

Titres de films et génériques pédagogiques

Chaque titre des sept compilations étudiées ici évoque l'idée du film (Leyda) donc une hypothèse de valorisation au cœur des collections recyclées. Delpeut enrichit l'information dont dispose le spectateur (au Musée, à la télévision) souvent démuné devant ses films méconnus ; et parfois autant que des spécialistes à l'époque. Il donne accès de manière remarquable à cette information dès le générique et surtout dans la série de télévision *DE CINEMA PERDU*, se servant des articles (*VPRO-Gids*) publiés à l'occasion pour mieux orienter le téléspectateur. Il assume et justifie ainsi ses choix de compilation. Il offre des renseignements courts mais précis et parfois inédits. Par exemple notamment sur deux metteurs en scène peu connus, on découvre avec joie Ladislav Starevitch, metteur en scène de l'animation *DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNÉE* (1920), qui est un cas exemplaire sur son travail mis en accès au 41^{ème} épisode. Et on apprend le défi relevé par Aleksandr Osipovitsj Drankov, l'opérateur mystérieux de *TOLSTOY* programmé au 16^{ème} épisode. On apprend des éléments essentiels sur ces deux russes qui ont travaillé pour le cinéma français. Delpeut réalise un travail de divulgation à la télévision et propose aussi une relecture historique implicite.

⁹⁶⁶ "Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog had de Franse filmmaatschappij Pathé zich ontwikkeld tot 'multinational'. Pathé produceerde, distribueerde en vertoonde vele speelfilms, journaals en documentaires. In die tijd groeide bij het Franse publiek de belangstelling voor exotisme en 'couleur locale'. Pathé speelde hierop in door Franse cameramensen over de gehele aardbol uit te zenden. Verder vestigde de maatschappij wereldwijd dependances die speelfilms produceerden. Deze dochter-maatschappijen droegen namen als *The Japanese Film*, *Oriënt Film*, *Germania Film* en *American Kinema*. De filmpjes die zo tot stand kwamen in Rusland, de Verenigde Staten, Japan of Nederland gaven het Franse publiek de kans zich naar hartelust te vergapen aan de welbekende clichés over deze landen. Daarmee gaf Pathé vooral zijn eigen draai aan de wereld."

Néanmoins, le cinéaste fournit une information explicite à propos de son détournement des archives. Dans *THE FORBIDDEN QUEST* l'épilogue est un 'clin d'œil' (Lou Reed) qui offre de s indices de la fausseté du documentaire. Dont le titre même porte aussi ses références littéraires, fictives: « *The Forbidden Quest. THE UNKNOWN STORY OF THE HOLLANDIA SOUTH POLE EXPEDITION. 1905-1906. AS TOLD BY SHIP'S CARPENTER J.C. SULLIVAN.* »

La charge de voyage et d'exotisme dans ces titres s'inspire de la littérature de la période qui est une source documentaire bien connue du compilateur. Dans *HEART OF DARKNESS*, il recycle le titre de l'œuvre de Conrad (1902) comme les confidences en voix-off de son protagoniste *Marlow*, empruntées pour transmettre sa prise de position critique. Le titre de son documentaire *LYRICAL NITRATE* rend explicite son contenu : de films nitrate pour être sonorisés. Cependant, exceptionnellement dans le documentaire de la collection Desmet, il y a d'autres sous-titres rajoutés par le documentariste lui-même, une fois le tout remonté.⁹⁶⁷ Il propose six titres qui tissent thématiquement ces extraits et fragments choisis. Blotkamp décrit avec précision les liens entre ces sous-titres et les archives compilées: « (...) nous raconte une page de l'histoire du cinéma : comment les cinéastes des premiers temps traitaient des thèmes comme la passion ou la mort ou encore comment ils visualisaient leurs scènes (...) »⁹⁶⁸

Ces thématiques se prolongent dans la suite de ses compilations, mais la différence, c'est qu'elles ne sont pas explicitées à travers un sous-titre. Même s'il n'y pas cette mise en évidence, les sujets persistent, grâce à sa façon de compiler les images par étapes thématiques, notamment dans ses films de montage, *THE GREAT WAR* et *HEART OF DARKNESS*. Delpeut reclasse les extraits filmiques et sonores de manière à offrir un aperçu par phases de la grande guerre comme des expéditions en Afrique respectivement.

Delpeut utilise le générique de la fin pour laisser une trace des rôles de ses collaborateurs dans la production, des techniques employées, des origines et des données des archives empruntées toujours au NFM. Il identifie (mais jamais à l'image) la production recyclée dans le générique. L'identité filmographique dans chacune de ces compilations témoigne des activités du catalogage et d'identification en route dans les années 1990. Par exemple dans *LYRICAL NITRATE*, Delpeut signale par les titres le statut de ces copies néerlandaises qui sont de productions des plusieurs pays dont les années sont parfois non précisées (« circa », « ? »).⁹⁶⁹

⁹⁶⁷ *Supra.*, Chap. 6.

⁹⁶⁸ Blotkamp, H., "Tout est là... dans les images..." en *Cinémoire: Films retrouvés-Films restaurés*, Paris, 1993, p.88.

⁹⁶⁹ Le NFM sollicite de manière publique de faire référence directe au titre de la copie du NFM employé par l'institution et après le titre dans la langue d'origine, et/ou traduit suivi d'autres de distribution. Voir Hertogs, D. et Nico de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, p.9.

Les copies film parfois sont datées, accompagnées des noms d'opérateurs et/ou de sociétés de production selon le propos du compilateur. Dans *THE FORBIDDEN QUEST*, Delpeut privilégie seulement les noms des opérateurs des expéditions en question (et même leur anonymat : AN). Dans *THE GREAT WAR*, l'absence des années de production au générique n'est pas anodine, car il n'y a pas d'intention historique mais une approche qui se veut esthétique envers les archives néerlandaises de la grande guerre. Alors que le générique de la fin dans *HEART OF DARKNESS* donne les dix titres des copies recyclées dans un ordre alphabétique (en néerlandais, anglais, français). Geste suivi d'une petite postface qui explique que ces productions tournées en Afrique noire orientale et de l'est (entre 1910 et 1928) ont été distribuées et exploitées dans les salles du cinéma aux Pays-Bas, ensuite conservées au NFM.

En revanche, il remarque soigneusement la société de production et ses filiales dans le programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD* utilisant un même carton du coq. Bien que la plupart des copies contiennent leur propre générique d'origine.⁹⁷⁰

Aucun générique parmi ces compilations n'attribue de l'importance aux genres de façon explicite devant le spectateur ; même si les copies sont reclassées sous ce principe par la production *DE CINEMA PERDU*. Les épisodes sont programmés chacun de leur côté sans rapport à leur genre. Le seul film de l'archiviste qui contient une information filmographique par écrit c'est *THE GOOD HOPE* (1989). Ses intertitres contemporains fournissent les données des versions adaptées de la pièce théâtrale après celle de 1918, dont le fragment est la base de la reconstruction. Puis au générique, Delpeut ne fait que signaler son intervention et celle de Donaldson dans la traduction.

