fait qu'ils cohabitent ensemble. Le détournement de ces archives passe graduellement d'un niveau à l'autre ou ils se passent simultanément. Delpeut atténue les différences comme exalte les contrastes entre les éléments empruntés. Il 'taille' la copie compilée, il la façonne découpant la matière et en retranschant ce qui la rend inutile aux yeux de son objectif. La reprise est un premier détournement en soi qu'il applique à toutes les archives empruntées.

a. Reprise du film-fragment et/ou extraire des archives fragmentées

Delpeut met en valeur des fragments-films uniques par leur simple reprise. Son réemploi du fragment en couleur identifié du film classique *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918), reconstruit dans *THE GOOD HOPE* (1989) reste emblématique. Ce bout du film est repris avec des rayures, des tâches, des couleurs transformées provoquant une forte charge nostalgique. Mais Delpeut va encore plus loin dans sa volonté de valoriser les archives tels qu'elles existent. Il les recycle même quand elles sont de véritables ruines filmiques en réutilisant des images très abîmées et même celles non identifiées de la collection *BITS & PIECES*. De manière que le compilateur utilise des fragments au même titre que n'importe quel extrait de film ou copie entière recyclés. L'archiviste emprunte parfois une partie d'une copie qu'elle soit complète ou non. Il enlève soit un plan, soit une scène, une séquence, et ainsi il 'fabrique' un extrait. Ces fragments comme ces extraits sont réutilisés dans une même optique de valorisation.

LYRICAL NITRATE contient ainsi plusieurs images à forte charge nostalgique. Ce documentaire contient des films préservés mais remplis de tâches, de rayures, de sauts de photogrammes assez visibles. C'est la méthode du NFM de reproduction photographique (internégatif en couleur) pour la restauration en couleur qui rend visible ces particularités physiques du nitrate préservé. Notamment à la fin de la partie 'Het sterven' ('De la mort'), on voit des images notamment abîmées qui appartiennent aux copies Desmet de la société Gaumont : le western *LE RAILWAY DE LA MORT* (1912) et le drame *LE RACHAT DE L'HONNEUR* (1913). Ils ne sont pas tout à fait des fragments, mais des extraits produits par le compilateur. Son intérêt pour les images en train de s'échapper nous intrigue. Car Delpeut pousse encore plus loin sa reprise des images en train de se périmer.

Dans la partie *En het vergeten* ('Oubli'), avec l'accompagnement d'un chant lyrique féminin, se termine la représentation de cette 'séance du cinéma' documentaire. Delpeut emprunte un extrait de la copie anglaise *PICTURE PALACE PIECANS* (1914), rempli de rayures. L'un des frères Poluski interprète un projectionniste avec un ton comique. Il a sous son contrôle la cabine de projection dans laquelle un panneau affiche 'Dangerous no smoking'. Or, il illumine avec une bougie le projecteur! Cette représentation comique ainsi reprise est un clin d'œil auto-référentiel de la vulnérabilité du nitrate, de sa condition inflammable. Le projectionniste Poluski regarde alors à travers un trou. Delpeut enchaîne avec une 'projection'

où on regarde les images du couple Adam et Eve au Paradis. Il associe un dernier -film dans le film- tel qu'il l'a fait à plusieurs reprises dans *Kijken* ('Regarder'). Il s'agit du fragment *WARFARE OF THE FLESH* (1917) qui boucle le documentaire avec la matière filmique en ruines. Comme un ready-made, la fin de *LYRICAL NITRATE* conclut en images avec ce qui annonçait la préface : le nitrate disparaît devant nos yeux. Delpeut montre la reprise telle quelle, sans la 'toucher' mais en rajoutant un accompagnement lyrique qui ne fait qu'accentuer la rare beauté d'un fragment en train de disparaître. Il documente une histoire de la collection Desmet, du support nitrate préservé, mais y compris dans son état de décomposition exprimé par lui-même. Il exploite ces qualités physiques des images aux fragments. Mais il va chercher également ce contenu dans les extraits fabriqués par lui-même.

