

Pour une histoire des pratiques du montage

THE TIME MACHINE à certains moments ressemble à un *road movie* qui suit les pas de son réalisateur en personne. Delpeut se met lui-même en scène dans des entretiens tout au long des six épisodes. Il nous dévoile ses réflexions à travers la voix-off et son choix des archives recyclées. La série a comme fil conducteur des variations de la figure du *phantom ride* (en train, en voiture, en tram, à bord d'un vaisseau spatial). Delpeut interroge également la figure de l'écran : du moniteur d'ordinateur utilisé par lui-même au Musée Albert Kahn, à la table de montage classique manipulée par Eisenberg, au moniteur de télévision dont se sert Farocki, à la salle de montage numérique utilisée par Forgács, à l'iconographie du 16^{ème} siècle jusqu'à l'ultrasonographie du fœtus analysées par Duden. L'histoire de l'image démontre que le regard varie en fonction des supports et conditions de visionnage.

Chaque épisode se sert de transitions pour nous déplacer dans un autre horizon spatial (géographique) comme temporel à base des archives mises en raccord avec témoignages de notre temps. *THE TIME MACHINE* est ainsi une histoire implicite des pratiques du montage, tracées par Delpeut à travers ces outils (écrans), supports (dessin, photographie, film, télévision, numérique), sujets (conservateurs, chercheurs, cinéastes), techniques (caméra, projecteur). Les images fonctionnent comme un 'tunnel' qui met en place une sorte de 'transport' différé dans le temps et l'espace', substitution de l'expérience du 'voyage'. Le compilateur met en place ce 'tunnel' à travers son emploi des archives du passé associées aux prises de vues récemment tournées dans le même espace géographique notamment à Chicago, à Berlin et à Budapest.

THE TIME MACHINE ne fait pas un usage exclusif de films muets. Delpeut n'est plus au service de mettre en valeur seulement des collections du NFM, même s'il fait encore appel aux archives d'autres cinémathèques collègues comme les Archives de la Planète, mais aussi aux films complets comme *DISPLACED PERSONNE*. Toutefois, on constate que ces réflexions philosophiques sont le résultat de ses expériences de valorisation du cinéma muet au NFM. Il reprend les copies des collections Desmet et la Mutoscope & Biograph mises en valeur au même titre que les prises de vues Lumière. Il interroge films et personnalités de la scène documentaire du

found footage, objet de la programmation du Musée, notamment Forgàcs, Eis enberg et Farocki. Le NFM a acquis une belle collection de films *found footage*, en prolongation indirecte de la tradition des archives Filmliga déposées via la salle d'art et d'essai Uitkijk. Delpout recycle toutes ces archives de manière à mettre en rétrospective le Centenaire vu à travers le cinéma muet, et à travers certains films-clés de la scène documentaire, ainsi que de la programmation à la télévision. *THE TIME MACHINE* contribue à la visibilité des cinéastes du *found footage*, de plus en plus importante dans les cinémathèques comme dans certains circuits des festivals de cinéma internationaux (notamment Rotterdam, Pesaro). Les films de Gianikian et Ricci Luchi entrent aussi comme ceux de Forgàcs dans les circuits des historiens et archivistes. L'œuvre du couple a une forte présence au NFM comme au Museo Nazionale del Cinema-Torino (1992), au Giornate de Cinema Muto (1995) et à la Galerie Jeu de Paume (Paris, 1995).⁹⁸⁸ Cette scène documentaire entre alors en résonance avec un certain réseau des études du cinéma muet. L'effort de Delpout pour intéresser le téléspectateur néerlandais à cette tendance est emblématique. Il contribue ainsi à sauvegarder la mémoire d'autres pratiques de remontage en dehors du Musée.

De son côté, le NFM poursuit sa dynamique de valorisation passée l'ambiance effervescente des événements du Centenaire du cinématographe et du 50^{ème} anniversaire du Musée. Depuis les enjeux de la valorisation se répandent à l'échelle internationale et dans la plupart des cinémathèques avec une médiatisation singulière. L'importance octroyée à l'image dans nos sociétés se reflète aussi dans la croissance de l'exploitation commerciale des archives du cinéma.