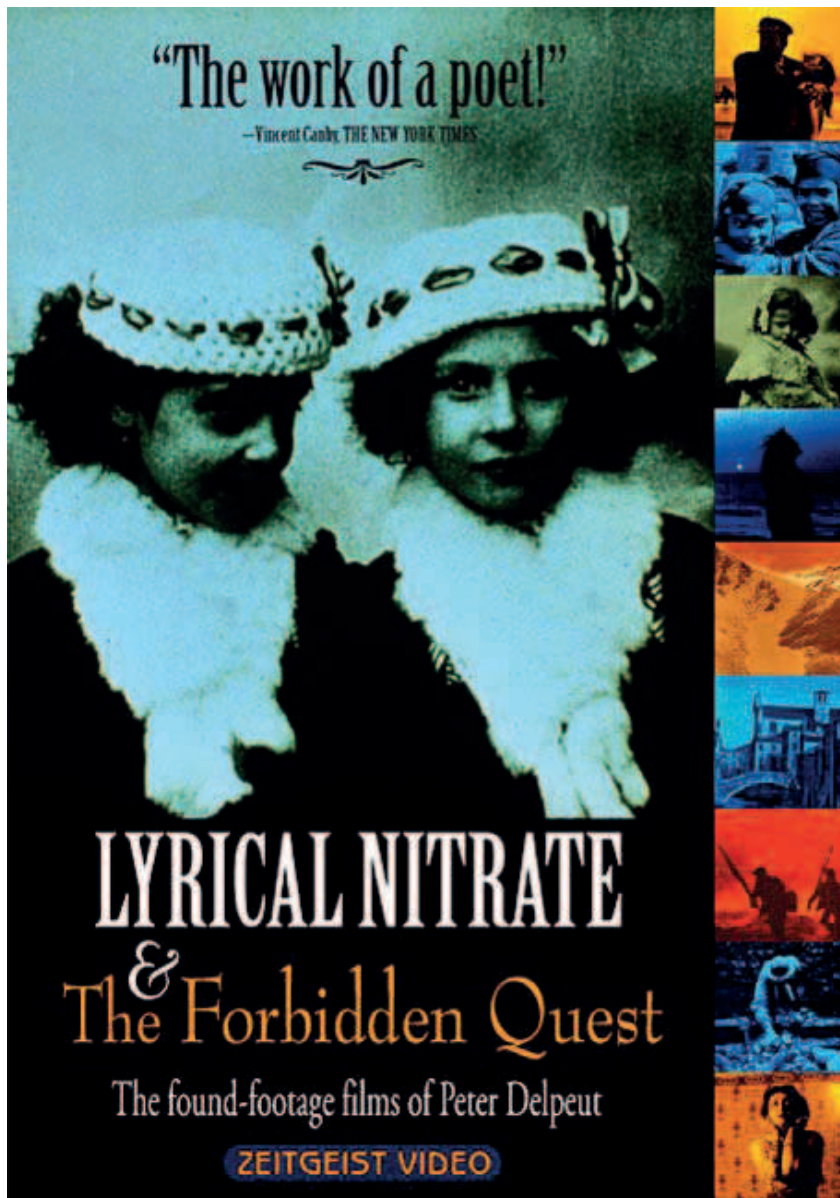
Cependant, sans doute la signature la plus originale de génériques, ce sont les petits extraits recyclés avec la marque du NFM imprimée. En particulier il utilise à l'entrée dans *THE GOOD HOPE* (1989) un extrait de quelques secondes où six filles à l'imâge (trois devant un miroir) saluent. Pareil il reste le cas de la prise de vue de la fille féerique qui fait des galipettes dans *FEE DES ETOILES* (1902) compilé dans le 21^{ème} *VISION D'ART*, mais dont les salutations sont repris à l'entrée de chaque épisode de la série *DE CINÉMA PERDU* (1995).

c. Des intertitres sonorisés et réflexifs

⁹⁷⁰ Sauf dans le cas d'*INDIA*. *Supra.*, Chap. 4.

La musique contemporaine rajoutée peut devenir un accompagnement iconoclaste, provoquer des effets cassants quand nous regardons un film muet. Une intervention sonore expérimentale peut ainsi s'avérer créative mais avec des effets partagés entre déconcertement et plaisir. Enfin, nous voulons attirer l'attention sur l'usage inventif des éléments sonores et du texte-image dans le 13^{ème} épisode *LA PECHE A LA SARDINE* (1926) de la série *DE CINEMA PERDU*, film de publicité industrielle.

Ce film industriel montre une approche esthétique de l'espace du travail. C'est une mise en scène des ouvrières qui travaillent, regardant à peine la caméra, habillées de manière folklorique traditionnelle, placées comme les boîtes de façon géométrique. Le film finit sur un moment de détente où les ouvrières dansent à la fin de la journée au rythme d'un accordéon. L'accompagnement musical est joué par le Stichting Klankwerk avec Harry Koopman et Kay Kesting qui réalisent une interprétation contemporaine avec une intervention sonore atypique sur les images et les intertitres. Avec une sorte de voix-off, Marc Brethérépète les paroles (traduits en français) des intertitres en néerlandais de la copie ; une production française à l'origine. La musique folklorique évoque airs bretons. Le bruitage est dessiné comme un écho illustratif des images mais aussi des intertitres. Ce film qui n'hésite pas à cadrer le plus souvent la marque de l'usine (société A mieux-Frères) est un drôle de propagande auto-réflexive du processus industriel. Sous les mains de ces musiciens, cette publicité parle à voix haute. L'intertitre ne substitue pas la parole mais il est dupliqué par la parole.



4. Pochette DVD *Lyrical Nitrate/The Forbidden Quest* (Zeitgeist Films)

« Les gens de cinémathèque devraient se demander : 'Après tout, je conserve des films pourquoi ? Pour les faire voir à qui ? Tout le monde a le droit de les voir, mais pourquoi ceux-ci ou ceux-là doivent-ils les voir, et dans quelles conditions ?' Pour moi, cela a toujours été pour en faire ; il y a de moments où je me suis un peu fâché avec Henri, un peu plus avec Mary qui ne comprenait pas ! Lorsque je disais : 'Il faut brûler tous tes films tout de suite, ou bien vends-les, même si tu n'as pas les droits ; et puis, l'argent gagné, on se le partage entre les metteurs en scène que tu aimes ; tu en donne un peu à Herzog, un peu à moi, un peu à Fassbinder, comme ça on recommence... (...) »
 Jean-Luc Godard ⁹⁷¹

⁹⁷¹ Godard, J.-L., 'Les Cinémathèques et l'Histoire du Cinéma' *Travelling*, no.56-57 Printemps 1980, p.125.

PARTIE III. LE DEVENIR D'UN TRAVAIL DE COMPILATION

On a déterminé au long de la première partie suivant le parcours de Delpeut quoi compile-t-il dans ces sept productions (1989-1995) à l'intérieur du NFM à partir d'archives du muet préservées. Dans une deuxième partie, on a analysé comment ces films sont compilés, c'est à dire réappropriés et détournés sous une perspective sensuelle-analytique qui met en valeur la culture du cinéma muet avec de moyens contemporains. Il est venu le moment dans cette troisième et dernière partie de traiter les répercussions de cet ensemble des compilations en termes de valorisation du cinéma muet. Nous interrogeons dans deux temps les avantages et les limites de ce travail de compilation, analysant leurs effets comme leurs usages. Premièrement, on va tracer les conséquences dans la suite du parcours du cinéaste Delpeut. D'abord Delpeut passe par une période de transition vers une séparation des archives peu à peu installée. Entre 1996 et 1999 il réalise dix compilations en dehors du NFM mais en coproduction encore avec celui-ci. (Chapitre 8) Pendant que de son côté le NFM poursuit sa dynamique de transformation institutionnelle, dont on traite la période d'entre 1996 et 2000. (Chapitre 9) Nous allons suivre l'histoire du processus de séparation entre le cinéaste et le Musée. Deuxièmement, ces dix compilations (1989-1999) font objet d'usages diversifiés dans plusieurs secteurs du public, qui débordent parfois le but de valorisation cherché en principe par Delpeut même. On réunit les réponses de certains spectateurs, emblématiques des secteurs touchés. Ces usages ne sont pas toujours bornés à l'environnement muséographique. Chaque compilation montre de différences importantes d'utilisation en termes de valorisation. Produit dans le secteur du cinéma indépendant au paysage de l'audiovisuel néerlandais, ce travail de compilation n'est pas une œuvre mais un ensemble de films très divers où chacun continue à se placer aux frontières de plusieurs secteurs.