Tout au long de *LYRICAL NITRATE*, Delpeut extirpe certaines parties des films en plein air sélectionnés par lui. À l'origine, la moyenne de la durée de ces copies se situe entre trois et cinq minutes. Ces extraits des prises de vue, une fois associées, mettent en relief la caractéristique principale du film en plein air : l'impression de voyage qui emporte le *phantom ride*. Par ailleurs, dans certains programmes de compilation, on trouve le même geste d'extraction, notamment dans les épisodes qui compilent de films de voyage dans *DE CINEMA PERDU* (6^{ème}, *AIR SHOW* et 7^{ème} *VIEWS FROM THE WATER*) remplis de *phantom rides* tournés entre 1910 et 1913. Les images de ces extraits ainsi associées activent une suite ordonnée de dite figure.

Cependant Delpeut compile parfois la quasi-totalité d'une copie préservée dans sa durée, dépouillée, c'est-à-dire raccourcie. Par exemple, le court-métrage Vitagraph *THE SIGNAL OF FIRE* (1912) qui est replacé dans la partie *Kijken* 'Regarder' de *LYRICAL NITRATE*. Il ôte à ce court-métrage son début et sa fin sans affecter la structure du récit. Il y a un paradoxe dans ce simple geste de reprise. D'un côté, ce drame de naufragés reste presque tel quel. D'un autre côté, il est placé de façon à représenter le film dans le film, regardé par les spectatrices interprétées par Clara Kimball Young et Mary Maurice, dans *THE PICTURE IDOL* (1912), également une production Vitagraph.

a. Gommer les intertitres, le récit

Ces compilations ont deux types de reprises : de fragments et/ou des extraits enlevés d'une copie (complète ou non). Le gommage de certaines parties des archives est implicite par les choix faits, donc les résultats sont très divers. Cette démarche donne une dimension non orthodoxe à ces compilations. Delpeut supprime une partie du sens originel de la copie en lui attribuant d'autres significations. Le compilateur prend position devant ces archives exposant de sens latents et/ou attribuant d'autres. Il isole les extraits déracinés de leurs origines pour mieux mettre en valeur leurs qualités individuelles.

Le gommage peut minimiser allant jusqu'à effacer des éléments de ces archives. Ce geste a des conséquences majeures notamment quand Delpeut supprime les intertitres des copies empruntées dans ses deux films de montage. Dans *THE GREAT WAR*, il enlève les intertitres qui, pourtant étaient porteurs d'information en donnant des repères historiques aux spectateurs. Mais c'est le but du compilateur qui est en quête d'offrir un aperçu sensoriel des caractéristiques des archives aux alentours de la grande guerre. Cependant cet effacement des intertitres est paradoxal dans *HEART OF DARKNESS*. D'une part, le fait d'effacer tous les intertitres laisse le spectateur sans aucun repère ni information sur la situation historique comme géopolitique de ces archives. Il efface l'information sur les déplacements des expéditions, donnée par les intertitres et des belles cartes géographiques trouvables en particulier dans *SIMBA, THE KING OF BEASTS* (1928). D'autre part, ce gommage permet ainsi de traiter comme si c'était un seul imaginaire ces films européens et américains sur l'Afrique, tel que la voix off le souligne : « (...) *Each step on the African continent is performed as a step into a mythical darkness. In short, Africa has been twice discovered, conquered, and colonized : one time for real, a second time in images (...).* »⁹⁰¹ Delpeut met ainsi à l'écart certain contenu idéologique. Par exemple, celui de *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR*, où les intertitres à l'origine font une allusion dérisoire aux canons esthétiques du peuple Djingée qui porte des bijoux (sous la forme de grandes assiettes) avec un poids de « 10kg ». Pendant que des prises de vue mettent au premier plan la 'déformation' des bouches, commentée par l'intertitre : « *C'est de ce jour que j'ai connu à quel point une femme est embellie et parée du baiser qu'on met sur sa bouche. Anatole France.* »

Delpeut essaie de faire regarder ces images sans les préjugés que provoque la charge colonialiste des intertitres. On constate une différence de lecture lorsqu'il ne gomme pas les intertitres. Delpeut en fait le test en recyclant des extraits de manières différentes à partir de la même copie *MET GEWEER EN L ASSO DOOR AFRIKA* dans *HEART OF DARKNESS* (1995) dans le 12^{ème} épisode *HEART OF DARKNESS, THE CONGO* de la série *DE CINEMA PERDU*. Il recycle dans les deux

⁹⁰¹ *HEART OF DARKNESS* (néerlandais). Traduction de la voix off fournie par N. De Klerk.