II. Effets d'après les événements du Centenaire au NFM (1997-1998)

⁹⁸⁸ Toffetti, Sergio (a cura) *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Hopefulmonster Museo Nazionale del Cinema Cinemazero, Torino, 1992. Gianikian et Ricci Luchi sont objet d'une rétrospective plus tard à la Cinémathèque Française (2000).

A partir de 1997, loin des déclarations officielles, on trouve peu à peu des bilans critiques de la communauté archivistique et des historiens sur les effets des événements du Centenaire du cinéma. De sa part la FIAF notamment établit les priorités à régler parmi ses membres, questionnés en tenant compte des résultats de l'étude appliquée par Michelle Aubert en 1995 (Archives du Film Bois d'Arcy, CNC) qui affirme: « *Un travail pionnier a été entrepris par toutes les institutions concernées malgré les obstacles de tout ordre : financier, technique, personnel, juridique, etc...(...)*° A l'heure de la valorisation économique du patrimoine filmique devient un enjeu, il est important de rappeler que sans le travail et l'apport de ces cinémathèques et archives qui travaillent dans un contexte non commercial, il n'y aurait ni mémoire ni valorisation culturelle de milliers et de milliers de films dans le monde. Il nous faut insister sur le fait que des problèmes importants persistent dans de nombreuses institutions. Ils concernent principalement les questions techniques de la conservation des collections, de la duplication des films nitrate et leur restauration et le catalogage des collections films qui doit être terminé pour maintenir la conservation des collections de façon adéquate. (...)° L'importance des problèmes juridiques exprimés nous a surpris. Mais il est vrai que les récents développements de l'édition vidéo et la programmation croissante des films à la télévision ont totalement changé les enjeux juridiques et financiers des films patrimoniaux. Les archives et cinémathèques qui ont entrepris des programmes de restauration sont de plus en plus sollicités pour ces programmations et confrontées à la question de remboursement partiel de leur travail pour entreprendre de nouveaux travaux de restauration. »⁹⁸⁹

Les activités du Centenaire prouvent que la logique du marché profite des collections préservées grâce aux efforts historiques des cinémathèques. Toutefois, l'attention portée aux archives du cinéma prend de plus en plus une direction commerciale, qui n'aide pas nécessairement à continuer la valorisation de ce patrimoine. Et certains historiens s'interrogent alors sur leur métier suite aux transformations des cinémathèques. Inquiet face à cette situation, l'historien Vicente Sánchez-Biosca s'exprime ainsi : « *En la actualidad, y desde hace poco tiempo, la historia del cine está de moda. (...) En esta operación de reconocimiento y triunfo de la historia del cine ha tenido mucho que ver el famoso centenario del nacimiento del cinematógrafo, (...) Toda dimensión simbólica de unos hechos compartidos o festejados por una colectividad crea escansiones y efectos imaginarios de identificación, reconocimiento o distancia sobre el tiempo y los acontecimientos del pasado. Las conmemoraciones como los lugares de memoria que tanto interesan hoy a los historiadores modernos, parten de unas presuposiciones y crean nuevos hechos. Tienen, pues, un valor performativo. En este sentido cabe interpretar los actos conmemorativos del centenario del cine con independencia de lo que hayan ahondado en el conocimiento del medio, tanto más cuanto que la comunidad implicada es nada menos que internacional.* »⁹⁹⁰

⁹⁸⁹ Aubert, Michelle, 'Conclusion', *Etude Internationale des Archives de la FIAF 1995/FIAF Statistical Survey*, FIAF, CNC, Paris, 1995, p.13.

⁹⁹⁰ Sánchez-Biosca, V., "En torno a algunos problemas de la historiografía del cine" dans *Memoria y Arqueología del Cine II* de *Archivos de la Filmoteca* no. 29 junio 1998, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.89-90.

La jeune cinémathèque de Valencia focalise son attention sur les efforts et les activités de ses cinémathèques collègues ; et notamment du NFM dans les années 1990.⁹⁹¹ En effet, le NFM participe activement à cette plate-forme politique qu'est la FIAF. La Direction de Blotkamp appartient à cette dynamique de collaboration internationale marquée par deux questions. D'abord, par la croissance d'une reconnaissance collective et publique de ses activités de préservation au niveau national comme international. Et ensuite, par le développement de l'agenda de recherches esthétiques du NFM. L'équipe organise la 3^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop où des spécialistes de plusieurs secteurs sont réunis. Malgré la réduction des subventions, la Direction poursuit ses activités académiques et de production basée sur les archives, ainsi que celles de programmation et de distribution du cinéma en collaboration avec d'autres cinémathèques collègues. En 1998, la Direction du NFM se prépare à un nouveau projet national de sauvegarde du patrimoine cinématographique. Pendant qu'ailleurs, entre 1997 et 1998, Delpue t arrive à achever la production de son scénario *FELICE... FELICE...*, conçu au Musée depuis 1995. Dans cette production, il ré utilise à peine de films muets, mais par contre toute une série de photographies.