CHAPITRE 8 UN REALISATEUR MARQUE PAR SON TRAVAIL DE COMPILATION (1996-1999)

Après avoir quitté le NFM fin 1995, Delpout devient un cinéaste à plein temps. Néanmoins, quatre ans de transition s'écoulent avant qu'il ne s'éloigne de façon radicale des archives. Il reste en effet, un réalisateur soucieux de faire connaître ces collections dans ses projets, marqué par ses années d'archiviste. A partir de 1996, la suite de ses projets filmiques concerne des cinéastes et des chercheurs rencontrés, des archives programmées par lui-même, entre les années 1988 et 1995. Ces films des années 1996 à 1999, sont le résultat d'un processus de remontage des archives mais aussi du tournage de nouvelles images. En rapport à ses films antérieurs, le seul qui comporte un tournage en studio est *THE FORBIDDEN QUEST* (1993).

Toutefois ces nouvelles réalisations résument de façon asymétrique son approche sensorielle-analytique envers les archives : *THE TIME MACHINE* (1996), *FELICE... FELICE...* (1998) et *DIVA DOLOROSA* (1999). Cette production des années 1996 à 1999 dépasse certaines limites explorées par Delpout dans la valorisation des collections du NFM. Il continue de recycler des films muets du NFM, mais aussi d'autres cinémathèques comme des films sonores d'autres périodes de l'histoire du cinéma. Ces trois films restent proches de ses préoccupations affrontées tout au long de ses sept années comme collaborateur au NFM orienté par une perspective esthétique développée depuis 1989. Dans le contexte du Centenaire et du 50^{ème} anniversaire du NFM, Delpout conçoit dès 1995, avant de quitter le Musée, deux de ces prochaines réalisations non produites exclusivement à partir de films muets et dans une logique indirectement liée à la valorisation muséographique. Comme d'habitude le réalisateur a les poches pleines de projets, et notamment il a prêté le scénario de *FELICE... FELICE...*, mais dont

la production est mise en attente. Entre-temps, il réalise *THE TIME MACHINE*, série pour la télévision commandée par VPRO-TV, après l'expérience avec de *DE CINEMA PERDU*. On retrouve certains sujets chers à Delpout mais aussi ses réflexes de compilateur dans ces deux films à caractère introspectif. Il exprime d'abord dans *THE TIME MACHINE* ses réflexions autour de la culture des images inspiré des expériences et idées d'autres collectionneurs, cinéastes et chercheurs. Il remploie des archives très hétérogènes du NFM comme celles d'autres cinémathèques afin d'interroger l'histoire du regard par rapport à l'héritage audiovisuel du passé. *THE TIME MACHINE* permet de faire le décodage des réflexions du jeune philosophe après avoir travaillé dans la Cinémathèque néerlandaise qui est toujours en train de se transformer à la fin des années 1990. (I)

Pour sa part, le NFM passe encore par une série de changements qui réaffirment son profil institutionnel. En parallèle au prestige accumulé, la Direction fait face aux défis financiers ainsi que politiques, tandis que l'équipe poursuit ses activités de valorisation. L'attention d'autres archivistes est fortement attirée par ce Musée qui est à l'origine d'une philosophie des archives fructificatrice. Ailleurs en 1998, Delpout réalise *FELICE... FELICE...*, une fiction qui observe une application minimaliste de son approche sensorielle-analytique sur un tout petit extrait d'un film fragment. Ce film est autant introspectif que l'essai *THE TIME MACHINE*. Mais cette fois ses réflexions sur le regard des images sont exprimées à travers la fiction. *FELICE... FELICE...* met en scène une façon 'onirique' de regarder en Occident l'autre. Delpout traite spécifiquement du regard porté sur la culture japonaise à travers la vie fictive d'un photographe qui fabrique dans son imaginaire des représentations de l'Orient. (II)

Le troisième et dernier film de réemploi réalisé par Delpout est *DIVA DOLOROSA*. Conçu dès 1997, il est réalisé en 1999. Dans ce documentaire, il pousse à l'extrême son approche sensorielle-analytique. Ce film est produit dans le cadre d'une recherche réunissant exotisme, cinéma de la seconde époque et le star système fondé par les films de divas italiennes (1913-1920). (III)

Il y a un paradoxe en termes de valorisation dans ces trois films. D'un côté, ils ne recyclent plus que des films muets du NFM et dans une logique non muséographique. D'un autre côté, Delpout montre ses réflexes de compilateur, mais en poussant l'approche sensorielle-analytique dans des directions extrêmes qui dépassent les objectifs atteints par sa condition d'archiviste. Cette fois, il réfléchit sur la culture de l'image et non exclusivement sur les films muets, qu'il place dans un contexte culturel plus large entre le 19^{ème} siècle et la fin du 20^{ème} siècle (peinture, littérature, photographie, télévision). Néanmoins ces trois films sont toujours pertinents pour analyser la problématique de valorisation des films muets mais selon d'autres

critères et stratégies. Delpeu t fait appel au tournage de nouvelles images qui m ettent en contexte les archives. Il traite d'autres périodes de l'histoire du cinéma et place ainsi le film dans une histoire socioculturelle de l'image.

« Ces 'souvenirs' ne nous appartiennent pas. Ils réalisent le paradoxe d'un passé objectif, d'une mémoire extérieure à notre conscience. Le cinéma est une machine à retrouver le temps pour mieux le perdre. »

André Bazin ⁹⁷²

I. La philosophie du NFM hors les murs (1996)

De Kuyper expose dans son *manifesto* de 1989 à Bologne, les lignes générales de la philosophie du NFM, fortement orientée par une perspective esthétique. Elle peut l'être appliquée notamment dans son usage de la compilation comme un moyen de valorisation des archives. Principalement à travers son travail de remontage d'entre 1989 et 1995, il met en relief les collections du muet, avec d'autres membres de l'équipe du Musée. Une fois en dehors de celui-ci, ces philosophes continuent à afficher par écrit comme sur support audiovisuel leurs réflexions orientées par cette approche esthétique.