cas une bonne partie des extraits du début du film ; surtout la séquence sur le bateau à vapeur. Dans *HEART OF DARKNESS* (1995) Delpeut l'utilise de manière subtile pour mettre en évidence comment la population noire est au service des blancs pendant l'expédition. En compilant des extraits de ce *phantom ride* il met en relief aussi l'éblouissante beauté photographique (noir et blanc) du paysage grâce à ces 'miroirs du ciel' de la forêt reflétée dans l'eau. En revanche même si en version raccourcie dans *DE CINEMA PERDU*, la même copie montre le rôle idéologique d'un intertitre aussi neutre que : « *Het leven aan boord* » ('La vie à bord). Ce simple geste met en évidence les scènes de traitement raciste à bord. Les noirs sont assis entre les valises, proches de l'endroit où sort la fumée du bateau à vapeur. Quand la nuit tombe, l'intertitre explique qu'on s'arrête parce qu'il n'est pas sûr de naviguer la nuit. On voit la charge du bois sous l'ordre d'un homme blanc, pendant que des autres noirs travaillent dans la machine à vapeur. L'intertitre informe que tout près de la ville de Bangi l'expédition continue sur terre en voiture. On voit la caravane faire la traversée sur un radeau transportant cette voiture dans laquelle il n'y a que des blancs. Delpeut compile pour décrire la suite de l'expédition quelques scènes de la chasse au crocodile, ensuite d'un hippopotame sous le guide de Freyberg. Dans la caravane, femmes et enfants noirs portent les valises. Au campement, ils servent les blancs. Nous ne sommes plus du tout impressionnés par le paysage, mais par ces rapports de force et de domination.

b. Un détournement intentionnel et progressif : du placement et de la mutation du privé au public

Ces films muets sont déplacés par Delpeut de leur contexte d'usage public et/ou privé d'origine. Ils sont ensuite replacés dans chaque compilation avec un but muséographique bien distinct. Il s'opère ainsi toute une mutation de films en archives, de collections redevenues des films remontés.

Le cas du réemploi des films de famille des années 1920 dans la série de télévision *DE CINEMA PERDU* montre bien les transformations qui s'opèrent dans une telle approche esthétique. Le 34^{ème} épisode *ONZE INDISCHE REIS* (1924) prend une autre dimension socioculturelle une fois compilé provenant d'un contexte privé à titre touristique dans les Indes néerlandaises. Puis le

35^{ème} épisode *PORTRAITS* est un rassemblement arbitraire de plusieurs films de famille qui nous donne l'impression d'être des voyeurs installés dans une intimité détournée, qui n'est pas la notre. N'importe quel film de famille qui est entraîné vers une compilation voit son contenu et ses fonctions affectées. Ce geste peut affecter également au matériel non identifié.

Le 4^{ème} épisode *DE CINEMA PERDU, ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL* (circa 1925) est préservé puis compilé tel que retrouvé sans son, comme un ready-made. Ces prises non identifiées sont enchaînées par une sorte de flash d'origine qui divise les rushes. La caméra amateur est placée sur une voiture, avec des images qui semblent à moment touristiques, coloniales et même anthropologiques. On se promène grâce à ce *phantom ride* en trois parties, dans la vie publique probablement en Malaisie et aux Indes néerlandaises. On aperçoit peu à peu la population locale toujours habillée de blanc, qui bouge entre des taxis, voitures, vélos et animaux de charge. À juger par leurs vêtements, il fait chaud. Les gens travaillent, les commerces ouverts, les petits magasins se confondent avec les maisons dans le marché. Un policier marche à côté d'un jeune vendeur. Tous regardent sans hésitation la caméra qui passe, les enfants lui courent après. La deuxième partie est une visite médicale. Des femmes portent dans leurs bras des enfants. Un rapprochement met en évidence une femme mal à l'aise qui porte un bébé qui pleure avec des tâches sur le visage, qui indiquent peut-être qu'il a de la lepre. La troisième partie du film est composée de plans moyens des chausseurs, commerçantes, coiffeurs et leurs clients, puis d'un homme qui fume probablement de l'opium. Puis, deux jeunes filles avec un parasol parlent et posent devant la caméra. Les rushes se terminent sur un quai où des bateaux à voile fonctionnent comme des habitations (dénommées sampan). Replacé ce film orphelin reste toujours énigmatique, car sa nouvelle visibilité ne permet que de lancer des hypothèses sur un contenu laissé intact tel que trouvé aux archives. Cependant cette simple action du remplacement peut attribuer parfois une autre signification plus ou moins figée, c'est-à-dire par le fait de la reprise d'un extrait.