1. Mutations du Filmmuseum-Amsterdam (1997)

En dix ans (1987-1997), la Direction de Blotkamp a accompli un travail remarquable. Elle a mis en place une philosophie des archives innovante qui est peu à peu reconnue dans le milieu des cinémathèques. Ces réflexions se traduisent dans les préservations et les programmes présentés à Amsterdam puis aux festivals de cinéma à Bologne, à Pordenone, à Paris, entre autres. Le dialogue international comme éclectique du NFM s'est élargi en avril 1997. Le Musée fait l'objet d'une programmation intensive à Valencia (Espagne) mettant en

⁹⁹¹ La Fil moteca de la Generalitat Valenciana (Espagne) réunit une série de spécialistes de la communauté internationale se plongeant sur la question de l'histoire du cinéma et de l'archéologie. Voir Sánchez-Biosca, V., (et.al.) 'Memoria y arqueología del cine : introducción/Memory and archaeology of cinema : introduction' *Archivos de la Filmoteca*, no 28, 1998, pp.4-11, 116-124.

relief son approche esthétique. C'est d'ailleurs celle-ci qui fait sa spécificité institutionnelle aux yeux de la Fimoteca de la Generalitat Valenciana.

Au même moment, à Amsterdam, le statut du NFM est confirmé face à la centralisation des archives néerlandaises du cinéma et de l'audiovisuel. Le nouveau défi de la Direction consiste alors à transformer cette Cinémathèque en un véritable Centre national du cinéma conformément aux besoins partagés avec toute une communauté internationale.

a. Futur de la FIAF: un code d'éthique

Dans une dynamique de transformation la Direction de Blotkamp contribue à garder le profil institutionnel du NFM, comme à faire remarquer sa position vanguardiste dans la plateforme internationale des cinémathèques au sein de la FIAF.

La politique de Blotkamp parvient à conserver l'indépendance institutionnelle du NFM en 1995, face à la concentration du reste des archives néerlandaises de l'audiovisuel, dont les besoins administratifs et juridiques sont bien différents. Cette structure est consolidée le 27 mai 1997 sous la forme de la Fondation des Archives audiovisuelles des Pays-Bas qui regroupe les archives du Gouvernement, celles de la NOB (composées d'une phonothèque et des archives des organisations de télédiffusion publiques), de la Fondation Film et Sciences et le Musée de la Radiodiffusion-Télédiffusion. Le NFM n'en fait pas partie, car il se consacre uniquement aux films jugés d'importance culturelle comme artistique.⁹⁹² La spécificité de ses collections est réaffirmée, mais sous la perspective esthétique assumée par cette Cinémathèque depuis 1989. En 1998, Delpeut explicite le pour quoi de cette spécificité du Musée qui donne la priorité à une utilisation culturelle et artistique du film par rapport à l'image en tant qu'information : « (...) *Blotkamp a la mission principalement de conserver, de sauvegarder et faire la diffusion des aspects artistiques et culturels de l'héritage cinématographique. La ligne de division entre les films comme instrument d'information et films comme instrument culturel est très souvent*

⁹⁹² Un peu plus tard un développement en parallèle et complémentaire s'est ébauché pour les archives audiovisuelles néerlandaises dans le contexte régional, provincial et encore municipal. Ce développement a pris la forme d'un groupe de travail de la Section des Archives audiovisuelles de l'Association royale des Archivistes aux Pays-Bas. Voir : Egeter-van Kuyk, Robert, 'L'archivage audiovisuel en Hollande, structure et projets', 64^e IFLA General Conference août 16-21 1998 voir <http://www.ifla.org/IV/ifla64/046-117f.htm>

*invisible, très fine. Blotkamp a vu que seulement une séparation radicale de ces deux facettes donne à toutes les deux archives leur statut unique.»*⁹⁹³