1. Réflexions autour de la culture de l'image

Les anciens collaborateurs du NFM, Eric de Kuyper et Peter Delpout contribuent encore à réfléchir sur le rôle des cinémathèques. A partir de 1996, la pensée de ces deux philosophes se

⁹⁷² Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma ? Volume T. 1, Ontologie et langage*, Paris: Ed. du Cerf, 1958, Collection 7ème Art, 30 septembre 1947, p.41.

développe sous une perspective plus globale. De Kuyper y contribue mais surtout par écrit à théoriser sur les fonctions d'une cinémathèque dans la culture contemporaine de la fin des années 1990. Dans la pratique, il joue le rôle de commissaire en utilisant les collections du NFM.⁹⁷³ Tandis que Delpeut exprime principalement sa philosophie des archives dans ses réalisations. Il fait une contribution importante dans sa série de télévision *THE TIME MACHINE* (1996), essai conçu pendant l'effervescence du Centenaire.

a. Le philosophe De Kuyper (support écrit)

Après son départ en 1991 du NFM, De Kuyper continue à publier une suite d'articles qui élargissent le débat sur la fonction contemporaine des cinémathèques. Il synthétise une bonne partie de ses réflexions autour des archives du cinéma dans l'article *Anyone for an aesthetic?* (1994).⁹⁷⁴ A partir de 1996, les écrits de Kuyper font un petit détour. Il ne se limite plus à ses expériences de valorisation au NFM. Il rend explicites les interactions entre les cinémathèques et les différents groupes de pression sociale (les pouvoirs publics, les spectateurs spécialisés et le grand public). Les événements du Centenaire montrent qu'une certaine manière de concevoir l'histoire du cinéma est devenue très rentable sur le marché de l'audiovisuel, remettant en question le rôle des cinémathèques.

Marqué par ses expériences avec les collections du NFM, De Kuyper propose de travailler autrement l'histoire esthétique du cinéma : « *The story of film aesthetics could have a very different developmental line than that of other film histories, giving more space to ruptures and discontinuities, the interplay with other aesthetic domains, and more generally accepting the fact that we have to work with 'fragments of a history of film' (...) The balance between the accepted 'artistic' and the rejected 'non-artistic' gives only a history of the art film, and this is no history of cinema! (...) More important is that this vast domain of*

⁹⁷³ Voir catalogues de cette manifestation : De Kuyper, E. (et. al.), *Imaginaires en contexte (I) / De verrijzenis der beelden la résurrection des images : Un dialogue entre cinéma, patrimoine et art funéraire*, Bruxelles : Musée du cinéma, 2000, 65p ; *Imaginaires en contexte (II) // De verbeelding in context (II) " Au pays des ténébres " : image de l'ouvrier dans l'œuvre de Constantin Meunier et quelques films des années dix*, Bruxelles : Musée du cinéma, 2000, 65p ; *Imaginaires en contexte (III) // De verbeelding in context (III) "les ailes du temps" : images de l'aviation dans les collections du Musée de l'Armée et quelques films des années dix*, Musée du cinéma ; en coll. avec le Musée royal de l'Armée, Bruxelles : Musée du cinéma, 2002, 65p.

⁹⁷⁴ Kuyper, E. 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, pp.101-109. Voir bibliographie Eric de Kuyper dans le Annexes.

cinema as non-art is neglected. (...) there is a necessity, specially in the field of cinema, to go further and to elaborate the aesthetics far more than our traditional standards, which are wholly translated from such traditional art historical canons as 'authorship', 'genre', 'school' and 'style'. I have the feeling that they function too much as safeguards and therefore are not only unable to recover enough of what cinema is, but impose a kind of doxa, which works as a filter. (...) What we need is amore polyphonic approach, where the discrepancies, the holes (...), the simultaneous and sometimes conflicting strata, the disruptive forces, are all taken into account. (...) I look for the arrival of a film history giving its due to film as an aesthetic, and not only an art, phenomenon. I am dreaming of a history more along the line of an 'histoire des mentalités', but where the 'mentalités' would be changed to 'emotions and sensibilities'. That is, a history occupied with the original sense of 'aesthetic, as a fundament for culture.^{m975}

De Kuyper met en évidence les besoins de connaissances historiques dans une optique archivistique, prenant en compte la réalité fragmentaire et lacunaire aux cinémathèques. Il considère le film comme un art mais également comme un objet culturel qui fait partie d'une histoire du cinéma à creuser sous une approche polyphonique. Et il considère que la mission des cinémathèques est de s'en occuper. Entre 1996 et 1999, De Kuyper place sa réflexion dans le contexte plus large du travail collectif des cinémathèques européennes. Il contribue ainsi à la discussion autour des dilemmes de la mémoire des archives notamment dans le cadre du projet LUMIERE et du réseau Archimédia.⁹⁷⁶ Ce débat se retrouve également dans certains articles de Gabrielle Claes et de Dominique Païni, avec qui De Kuyper entretient un dialogue public. Les textes de De Kuyper apparaissent dans le contexte de systématisation de la philosophie des archives à l'échelle mondiale à partir de 1994, via l'AVAPIN.⁹⁷⁷ En plein Centenaire du Cinéma, De Kuyper met ainsi sur la table l'évidence suivante : « *Since this institutional model was adopted, with little discussion or thought, the 'cinémathèque' seems to have functioned as best it could and in widely differing forms from country to country and culture to culture. For various reasons, the time has now come for a reassessment – not of the need for its existence, nor of its role, but of the way that it functions. (...)* »⁹⁷⁸

⁹⁷⁵ *Ibid.*, pp.106-107. L'argument exposé par De Kuyper a un fort parallèle avec le modèle proposé par Altman. Voir Altman, R., « Penser l'histoire du cinéma autrement. Un modèle de crise », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, pp.65-74.

⁹⁷⁶ Voir deux articles de l'auteur : De Kuyper, E., 'Thinking about Clichés. Impasses and Dilemmas facing Cinémathèques as the Century ends', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisbonne, 1996, pp.231-237. Conférence retravaillée, octroyée en novembre 1995 à l'Université de Nimègue organisée par le département du Cinéma et arts du spectacle (FOK). Traduite par Trista Selous. Et 'La Mémoire des archives' *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Anné VIII, 1999, pp.141-160. Cette article est apparu aussi comme « 'La mémoire des archives », *Journal of Film Preservation* 58-59, 1999. Ce texte reprend et développe les idées exposées à Bruxelles dans le cadre du colloque organisé par ARCHIMEDIA à la Cinémathèque Royale de Belgique, le 28 novembre 1998.

⁹⁷⁷ Voir *Supra.*, Introduction.

⁹⁷⁸ *Idem.*, De Kuyper, E., 'Thinking', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.31.

Cette situation est paradoxale, car d'un côté il faut adapter ces institutions à une dynamique du patrimoine cinématographique affectée par le marché, mais d'un autre côté, le besoin de préserver persiste tel que les cinémathèques ont su faire face. Nous observons que Blotkamp défend alors le statut du NFM dans ces deux directions.

Dans sa pensée De Kuyper touche au fond de cette question forte délicate. Car il questionne les effets des modèles entrepris pour la transmission du patrimoine cinématographique. Pour lui, il est aussi important de conserver le film nitrate que de sauvegarder l'expérience d'aller au cinéma, en particulier la projection. Il met sur la table le problème toujours présent de préserver l'acétate ainsi que celui du potentiel de conservation et de programmation sur d'autres supports électromagnétiques et numériques. De Kuyper analyse comment la nouvelle position des cinémathèques doit faire face à une transformation radicale de la culture en général : « *De la culture en tant qu'un avoir, on est passé de la culture en tant que moyen d'être.* »⁹⁷⁹

Lui-même met en pratique ces idées notamment à travers ses programmes à Bruxelles, *Imaginaires en contexte* basés en partie sur les collections du NFM. Il place par exemple des films des années 1910, dans un contexte culturel, marqué par la grande guerre : « *Ce n'est qu'à l'issue du conflit –et essentiellement en Europe– que le film dialoguera avec les arts modernes. Comme si au cours des premières années du 20e siècle, le cinéma continuait à vivre dans une atmosphère et une esthétique héritées du 19e. En fait un nombre impressionnant de thèmes et de motifs rencontrés dans les arts du 19e siècle, réapparaissent dans le cinéma au cours de ses premières décennies d'existence.* »⁹⁸⁰

Par ailleurs, Delpeut travaille aussi dans cette direction de mise en contexte du cinéma muet, mais avec le recul qui offre la culture de notre temps.

b. Le philosophe Delpeut (support audiovisuel)

Delpeut continue à écrire et à réaliser, fortement marqué par son apprentissage des archives en collectif. Le philosophe de formation réalise *DE TIJDMACHINE: OVERPEINZINGEN BIJ 100 JAAR BEELDCULTUUR (THE TIME MACHINE REFLECTIONS ON 100 YEARS OF IMAGE CULTURE, 1996)*. Ce projet pour la télévision est préparé dès le Centenaire en 1995, pendant que *DE CINEMA*

⁹⁷⁹ *Idem.*, De Kuyper, E., 'La Mémoire' 1999, p.152.