Par exemple, dans *THE FORBIDDEN QUEST*, des extraits de *SOUTH*, signés par le style incontournable de l'opérateur Hurley, sont remplacés avec fréquence pour illustrer le récit de *Job*. Certains plans des chiens aident à dramatiser les conditions climatiques extrêmement difficiles. Delpeut prolonge cet effet par le remplacement du rapprochement d'un des chiens avec la tête couverte de neige, dont seuls les yeux sont visibles en train de clignoter. Il représente à l'écran *Caruso* parmi les chiens de traîneau. Ces derniers finissent par alimenter l'équipage. *Job* témoigne de leur sacrifice : «*The dogs were the bravest creatures I've ever known... a man can't have a better friend in this world. They saved our bodies. First one we shot was Osman. Every man had to kill and butcher his own dogs. 7 out of the 18 all told. May the creator forgive us. We'd been travelling 9 days... the last was Caruso. He never barked, he whined, that's why ... we named him after Caruso...*»

Cet extrait garde son sens mais il est détourné dans un but différent. D'un côté, le portrait du chien baptisé par Delpet, *Caruso*, exprime toujours les conditions climatiques difficiles de l'expédition (à l'origine documentaire), mais ici fictive. D'un autre côté, ce portrait anticipe le drame de la survie en rajoutant une tension dramatique par le vent du bruitage et la parole de *Job* : «*Van Dyke's eyes were frozen, his eyes couldn't bear this world any longer. He lay down on one of the sleds. I told you. You can hear further that you can see, there. He said it ever so low : the last words to cross his broken lips were: 'Caruso... Caruso...' There we stood, in that empty low land with out a leader. The frost had eaten him. Then we heard Caruso...* »

En effet, on écoute, en fondu in, un enregistrement éloigné de Caruso, le chanteur lyrique, joué par un gramophone. Alors la voice over du cinéaste questionne : «*The dog was whining, you mean?*». Et *Job* lui réplique : «*No! Caruso was dead! It was the phonograph on the Hollandia playing... not more than 2 miles away...*»

Il n'y a pas de représentations filmiques de cette boucherie des chiens sacrifiés donc il faut imaginer comment ils nourrissaient les survivants. En échange l'extrait provenant de *SOUTH* que Delpet fait passer par le chien *Caruso* lui sert pour donner place à la confusion entre son sacrifice et la proximité du navire l'*Hollandia*, révélée par la musique qui permet aux rescapés de le rejoindre. Encore, le réalisateur laisse le spectateur imaginer, hors cadre, le groupe parti depuis plusieurs jours les chercher, qu'ils ont croisé, mais qui se retrouve à leur place, égaré, sans nourriture.

Ensuite, Delpet replace et ainsi détourne l'enterrement chrétien (une croix est mise sur la tombe). C'est un extrait repris à partir de *SHACKLETON'S BURIAL* qui se passe sous une tempête de neige. Il fait ainsi la représentation de celui du capitaine *Van Dyke* accompagné du bruitage de cloches et d'oiseaux. Malgré les conditions atmosphériques difficiles, l'expédition garde le rituel de deuil du chef et plus tard du navire *Hollandia*. En réalité il s'agit de l'*Endurance* en ruines extrait de *SOUTH*, rythmé par la musique mélancolique de Dikker. Le compilateur n'a fait que déplacer des images documentaires pour les replacer au service d'une fiction qui valorise indirectement ces copies des expéditions aux pôles terrestres.

2. Les logiques de 'bout à bout'

Le compilateur a des gestes qui lui permettent d'associer les images comme des pièces dans un puzzle, provenant de fragments, d'extraits, de copies raccourcies, de versions identifiées ou non. Il emprunte des images d'une collection pour leur attribuer une autre réorganisation dans sa compilation. Cela finit par produire un recueil des archives, une recollection. Les gestes du compilateur construisent un 'séquençage', une disposition d'une ou plusieurs idées, à travers toutes ces séquences (en image et en sons) selon leurs fonctions et leur contenu. En toute pertinence, De Klerk observe un parallèle entre le montage et programmer : *"Sequencing often involved a mixture of functional and content relations (for example, an event depicted by a series of films), measures to either prevent or encourage the creation of links between successive films were crucial. Particularly in programs of very short films, such sequencing measures can be seen as the exhibitor's equivalent of editing (...)"*⁹⁰²