Néanmoins, la Direction fonctionne dans une situation paradoxale. D'un côté, il y a le prestige récolté sur la scène archivistique grâce aux programmations et aux projets de préservation exceptionnels. D'un autre côté, le Musée voit sa capacité d'action limitée par des problèmes de financement, suite à la réduction drastique des subventions en 1995. Le rapport de l'année 1997 de la Direction du NFM, pour la FIAF, fait preuve d'inventivité pour détourner ses soucis via un plan de 'marketing'.⁹⁹⁴ La Direction fait ainsi appel à l'expertise d'une fondation qui met en contact des experts commerciaux avec des institutions culturelles dans un but non mercantile. Pendant six mois, cette fondation, sans aucun frais (cela aurait juste coûté 50, 000 florins, selon Blotkamp, c'est à dire 22, 689 €), fait un bilan de la situation du Musée. Blotkamp informe que la conclusion partant de leur souci c'est : « (...)° *how to get more people to our screening rooms. The verdict of the expert was that we are very capable, nice and creative, but by far not pushy and proud enough considering the unique 'products' we have to offer. So now the ideas from the marketing plan are being implemented as far and as fast as our limited financial resources allow. (...)*»⁹⁹⁵

Comme l'étude de la FIAF (1995) le signale, des moyens financiers sont toujours nécessaires pour valoriser les archives du cinéma sur des fronts différents. D'une part, il y a le problème urgent de préservation de l'acétate (notamment par le syndrome de vinaigre) qui est loin d'être résolu, d'autre part il reste encore à achever le processus de préservation des films sur support nitrate.⁹⁹⁶ Blotkamp se montre une gestionnaire expérimentée car elle anticipe depuis le début de sa gestion la question de l'acétate, et elle est aussi concernée par le phénomène du numérique. L'équipe du NFM est en train de numériser ses collections non-film grâce à

⁹⁹³ "Voor Hoos Blotkamp, en hier verraadt zich haar kunsthistorische scholing en interesse, heeft het Filmmuseum vooral tot taak de artistieke en kunstzinnige aspecten van het cinematografisch ergoed, kortom de film als drager van cultuur, te bewaren, te conserveren en te vertonen. De lijn tussen film als informatiedrager en film als cultuurdrager is vaak een dunne. Hoos Blotkamp heeft ingezien, en op een politiek moeilijk tijdstip met hart en ziel verdedigd, dat alleen een radicale scheiding van deze twee facetten van het filmmateriaal voor beide een eigen en unieke status waarborgt." Delpeut, P., 'Hoos Blotkamp laureaat Sphinx Cultuurprijs 1998', discours inédit prononcé pour la remise du prix en décembre 1998 à Amsterdam.

⁹⁹⁴ Il s'agit des techniques et méthodes de stratégie commerciale, prenant en compte l'évaluation des intentions et des besoins de la clientèle, la composition du marché, la définition des produits, les techniques de publicité, de promotion des ventes et de distribution. Rey, A. (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Electronique, Paris, CD-Rom 1994-2003. Voir également Creton, Laurent, 'Chapitre 7 : Le marketing cinématographique', *Économie du cinéma Perspectives stratégiques*, Paris : Nathan Cinema VUEF, 1994, pp.162-181.

⁹⁹⁵ Blotkamp, H., 'NFM', *FIAF Praha 1998: Annual reports 1997*, FIAF, 1998.

⁹⁹⁶ L'acétate est victime d'une décomposition par hydrolyse du support, qui se gondole, colle et dégage une odeur de vinaigre. Le Roy, E. 'Glossaire', Belaygue Christian et Emmanuelle Toulet, *Cinémémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, p.243. Dans l'agenda de travail de GAMMA s'affichent deux problématiques centrales : le numérique et le syndrome de vinaigre. Mazzanti, Nicola, 'Foreword', *The use of new technologies applied to film restoration: technical and ethnical problems*, GAMMA Group/CALEIDOSCOPIO, 1996, pp.7-10.

l'autre moitié de la subvention de 1,300 000 florins (589, 914 €) obtenue auprès du gouvernement depuis 1995.⁹⁹⁷