⁹⁸⁰ Voir *Idem.*, De Kuyper, E., *Imaginaires en contexte (I)* 1998, p.5.

PERDU est produit. La série *THE TIME MACHINE* offre un panoramique crucial de ses réflexions philosophiques, de ses expériences comme réalisateur, théoricien et programmeur pendant cette période de sept ans au Musée. Il exprime ses idées autour du montage et du regard mais dans un contexte plus large que celui de l'histoire du cinéma. Il réfléchit autour de l'image dans une perspective plus globale de l'histoire socioculturelle.

La série garde la forme d'un long film de voyage, où chaque épisode est tourné dans des villes différentes : Chicago, Budapest, Berlin, Bucarest, Paris et Amsterdam. Roumen qui coproduit la série pour le NFM, décrit la dynamique et la complexité d'une telle production : *"Yes it was expensive. Delpout was a clever guy arranging what he wants from the plan. For example all the cities and filmmakers were visited first for searching reasons. There were four people from the crew travelling to Chicago... Paris. They were taking care enough for editing time. You can feel the quality, because in TV land, people are instead just getting the interview quickly, with one person for camera and sound, plus with the money... Most part of the time is not used for shooting, but phoning, to meet people. On TV they always want to speed editing. Delpout took his favourite films and favourite filmmakers like Eisenberg. He is very fond of this film. It was an opportunity to show it to Dutch audience and indeed to be able to express his personal opinion. »*

La voix-off qui se questionne tout au long de la série donne à cette réalisation la forme d'un essai. Ainsi Delpout aborde comme problématique principale la relation entre les spectateurs et les images durant tout un siècle : *"(...) and how did they look at world (...) when they left the cinema? (...) was still the same one? And us, 100 years of film images later, after having displaced to images, are we the same as the first movie theatre goers? (...)».*

Delpout exprime sa position, sa vision à travers cette voix-off interprétée par Tim Gunther tout au long du film. Il réalise lui-même les entretiens, mettant en évidence parfois sa participation à l'écran. La série est programmée dans une soirée thématique de la chaîne VPRO-TV, comme un ensemble de six épisodes (dont la durée totale est de 180 minutes, les transitions comprises). Il parcourt un siècle de l'histoire des images, dès l'apparition de la photographie, en passant par le cinématographe, la pratique documentaire, la télévision, jusqu'aux images virtuelles et de synthèse. Il recueille les témoignages de six personnes interviewées en correspondance avec les nouvelles images tournées par l'opérateur Tjldink. Ces entretiens sont à la fois montés avec une série de compilations à base d'archives sur les sujets traités.

Dans l'introduction, la voix-off établit une métaphore avec une photographie de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833)⁹⁸¹, un cliché de 1827 : *"(...) as the first photograph of all time (...) is literally a window into the world. From that day on, we felt we can see the world without looking outside (...)»*

⁹⁸¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce

Cette ‘fenêtre au monde’ est le point de départ pour Delpout, qui compile ensuite quelques prises de vues classiques de la collection film de référence pendant le Centenaire. La transition de la fin du siècle, la naissance du cinéma est indissociable des prises de vue des frères Lumière.⁹⁸² Notamment *SORTIE DE L’USINE DE LUMIERE A LYON* (Lumière, 1895), dont la voix-off indique : « (...) *For a hundred years now, they have been opening the doors and bicycling home as it was yesterday (...)* ».

Delpout passe de la figure de ‘fenêtre’ à celle des ‘portes’ qu’il compare à l’idée d’une ‘machine du temps’, dont la voix-off affirme: « *We’ve seen in film everything (...) we can no longer imagine the world with out the film, television and computer screen. It is the Time machine (...) by G. H. Wells and Jules Verne. Time and space review images. Since the workers of the Lumière factory opened the doors in 1895 to cinematograph, the world has never been the same.*”

En effet la série prend la forme d’une ‘machine du temps’ parce que Delpout tourne dans plusieurs régions du monde, et qu’il utilise des images de différentes périodes provenant des archives du NFM comme d’autres cinémathèques.

2. THE TIME MACHINE (1996) ou d’un essai de voyage en six épisodes

Dans *THE TIME MACHINE* Delpout discute en entretien avec des chercheurs, cinéastes et conservateurs clés pour les études du cinéma muet comme la pratique documentaire à base du *found footage*. Plutôt que de traiter l’histoire du cinéma, il place ces archives dans une histoire contemporaine de l’image en dialogue avec le passé. La série utilise l’image comme un dispositif qui peut ‘transporter’ le spectateur à travers un long *phantom ride* pour regarder le monde à travers toutes sortes d’écans, de visionneuses, de tables de montage, de moniteurs, conscient de sa condition de spectateur.

⁹⁸² Le recyclage de la collection Lumière est courant dans les compilations sur l’histoire du cinéma pendant le Centenaire. *DIVA* offre une liste de compilations: *FILM AND REALITY, DE EERSTE STAPPEN, VEERTIG JAAR CINEMATOGRAFIE, LA NAISSANCE DU CINÉMA, AAN DE WIEG DER JONGSTE MUZE, HET WITTE DOEK, HET GEBEURDE GISTEREN, THE BEGINNINGS OF THE CINEMA*. Voir également ‘Nitrate Filmography’ dans Smither, Roger et Catherine A. Surowiec (ed.), *This Film is Dangerous a celebration of nitrate film*, FIAF, 2002, pp.634-658. Le processus de restauration de la totalité du corpus des Frères Lumière est publié comme mis en accès en support numérique. Voir Aubert, Michelle et de Jean-Claude Seguin (sous la dir.), *Production cinématographique des Frères Lumière*, Paris : Mémoires de cinéma, 1996, 557p.

a. Le 1er épisode : *A new time a new space*

Dans le 1^{er} épisode *Een nieuwe tijd een nieuwe ruimte* ('Un nouveau temps un nouvel espace'; 30 minutes), Delpeut 'connecte' le spectateur au passé à travers le *phantom ride* emprunté à la prise *NEW YORK-BROOKLYN OVERTHE BROOKLYN BRIDGE* (American Mutoscope & Biograph Company, 1899). Il l'associe à une nouvelle prise de vue qui prolonge la promenade à bord d'un train qui arrive en effet à Chicago en 1996 (titre imprimé à l'écran). La voix-off questionne alors : « *Behind the glass window of the train, Chicago passes in front of our eyes. A image we know without having been there (...) like a déjà vu having been there, a century of architecture cement and glass (...) are we the same as the (first) movie theatre goes? (...)* »

Delpeut réalise alors son premier entretien avec Tom Gunning (North Western University of Chicago), chercheur américain, de la génération Brighton, spécialisé au cinéma des premiers temps. Interviewé dans son bureau, Gunning expose certaines idées à propos de ses recherches sur les spectateurs de la fin du siècle. Pendant qu'ils dialoguent, Delpeut illustre leurs propos avec une série de prises de vues et extraits de films. Est alors montrée la prise de vue *L'ARRIVEE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT* (Lumière, 1895), souvent citée pour imaginer des spectateurs effrayés en salle. Gunning critique ce mythe des spectateurs 'naïfs' : « (...) *it's false although significant this kind of reaction* ». Ses recherches tend à montrer que le spectateur de l'époque vit plutôt dans un contexte où l'image fait déjà partie intégrante de la culture moderne. Gunning explique que l'élément de surprise existait, mais par l'absence de couleur, et par ce qui sort et/ou entre du cadre. L'historien évoque comme preuve les témoignages écrits par l'écrivain Maxim Gorki en 1896.⁹⁸³ Delpeut illustre ces propos avec la prise de vue en noir et blanc *LE REPAS DU BEBE* (Lumière, 1895).