Cette réorganisation des archives nous indique une tâche commune entre le programmeur du Musée et les exploitants en salle d'une autre époque. En particulier les gestes de Delpeut cherchent à orienter les associations des spectateurs pour lire dans chaque compilation certaines idées esthétiques.

a. Arranger ou collectionner un tour du monde (Mutoscope & Biograph)

Delpeut réorganise les archives dans une même logique de valorisation soit pour produire un programme soit une réalisation. Il rassemble dans la plupart de ses compilations les films en couleur ou non sans différencier leurs origines. Il façonne les archives en établissant des associations étroites entre fiction et non-fiction.

Dans le programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD*, Delpeut dispose ensemble des copies de fiction comme de non-fiction des filiales d'une même société. Le fil rouge, c'est la charge exotique qu'on retrouve dans les deux genres. Cet exercice de 'tournée mondiale' à travers le cinéma par lui-même, est opéré à nouveau par Delpeut mais seulement avec de la non-fiction dans le 8^{ème} épisode *GLIMPSES OF THE NINETEENTH CENTURY (1897-1899)* de la série *DE CINEMA PERDU*. Delpeut regroupe quatorze prises de vue Mutoscope & Biograph qui

⁹⁰² De Klerk, Nico 'Program Format', Abel, R. (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres, New York: Routledge, 2005, p.534.

placent le spectateur comme un voyageur, citoyen du monde. La compilation de ces cartes postales prend comme point de repère les Pays-Bas, au départ, au milieu et à la fin. On commence notre tour de ‘fin de siècle’ avec la prise de vue *VLAGGETJESDAG (DUTCH FISHING FLEET)* (1899) où l'on voit en mouvement la ‘Flotte de pêche néerlandaise’, des bateaux à voile qui flottent à plusieurs dans la mer. La 2^{ème} prise *MOLENS VAN DE ZAA NSTREK (MILLS FROM THE ZAA NSTREK)*, (1899) nous promène en *phantom ride* sur l’eau devant des moulins. Puis, on repart en *PRINSENGRACHT* (1899) à Amsterdam où l'on se promène sur le canal passant sous le pont de cette rue principale et regardant les gens de passage.⁹⁰³ Tout à coup, on part à l’étranger, à Berlin, avec la prise de vue *DUITSE WINKELSTRAAT* (1899) où l'on va à contresens du trafic dans la rue Friedrichstrasse, très vivante remplie de gens et de voitures à cheval. On arrive à Paris où l'on se promène dans un point clé de la capitale *PLACE DE LA CONCORDE* (1897) où on observe des élégantes voitures à cheval qui cohabitent avec des vélos, des piétons qui essaient de traverser la place, avec la fontaine à droite. La 6^{ème} prise de vue semble établir un lien dans les habitudes urbaines de ces prises, vu le style de vie affichée sur une terrasse néerlandaise dans *BOULEVARD VAN SCHEVENINGEN* (1898) ; dont l’opérateur de la caméra se voit complice des regards des bourgeois enregistrés. Ensuite, on se déplace avec un autre moyen de transport, le plus moderne à l’époque : le train. Dans la 7^{ème} prise *IRISH MAIL – L & NW RAILWAY* (1898), on suit à notre droite, une locomotive qui nous dépasse à toute vitesse. Par la stabilité de la prise, on dirait qu’il s’agit d’une maquette. Mais il s’agit d’un train en mouvement qui nous transporte devant le château, un pont, un tunnel dans la 8^{ème} prise *CONWAY CASTLE- PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L.&N.W. RAILWAY* (1898), éclatante par sa solarisation avec ses couleurs ‘flottantes’ (vert et jaune). La 9^{ème} prise *A TUG IN HEAVY SEA* (1898) nous emmène flotter à nouveau en bateau au rythme des vagues. Tout à coup, la thématique religieuse apparaît dans ce tour et on assiste de façon virtuelle à d’étranges processions catholiques entre les 10^{ème} et 12^{ème} prises de vue : *PROCESSION VAN HET CORPUS CHRISTIE, FUNERAL PROCESSION OF THE MISERICORDIA* à Florence et *CAPUCIJNER MONNIKEN OP WEG NAAR SIXTIJNSE KAPEL* (1897) au Vatican. Pendant la 13^{ème} prise *HEILIGE VADER IN DRAAGSTOEL*, on regarde une bénédiction virtuelle du pape Léo XIII (1810-1903) dont la chaise est portée à bras par des soldats du Vatican. Enfin, la compilation arrête ce tour en revenant à Amsterdam avec la prise *AMERICAN BIOGRAPH IN CIRCUS O. CARRE* (1898). On est dans la rue devant le passage de gens à l’entrée d’un théâtre où il y a un programme du cirque affiché.