Toutefois c'est l'accès au catalogage des archives du NFM qui est de plus en plus performant grâce à une opération qui demande beaucoup de temps et d'énergie. L'équipe réunit dans un seul environnement (Oracle qui est sponsorisé) ses deux systèmes de travail : un pour le texte des données et l'autre pour les registres du stock et des activités. L'information des collections film et non-film se trouve pour la première fois dans une seule base de données *DIVA* pour l'usage interne au NFM, dont une partie est mise en ligne pour la consultation publique. L'accès des collections film est élargi également aux spécialistes et visiteurs du Musée grâce à la collection vidéo qui est enrichie notamment par le transfert des films muets dès 1991.⁹⁹⁸

Ces usages du multimédia dans la valorisation sont au cœur des discussions des membres de la FIAF. Michelle Aubert déclarait ainsi en 1997 : *«Les événements liés au centenaire du cinéma célébré en 1995 et 1996, ont donné lieu à de graves réflexions quant à l'avenir de nos institutions et du rôle culturel qu'elles devront jouer dans un univers où les technologies de l'image explosent sur tous les fronts. La place stratégique qu'occupent nos institutions dans le domaine du patrimoine cinématographique est remise en question par les nouvelles diffusions de l'image. Il est vital que notre savoir-faire et nos acquis soient respectés et pris en compte par ces nouveaux utilisateurs médiatiques. Toutes ces questions sont désormais sous-jacentes dans vos rapports. Le rôle de notre fédération a lui aussi été pris à partie et questionné. (...) Ce challenge a été reçu de plein fouet à un moment où le secrétariat de la FIAF lui-même était en pleine mutation. Le groupe de travail sur le FUTUR de la FIAF a été très actif et a rassemblé de nouveaux concepts sur la structure future de nos affiliés, sur le rôle des commissions spécialisées et a fait circuler ici et comme avait prévu l'année dernière à Jérusalem, 'Un Code d'Ethique' qui sera discuté plus tard dans cette assemblée. (...)»*⁹⁹⁹

Le rôle de Blotkamp est reconnu en particulier par Aubert au nom de ses collègues dans ce groupe de travail Le Futur de la FIAF, qui met enfin en route un code d'éthique en fonction des résultats du symposium de Jérusalem (1996).¹⁰⁰⁰ Les dimensions de la FIAF ont pris de proportions historiques. En 1997 le nombre de membres de la FIAF explose avec 117 affiliés

⁹⁹⁷ *Idem.*, Blotkamp, H., 'NFM', 1998.

⁹⁹⁸ Depuis 1991 commence le transfert des films muets en vidéo par centaines. Voir Blom, I., 'VIII. *Zweimal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie*', *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, p.314. Voir Verhoeff, N., 'Zooming in, zapping, zooming out' dans *After the Beginning Westerns Before 1915*. Thèse: Lettres: Universiteit Utrecht, (sous la dir.) Prof.dr. William Uricchio et Prof.dr. Frank Kessler, 2002, pp.329-334.

⁹⁹⁹ Aubert, M., 'Rapport annuel de la FIAF 1997', *Report on the 53rd FIAF Congress 21-26 avril 1997*, Cartagena de Indias, p.7.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, pp.3-10 et 30-32. Le document produit alors est : *Now what? : report on the symposium The right's thing*, FIAF Congress, Jerusalem 1996, NFM Amsterdam, 1996, 80p.

dont 64 membres. La présidence annonce qu'ils seront bientôt 67, avec 34 membres provisoires et 19 associés de 68 pays provenant de tous les continents.¹⁰⁰¹ Nous notons l'émergence des cinémathèques en Afrique malgré leurs difficultés, une renaissance de la tendance archivistique en Asie et en Amérique Latine. Ce qui se traduit dans le besoin de communiquer en anglais, français mais aussi en espagnol au sein de la FIAF, devenues une des trois langues officielles.