Le cinéaste insiste sur le rapport étroit entre train et film, indissociables car liés par une expérience semblable : « (...) *your sense of time transforms the experience of just riding on a train, this visual experience looking out the train window is almost like looking at an image.* » Tous les deux sont des symboles de la transformation industrielle. Delpeut l'illustre avec une série de prises de vues

⁹⁸³ Voir Delpeut, Peter, Gorkij, Maxim, « 'Klein, grijs, monotoon en onuitspreekbaar vreemd', Vluchtige aantekeningen. - Panrussische Tentoonstelling. », *Versus* nr 2, 1988, pp.16-30. à l'origine publié comme 'Nizhegorodski listok' (4.7.1896) et 'Odesskie Novosti' (6.7.1896).

en noir et blanc, des *phantoms rides* pris d'abord sur la place où se déroule justement l'entretien *WELTSTADT IN FLEGELJAHREN: EIN BERICHT ÜBER CHICAGO* (Allemagne, 1931) et *EEN SPOORREIS VAN PARIJS NAAR MONTE CARLO (FROM MONTE CARLO TO MONACO)*, Mutoscope and Biograph Company of France, 1899). Gunning signale la forte prédilection de l'époque pour les films de voyage, contenant des promenades à la campagne comme en ville.

Le film fait partie de la société de consommation, comme n'importe quel objet placé dans une vitrine urbaine. Gunning déclare: « *All the large cities by the end of the 19th century had interest in visually attracting your attention. By this displays. They became a kind of theatre* ». Ce propos est illustré avec les images de magasins de *NFM BITS & PIECES NR. 88 (MOOIE STRAATBEELDEN BRUSSEL, Allemagne, Eiko?)*. Ce qui est ensuite renforcé avec un extrait de la copie Desmet *NACH DEM GESETZ* (Willy Grunwald, Allemagne, Cserépy, 1919) où l'on voit se promener la diva Asta Nielsen (1881-1972) avec un homme dans une rue vivante au milieu du trafic et des magasins.⁹⁸⁴ Gunning conclut que la position du film fait partie d'un besoin inépuisable de consommer, collectionner des images dans un système capitaliste.

b. Le 2^{ème} épisode : *An archive of the planet*

Delpeut sonorise les transitions entre les épisodes de la série avec la musique de Wouter van Bommel (Marjes Benoist au piano et Petra Vlasman à l'harpe). Avec une image alors récente du paysage de Chicago en train de s'éloigner, s'enchaîne le titre imprimé à l'écran qui annonce le 2^{ème} épisode *Een archief van de planeet* (20 minutes) qui nous emmène faire une visite à Boulogne-Billancourt (Paris) au Musée Albert Kahn. Nous sommes alors accueillis par un panneau qui affiche : « *La méthode Le regard L'analyse Le débat Au service de la paix.* ». Depuis 1992, l'équipe du NFM s'intéresse à programmer les riches collections de non-fiction des Archives de la Planète. On voit Delpeut se mettre en scène lui-même comme un spectateur placé devant l'écran d'un ordinateur qui commande un système permettant de visionner cette collection film.

⁹⁸⁴ C'est une copie Desmet programmée au Pavillon Vondelpark selon affiche le *NFM programma* en mai 1996.

Tijdink fait zoom avant sur l'écran et il s'enchaîne alors une compilation basée sur des collections des Archives de la Planète. Ainsi, on regarde une sélection de photographies coloriées sur plaque de verre et de films de non-fiction identifiés à l'écran par les titres de la région et l'année des films, toujours accompagnés d'une K (Kahn). Delpeut fait comme un 'tour du monde' avec ce remontage des images de vie quotidienne qui fait penser à son programme *PATHE AROUND THE WORLD*. En Asie, il emprunte une série de *phantom rides* : portraits de travailleurs, de prêtres, de gens (Pékin en 1909; Mongolie en 1931; Chine - Mongolie intérieure, en 1912 ; Sibérie en 1913). Delpeut choisit aussi des images d'opérateurs envoyés par Kahn en Europe. On regarde des femmes bretonnes en habits folkloriques (France en 1929), des filles portant le voile (Tunisie en 1931). Delpeut regroupe les portraits en mouvement de nombreux enfants dans la rue, de familles dans leurs maisons, sur les marchés (Prague en 1920). Il compile une surprenante vue aérienne prise depuis un globe aérostatique (Nord de la France en 1919), des images à bord de calèches en ville, d'un bateau à la campagne. Delpeut combine cette sélection d'extraits avec les déclarations de Jeanne Beausoleil, la conservatrice du Musée. Elle offre une explication historique et technique de la conception du collectionneur Kahn et pourtant de ces archives, qu'elle décrit comme une volonté de enregistrer : « (...) surtout l'extraordinaire, l'événementiel, le fait de vie quotidienne. »

Son propos était de collectionner des images de la planète, lesquelles Beausoleil explique, sont conservées sous le même principe : « les images nous sont parvenues dans toute leur longueur. Justement volontairement nous le mettons en accès public. (...) c'était beau (...) de faire venir les hommes du monde entier pour visionner les images, organiser des conférences ». ⁹⁸⁵

Le Musée Kahn réalise aussi de remontages, mais ces derniers n'affectant pas les archives d'origine car sauvegardées tels quelles. Ils témoignent de l'usage précurseur qu'en faisait Kahn lui-même dans son réseau. Delpeut conclut ainsi : « *Albert Kahn could still believe that he collect the world itself, a genuine archive of the planet. Pictures. We may find him now naïf (...) we know now that an image is only an image, no more no less. Albert Kahn collected everyday existence.* » A l'écran, apparaît alors une photographie d'Albert Kahn (1860) mort en 1940.

⁹⁸⁵ Beausoleil assiste à l'Amsterdam Workshop en 1994. Voir Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, p.79.

c. Le 3^{ème} épisode : *Traces*

Delpeut consacre le 3^{ème} épisode *Sporen* (35 minutes) à l'œuvre du sociologue Peter Forgàcs. Celle-ci est basée sur des films de famille et d'amateurs. Ses films sont programmés au NFM depuis 1993. Forgàcs participe activement aux éditions des Amsterdam Workshop entre 1994 et 1995. Cet épisode est un témoignage-clé pour comprendre les procédés du documentariste hongrois. Tout au long de l'entretien, Delpeut compile lui-même des extraits de la série titanesque *PRIVAT MAGYARORSZAG*, réalisée par Forgàcs (1988-1997), qu'il identifie à chaque fois à l'écran.