⁹⁰³ Cette prise de vue est à l’affiche dans le *NFM programma* de mars 1997 dans un de douze programmes d’avant garde (préparés avec le Museo Nazionale del Cinema (Turin) d’avant 1940. *Supra.*, Chap. 5.

⁹⁰⁴ Cette prise de vue de quelques secondes, nous l'imaginons comme une petite 'fenêtre' qui nous donne accès à cette atmosphère urbaine du passé où n'existaient pas encore les salles permanentes de cinéma à Amsterdam (mais vers 1907). Le film faisait partie des arts du spectacle où l'on programmat une pièce de Heijermans, ainsi que des comédies de vaudeville et des numéros de music-hall. C'est l'atmosphère culturelle des pionniers Binger, Desmet, les frères Mullens.⁹⁰⁵

Le geste du regroupement des films fait prédominer certaines thématiques comme peut traiter des périodes de façons variables. Parmi ces sept compilations, seulement deux traitent de films qui appartiennent à de longues périodes comme *HEART OF DARKNESS* sur une vingtaine d'années (1910 et 1928) et *DE CINEMA PERDU* sur une quarantaine d'années (1895-1925).

Cependant la plupart des thématiques regroupées dans ces archives appartiennent aux années 1910, c'est-à-dire au cinéma de la seconde époque. Selon le propos thématique de la compilation, le regroupement implique un choix qui déborde la période concernée. Par exemple, les archives recyclées sur la grande guerre (fiction et non-fiction) dans *THE GREAT WAR* vont jusqu'à l'année 1927. Pour *THE FORBIDDEN QUEST*, le point du départ était leur collection de films d'expéditions aux pôles terrestres. Mais pour les besoins du récit, Delpeut emprunte des extraits qui ne sont plus en rapport direct avec le sujet, mais que par leurs similitudes de contenu climatique. Par exemple, pour le besoin de représenter une tempête Delpeut emprunte en toute liberté un extrait de *STORM OP ZEE* (1931) qui est en plus une fiction sonore.

Toutefois dans *LYRICAL NITRATE*, le regroupement thématique des copies choisies de la collection Desmet se fait à plusieurs niveaux. D'abord, par la mise en évidence de six thématiques, de films conducteurs rajoutés une fois le documentaire monté.⁹⁰⁶ Mais il y a un autre niveau de regroupement à l'intérieur de chaque thématique que Delpeut met en scène à l'aide de diaporamas décalés. Dans *Kijken* ('Regarder'), Delpeut dispose d'un recueil des extraits en couleur (bleu, sépia, rouge, jaune) qui contient des prises de vue des films de plein air comme *SALTI E LAGHI DEL FIUME VELINO* (1912) que de drames comme *LE RACHAT DE L'HONNEUR*. Ce regroupement des plans se démarque par une série de formes géométriques (d'abord en cercles, ovales) communes dans la façon de cadrer, recouper le 'réel', y compris à travers les

⁹⁰⁴ Présentation de la prise le 30/09/1899 dans le théâtre Carré (Amsterdam). Voir *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais).

⁹⁰⁵ Blom, I. *Jean Desmet and the early Dutch film trade*: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition 3, 2003, p.41.