Dans un premier moment, Delpeut et Forgàcs se promènent en voiture à Budapest. Ils visitent une série de lieux de la ville qu'ils traitent comme des '*cross road in history*'. Dans sa compilation Delpeut compare ces prises de vues de la ville au moment du tournage (1996) avec des extraits de films recyclés dans la série, par exemple une synagogue, un bâtiment, la rue Attila, etc. Forgàcs affirme ainsi : *"You can not see the whole building but you can see beautiful (...) bricks. It's not the building but is a part of the building. I think that is a kind of nice puzzle (...)."*

Forgàcs s'approprié ces films de famille pour sa propre démarche documentaire en déclarant : *"It's a crazy thing but this will be like my memory.* Alors Delpeut réplique : *"But it is not yours* » Donc Forgàcs répond : *"But they share it with me in a way. It's not my family, it's my family. They share their secrets small and big (...)."*

Dans un second temps, les deux cinéastes dialoguent devant un moniteur dans une salle de montage. Les témoignages recueillis pendant leur discussions sont précieux. Forgàcs explique comment sa démarche consiste à recycler ces images pour construire un autre discours historique sur les régimes politiques vécus en Hongrie pendant le 20^{ème} siècle qu'il évoque : *"11 type of social-political : Kingdom, social republic, without a king, (...) fascist dictatorship, communist dictatorship, and again communist dictatorship (...). Part of the European private history life is continuous for 1 person (...) but always the big history crosses points (...) that's the way you can see the real face of film history."*

Pour Forgàcs, ce type de matériel offre plus qu'une charge nostalgique du passé, mais bien une certaine représentation du temps qui rend possible une lecture de l'histoire unique : *"These are familiar stereotypes, family clichés. There is something else. And it is not only reframing film history, it's reframing also attribution of meaning in the new context (...) The meaning of these ephemeral diaries, unconscious, can be viewed in a very human and radical sense. Would they speak now? (...) okay this is marble, it was like Michel-Angelo suddenly it has to move, not 'virtually' because it is moving image. It is something (like an) emotional package, again a projection (...) a collection (...) What is the meaning behind, in the research? After hours of home movies (...) What is behind these images? (...) Their extremely unique advantage is representation of time. This is the only form where you can follow the effects of (how) time passes."*

Roger Odin analyse la méthode du remploi de Forgács en soulevant quatre caractéristiques. D'abord Forgács fait un travail historique qui fait apparaître les relations et les significations latentes. Il nous rend l'histoire affectivement sensible. Il est conscient des pièges de ces images, par leur charge nostalgique, fusionnelle. Et il met l'affectif au service du réflexif.⁹⁸⁶ En effet, Forgács tire souvent profit de ces 'erreurs' associées à une esthétique de film amateur, pas toujours inachevée. C'est une véritable surprise stylistique de voir les films recyclés de *A BARTOS CSALÁD* (1988) et ainsi le talent de son cadrage des saisons à Budapest. Forgács interprète ce qui se cache derrière ces images malgré leur persistance à montrer la vie quotidienne remplie de bonheur comme de mort. Delpeut illustre les propos analytiques de Forgács notamment par sa façon de traiter la 'réversibilité' dans le film du vieillissement et de la mort. Le style de montage de Forgács met en relief le soin apporté aux registres des enterrements de chiens et à la fin de leur maîtresse dans *DUSI ÉS JENŐ* (1989). Forgács commente la prise 'Krisztina Boulevard Revolutionaries led away by Soviets' du cinéaste amateur László Dudás qui a filmé une arrestation pendant l'occupation à Budapest : « *In 1956 he risked his life shooting the graves of the victims and the Russian occupation itself. László Dudás was obsessed with making films his whole life* ». Forgács recycle les films de l'opérateur dans *D-FILM* (1991). Ses images sont alors d'une très grande actualité car Budapest est associée à l'histoire du communisme qui est en train de s'écrouler depuis la chute du mur à Berlin en 1989.

3. Found footage, politique et science

Delpeut continue sa réflexion sur le regard, se déplaçant aux expériences des spectateurs de la fin du 20^{ème} siècle, comme d'autres cinéastes du *found footage*, qu'il a programmé dans le Musée des années auparavant. Il utilise, comme avant avec Forgács, l'entretien pour aller aux coulisses des méthodes du recyclage et d'interprétation de

⁹⁸⁶ Voir Odin, Roger, "La famille Bartos de Péter Forgács, ou comment rendre l'histoire sensible", dans Feigelson, Kristian (éd.), *Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, IRCAV Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, pp.193-207.

documentaristes et de chercheurs. Ensemble ils enquêtent sur les usages et impacts des films, de la télévision et des images de synthèse dans notre façon de regarder.

a. Le 4^{ème} épisode : *Camera and History*

La voix-off annonce que le voyage fait un détour à Berlin, traité également comme un 'cross road in history'. On passe devant le mur de Berlin dans une sorte de *phantom ride* en voiture, symbole de la chute du socialisme réel. La voix-off raconte que Harun Farocki regrette de ne pas avoir enregistré ces images au moment de l'événement. Il se rattrape alors avec le cas Roumain : « *they write history as it has never written before.* »

Le 4^{ème} épisode *Camera en geschiedenis* (65 minutes) montre l'interview du cinéaste Harun Farocki en analysant sur un moniteur, certains extraits du documentaire *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* (H. Farocki et A. Ujica, 1992). Ce film a été programmé également au NFM en mars 1993 et encore en avril 1996. Farocki explique les usages politiques de la télévision et des enregistrements amateurs dans son film, pendant le déroulement de la révolution roumaine en 1989. La voix-off dans *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* résume leur hypothèse : "We saw Napoleon on his horse and Lenin in his train. Film owes much to history. Unnoticed, like on a Möebius strip (...) the position was changed. We watch and think : If film can exist, history can exist too."

Delpout recycle plusieurs extraits de *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION*. On voit une famille regarder la télévision chez eux à Bucarest. Ils assistent au processus révolutionnaire à travers la télévision pendant qu'une prise de vue de la fenêtre nous laisse voir que la rue est une marée de manifestation sociale. Farocki explique comment *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* interroge ainsi une série des images qui sembleraient insignifiantes à première vue : l'attente des opérateurs pour enregistrer la déclaration des révolutionnaires en direct à la télévision, la commentatrice coupée à l'antenne, un ministre en train de répéter le 'moment historique' pour bien le transmettre aux téléspectateurs. Farocki explique comment ils recyclent ces images avec le propos de documenter le processus : "The amazing thing was (...) that for the first time you were free to go wherever you wanted. A lot was going on. A lot of shooting, intrigues (...) demonstrations and gatherings. Still, 30 to 40 people in the studio were crowded together (...) because the impact of the images had been concentrated on one spot (...) and it all happened again at a spot we couldn't get to. In the military 'zone'.

That's were Ceausescu's trial was. He was held there for quite some time. It seems he had already been shot. That small serving-hatch, the monitor, is the only receptacle for reports. The cameraman realized that he shifted his camera. It's odd nobody else thought of it : The documentary of a documentary. But, for some reason or other, he was the only one.(...) You had to keep a cool head (...) for this was the first official confirmation that Ceausescu was dead. There has been rumours, but it was confirmed first on TV here."