⁹⁰⁶ *Supra.*, Chap. 3. Nous rappelons que les 6 thématiques ou titres sont : *kijken* ('regarder'), *mise en scène* ; *het lichaam* ('corps') ; *de passie* ('de la passion') ; *het sterven* ('de la mort') et *en het vergeten* ('de l'oubli').

fenêtres de projection.⁹⁰⁷ Par exemple, il compile des extraits sous la forme de jumelles, à partir de *LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT*, notamment un champ-contrechamp du radeau de naufragés avec un groupe de marins qui regardent en effet à travers des jumelles. Ensuite, Delpeut compile une prise de vue d'une statue, sous la forme de jumelles de *TEUTOBURGERWOUD* (1912). Par la suite le cadrage des plans suivants est fixe, mais les êtres filmés, un bûcheron, des insectes, tous bougent respectivement dans *HET GROOTE PLATEAU VAN DEN CARNISCHE ALPEN* (Eclair, 1912) et *LE DYTIQUE*. Dans ce regroupement des formes, il y a toujours du mouvement à l'intérieur du cadre. Delpeut rassemble un autre extrait de *SALTIE LAGHI DEL FIUME VELINO* où le mouvement (dans l'eau) est filmé de gauche à droite puis à gauche, pendant qu'on voit traverser des canots à l'écran. Et finalement, il compile peut-être le plus bel extrait de *SANTA LUCIA* qui contient un étonnant et beau triptyque carré qui nous transporte sous la forme d'un *phantom ride* sur l'eau et dont l'image divisée du milieu est différente de celle des extrêmes correspondantes.

b. Reclassement des portraits en mouvement et sériation des intertitres

Il faut distinguer le regroupement du reclassement de ces archives compilées. La réorganisation des images met en évidence leurs similitudes, ainsi que leurs différences. Et cette nouvelle disposition des images attribue un ordre et fixe des catégories comme des contrastes.

Par exemple, dans le mini-programme de compilation *DE CINEMA PERDU*, l'épisode 21^{ème} *VISION D'ART* montre au spectateur les différences ainsi que les ressemblances parmi trois films féeriques produits dans une période de dix années (entre 1902 et 1912). Le compilateur classe ces trois films Pathé-Frères et ainsi leur répertoire de trucages (effets de montage) et mise en scène à base de couleurs, de décors, de vêtements et de personnages indissociables : filles fées et diables.⁹⁰⁸

Delpeut catégorise également dans le 32^{ème} épisode *VAUDEVILLE ACTS* (1902/1906/1909) trois numéros d'amusement produits par Pathé-Frères qui sont reliés par leur type d'enregistrement. Chaque numéro est filmé en plan général, souvent frontal, parfois avec des

⁹⁰⁷ *Idem.*, Pinel, *Vocabulaire*, 1996, pp.81-52.

⁹⁰⁸ *Supra.*, Chap. 5.

coupsures qui soulignent l'absence de trucages mais qui mettent en évidence les entrées et les sorties des artistes sur scène.⁹⁰⁹ Ces registres ont un air théâtral qui laisse imaginer la façon dont ces films étaient projetés dans les foires, les kermesses de façon itinérante dans les années 1900. Ces trois courts-métrages témoignent du prestige de certains numéros auprès du public. Delpeut en les reclassant précise leurs caractéristiques communes qui conservent l'ambiance live des numéros filmés. Il prouve que ces films gardent malgré les coupures le rythme, le *timing* des artistes, parfois devenu démodé comme celui de *Little Tich* non celui de *LES SIX SŒURS DANIEFF*. Ils se démarquent par leurs acrobaties, leur ton comique et leurs remerciements qui s'adressent aux spectateurs en attendant des applaudissements. Ces registres en effet sont une source précieuse pour une histoire des mentalités des arts du spectacle du 19^{ème} siècle et début du 20^{ème} siècle.

Néanmoins, Delpeut va parfois sérier les archives choisies, de façon plus poussée. Notamment, il établit un classement extraordinaire des extraits dans *LYRICAL NITRATE* notamment dans la partie *Kijken* ('Regarder'), suite à l'installation des spectatrices devant l'écran dans *THE PICTURE IDOL*. Delpeut catégorise comme des portraits, des 'tableaux vivants', les apparitions à l'écran des comédiens incarnant leurs personnages provenant de films différents. On reconnaît à peine des visages désormais oubliés, dans l'histoire du cinéma des années 1990, comme celui de Lyda Borelli dans *FIOR DI MALE* et Henny Porten dans *ALEXANDRA*. Étant des spectateurs contemporains, nous ne sommes pas habitués aux visages d'un star system oublié : Cécilie Tryan, Cécile Guyon, Marcel Vibert dans *AU PAYS DE TENEBRES* (1911), Ludwig Trautmann dans *DAS ABENTEUER EINES JOURNALISTEN*, M. Artagan dans *LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT*. Ces deux derniers acteurs sont remarquables par leurs caractérisations de personnages dans des costumes et décors élaborés. Et dans ce diaporama de portraits Delpeut compile et y comprend le plan d'une petite fille qui fait une révérence à la caméra, mais qui n'est pas une comédienne. Au milieu des comédiens de fiction, il replace des portraits de non-fiction, des enfants qui posent (souvent contre leur volonté) dans *CONCORSO DI BELLEZZA FRA BAMBINI A TORINO* (1909). Ce reclassement des poses inclut à nouveau des formes géométriques du cadrage, comme des couleurs (bleu, rouge, orange, jaune, sépia) dans les extraits. Ces portraits sont vivants, car les comédiens posent en mouvement, de profil, d'abord à gauche, puis à droite.⁹¹⁰ Tout à coup ce reclassement de portraits inclut d'autres combinaisons entre