Ces images tendent à montrer que la révolution prend existence pour le spectateur une fois qu'elle est médiatisée. Farocki explique que le procès et l'exécution du dictateur Nicolae Ceausescu (et sa femme Elena) est un fait accompli mais raté paradoxalement par la caméra. Il explique : *It's also interesting that the trial was filmed by an amateur. For there was obviously no profession: Chief Cinematographer Execution Heads of State. There's no much demand for such a job. So it was filmed by a high-ranking army officer using equipment (...) that did even run off batteries. That's probably why he missed the execution too. Here you can see the excitement of the people watching. They're even using an Arriflex. You can hear the film running. It has something wonderfully alienating about it. Here, we go from the take of the take to the take itself. There's no jump in time. What you see is identical to the original material. Logical too. It's so alienating because documentaries have unnoticeable time-jumps (...) which allow you to round off anything (...) by just editing it out. »*

Une image de transition revient en boucle avec le *phantom ride* qui parcourt le mur de Berlin pour s'arrêter devant un édifice. Ces réflexions nous renvoient indirectement à la problématique à laquelle se confronte Delpeut lorsqu'il compile des images de guerre et de propagande dans *THE GREAT WAR* en 1993. Visschedijk parle de ce paradoxe : *"This compilation illustrates this ambivalent war, but at the same time it is a proof of the fact that it is impossible to 'catch' a war by images, neither in fiction or in documentary".*⁹⁸⁷

Cependant *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* montre la possibilité de regarder un moment historique non à travers les images, mais à travers le questionnement des enregistrements autant que des moments 'ratés', 'manqués'. Le patrimoine audiovisuel est composé d'éléments de mémoire comme d'oubli.

b. Le 5^{ème} épisode : *Borrowed images* et le 6^{ème} épisode : *A new image a new body*

⁹⁸⁷ Visschedijk, Ruud, 'Pathé Around the World/Maudite soit la Guerre', brochure s/d Module 5 L'histoire du cinema et les Fonds d'Archives en Europe Utrecht/Amsterdam 24-26 avril 1998 Amsterdam-Utrecht, Archimédia II Formation Initiale 1997-1998.

Les deux derniers chapitres de la série sont assez particuliers. D'abord, Delpeut prolonge ses habitudes de programmeur très actif au NFM sur la scène du emploi. Et d'autre part, le réalisateur questionne les impacts de la télévision et des images de synthèse sur le discours scientifique, et notamment sur notre perception du corps humain comme de l'univers.

Le 5^e épisode *Borrowed images* compile en entier les dix minutes de *DISPLACED PERSONNE* (1982), le film coup foudre programmé par Delpeut au NFM en 1994. Ce film qui a bouleversé les pratiques *found footage*, est mis en contexte et analysé par son réalisateur Daniel Eisenberg. Il explique en détail sa méthode de travail en effectuant une démonstration devant son dispositif refilmant à volonté les images choisies, photogramme par photogramme : « *It is like a still camera (...) this machine allows me to do images in an extended period of time (...) because you can re contextualised these images. Give them new meanings to find the meanings that are somehow deeper inclusive maybe not even unconscious (...) that continuous to be fascinating to me in a different way. The thing about filmmaking is that is a way of thinking, is not just images and sounds and narrative. What this machine along with this editing machine do, is to think with image and sound. Both in the past, in the present and in the future.* »

Eisenberg et Delpeut se retrouvent devant une table de montage où ils analysent ces archives re filmées comme la bande-son synchronisée, le tout remonté et mis en boucle avec des ralentis et pénétration de s photogrammes en mouvement. *DISPLACED PERSONNE* n'a ni titre, ni générique. Eisenberg explique : « *My sense of authorship is delicate, on the back. (...) One always have to make a choice (...) more than one voice will be heard or some voices will not be heard. In some ways this kind of filmmaking is very involved in questioning traditional practice. It is a kind of antidote (...) for myself as well as for viewers. Always reminds myself you know it's not truth (...) a material speaks in certain ways and about certain things. If you are convinced that what you are getting is the truth. You are in trouble because that is not the way truth is learned, (...) it is deposited in many different forms.* »

Eisenberg explique plus en détail pourquoi son film a de fortes références autobiographiques. En fin dans cet entretien, il lance un débat philosophique sur la question de la vérité au cinéma. La voix-off enchaîne en questionnant sur ce qu'on croit ou non de s images à travers notre regard : « *During a 100 years images constantly shifted as always attempted to look further than the eye could (...) a journey with out end* »

Le 6^{ème} et dernier épisode *Een nieuw beeld een nieuw lichaam* (20 minutes) de la série traite des usages scientifiques des images. Delpeut recycle un extrait d'une émission pionnière de la télévision néerlandaise qui a fait un accouchement live (Brandpunt in the Markt, 1983, RRO). Il enchaîne avec l'entretien réalisé avec l'historienne allemande Barbara Duden qui

travaille alors sur l'histoire de la représentation du fœtus humain : « *The history of the unborn (is about what) you can only see (...) what is out but one could never see so, it starts for the first time once that the body is opened. (...)* »

Ils analysent une série de dessins (bébé qui sourit d'un chou) jusqu'aux images de synthèse inédites à l'époque sur le sujet et recyclées à partir de *THE SAGA OF LIFE* (Nilsson, 1966). La voix-off prend position face aux images de synthèse du suédois : « (...) *if we can see everything we must see everything.* »

Duden ne critique pas l'efficacité de cette technologie en termes médicaux, mais l'usage qui nourrit une iconographie emblématique du contrôle social du corps des femmes : « *The ultrasound started in 1970's (...) In fact this is an assembly of data (...) The important thing with these images is not what they technically do (...) is very efficient in very specific risk pregnancies but to see (...) the main impact is symbolical, cultural (...) we can control what you feel, so the woman is incapacitated to trust her own senses.* »

La réflexion de Delpuech sur les images est menée à la quête du regard de l'invisible, même à l'échelle de la planète, de l'univers. Il recycle un extrait d'*APOLLO 10* (E.U., 1969). Ces images de l'alunissage historique prolongent l'intérêt du réalisateur pour les *travelogues*. Ces images du voyage à la lune peuvent être vues comme un prolongement des films en plein air, des expéditions aux pôles terrestres, en Afrique, pour le spectateur des années 1990. Duden critique : « (...) *global world is where there is no horizon. (...) We are in an age in which you could talk about the disappearing of the flesh (...)* »

Les images virtuelles ont modifié notre perception du corps comme de l'univers. La voix-off conclut alors : « *Time and space acquired a new measure like a landscape in a train window. The train has become a space craft (...) Standing a new century on the horizon a new image culture awaits. (...) One no longer dream about the Time machine (...). Our world will never be the same* »

Notre compréhension du temps et de l'espace a changé de façon définitive avec la culture de l'image du 20^{ème} siècle. Ces entretiens et archives compilés sont travaillés à la lumière d'une réflexion matrice : regarder. La thématique *kijken* ('regarder') est déjà traitée par Delpuech depuis *LYRICAL NITRATE*. Mais *THE TIME MACHINE* traite du potentiel d'interprétation des images, dépassant souvent les propos des opérateurs eux-mêmes (images de famille et amateur relues par Forgács, images de télévision analysées par Farocki et Ujica). L'histoire de l'image semble être traversée par une volonté, un besoin de mettre sous contrôle le 'monde' (invisible) à travers les images (collectionner comme Kahn à contrepoint d'une possible critique post-féministe (Duden). Une réflexion critique sur la façon de regarder peut remettre en question les repères des spectateurs face aux images forcément et toujours fabriquées, montées et remises en contextes potentiellement différents (Eisenberg, Farocki).