⁹⁰⁹ Voir Delpeut, P., « De strijd tussen music-hall en bioscoop » ('La lutte entre le music-hall et le cinéma'), *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp.55-56.

⁹¹⁰ Voir Belloï, Livio, 'Reconfigurations. La question du plan emblématique', Marie, M., Le Forestier, Laurent (dir., et. al.), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, AFRHC, 2004, pp.179-192.

les intertitres et les comédiens comme Amelia Catanneo dans *PIU CHE LA MORTE* (1912) et Lydia de Roberti qui interprète *Nidia l'aveugle* dans *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* (1908) dont l'intertitre est imprimé sur l'image.⁹¹¹ L'ensemble des portraits est rythmé par une musique lyrique (d'Alberti *Zwischenspiel* Uit 'Tiefland'; Staatskapelle Berlin o.l.v. Eugen d'Albert, 1928) qui arrive à son climax lorsqu'en plan américain rouge apparaît, *le professeur Cleavers* dans un laboratoire en feu, c'est un extrait provenant de *DAS ABENTEUER EINES JOURNALISTEN* (1914). Cela évoque à la condition du film nitrate inflammable.

Ce plan énigmatique boucle la série des poses des comédiens. Il contraste avec une suite trépidante d'intertitres isolés de leurs copies d'origine, mais remontés ensemble de façon très délirante ad hoc avec l'exaltation de la musique. Les intertitres se multiplient chacun en couleurs avec une esthétique propre dans le dessin du format de la lettre, qui met en relief les marques des sociétés de production : un G pour Gaumont, un coq pour Pathé, parmi d'autres graphismes méconnus comme celui de Komet Film.⁹¹² Le fait de les classer, les isole mettant en valeur leur beauté plastique. La musique aboutit avec un dernier intertitre orange : « *DE SCHIPBREUK* » ('Le naufrage'). Cela achève le diaporama des intertitres et en même temps annonce le court-métrage Vitagraph auquel il appartient : *THE SIGNAL FIRE* (1910). Ce film raccourci est replacé alors dans le documentaire, comme si les filles dans la salle de *THE PICTURE IDOL* le regardaient.

Le reclassement est un geste typique du compilateur qui varie les catégories de plans selon la collection en question qu'il cherche à valoriser. Il y a dans chaque compilation des éléments empruntés propres aux archives préservées, comme des éléments rajoutés. Le 'tout' compilé, mis en scène ou reprogrammé, varie le concept de valorisation, mais toujours dans une même perspective, caractéristique du procédé utilisé par Delpeut.

⁹¹¹ On connaît peu de films muets qui montrent ce beau trucage, comme par exemple, la copie colorisée du *LE CABINET DU DR. CALIGARI* (Robert Wiene, Allemagne, 1920) de la collection Pereda (Uruguay).

⁹¹² Ces copies Desmet ainsi étaient toujours vendues avec des intertitres en néerlandais. Avant la guerre les intertitres étaient fabriqués par les maisons de production ou de distribution (chez Aubert à Paris) ou dans leurs agences de location à l'étranger (Bruxelles comptait avec le laboratoire nécessaire). Desmet recevait la liste en français des intertitres qu'il traduisait et renvoyait après. Pendant la guerre il faisait réaliser ses intertitres en Hollande auprès des laboratoires d'Albert Mullens, de Nöggerath et de l'Hollandia. Voir Blom, I., « L'artère nord-sud. », *Revue Belge du Cinéma* nr 38-39, Mars 1995, pp.25-28 et *Idem.* Blom, I., *Jean Desmet*, 2003, p.82.