b. Une décennie d'esthétique(s) des archives

La Filmoteca de la Generalitat Valenciana célèbre une rétrospective entre le 8 avril et le 31 mai 1997 qui reflète une partie essentielle du travail du NFM. Le programme dénommé « Las joyas del Nederlands Filmmuseum » est accompagné d'un dossier publié dans *Archivos de Filmoteca* no.25-26 (février-juin 1997).¹⁰⁰² Cette sélection de plusieurs articles traduits permet de faire un 'retour en arrière' sur les collections préservées ainsi que sur les sujets de recherche étudiés par l'équipe. Chacun de ces articles expose leurs pratiques qui vont de l'identification et du catalogage des films aux réflexions théoriques autour des collections, en particulier celles du cinéma muet. En effet, ce dossier et programme contiennent, comme insiste Hertogs: « *los axiomas de la política del museo* ». Il définit leur approche prioritaire : « *A la hora de valorar las películas de sus archivos, el Nederlands Filmmuseum establece como criterio prioritario el punto de vista estético y no el puramente histórico. (...) En este sentido, son aspectos inseparables la programación de nuestras salas, la investigación y la conservación de nuestras películas. (...) A menudo la proyección de una película antigua requiere mucha atención y energía por parte de un público contemporáneo para resultar accesible y superar el gran distanciamiento existente entre el espectador y la cinta. Por ello, la música juega un papel clave en las programaciones (...) ya que es capaz de conducir al espectador a través de las imágenes. (...) Puesto que nuestros archivos constituyen el grueso de la programación del museo no es de extrañar que no abunden las retrospectivas de famosos directores, estudios o géneros. Ciertamente, programamos películas de Howard Hawks y Alfred Hitchcock, pero nuestro interés y energías se dirigen más bien hacia títulos como*

¹⁰⁰¹ En ce qui concerne l'évolution des membres de la FIAF jusqu'à l'année 2000, voir Cherchi Usai, P., 'La cineteca di Babele', *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp.998-1003.

¹⁰⁰² Hertogs, Daan, (et.al.) Dossier "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum", en *Recuperación y Arqueología*, dans *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26, février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.55-114. Traduction à l'espagnol de Manuel Hamerlinck Grau.

*Recorridos heroicos (películas de expediciones a lugares del Himalaya y el Africa desconocida) o hacia programas que tratan sobre la cultura de las salas de cine a lo largo de cuatro décadas. »*¹⁰⁰³

Plusieurs films muets, compilés avant par Delpout, sont placés dans ce panorama étendu des collections du NFM. On retrouve surtout des films muets mais aussi du cinéma sonore comme *TERRA NOVA* (Pays-Bas, 1931), *SPANISH EARTH* (J. Ivens, 1938) et même un film mexicain *BELAMI* (Antonio Momplet, 1946). On détecte parmi leurs restaurations en couleur programmées à Valencia : *L'ÂME DES MOULINS* (1912) et *LES ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE* (1917). Il y a de belles copies Desmet, comme le film de diva *SANGUE BLEU* (1914) et le film en plein air *SANTA LUCIA* (1910). En échange, le travail de compilation du NFM, y compris celui de Delpout, est à peine visible dans ce programme qui inclut seulement *MODE IN BEWEGING* (1992).¹⁰⁰⁴

Curieusement l'influence du travail de compilation de Delpout nous la trouvons ailleurs, sur la scène documentaire du cinéma espagnol. Le documentariste José Luis Guerin, dans le générique de *TREN DE SOMBRAS (LE SPECTRE DE LE THUIT*, Espagne, 1997), remercie l'expertise de Delpout. Il s'agit d'un 'faux' film *found footage* à base de supposés films de famille mais qui sont par contre totalement recréés.¹⁰⁰⁵

2. D'autres stratégies pour l'accès et la diffusion des collections préservées (1998)

Le travail de valorisation du NFM jouit d'une reconnaissance publique internationale croissante, depuis l'obtention en 1991 du Prix Jean Mitry. La Direction Blotkamp est reconnue à nouveau en 1998 mais avec un prix national qui est investie dans la mise en accès des collections préservées du NFM sur un autre format devenu très populaire parmi les spectateurs : la vidéo.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, pp.56-57.

¹⁰⁰⁴ Brochure de programmation Filmoteca Generalitat Valenciana No 233 *Las joyas del Nederlands Filmmuseum*, 08/03/1997-31/05 1997.

¹⁰⁰⁵ Delpout nous informe pendant l'entretien qu'ils ont fait connaissance au festival du cinéma à Florence avec ses films *BERTHA* et *STRAVERS* en 1986.

a. La 3^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop : cinéma et colonialisme

La programmation spectaculaire en salles du NFM obtient un certain succès auprès des spectateurs notamment à partir de 1997. Pendant que le Musée développe toujours en parallèle son agenda de recherches basé sur les besoins des collections film. L'équipe met alors en route la 3^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop. Dès l'automne 1998, le NFM change encore son nom pour celui du Filmmuseum. C'est le signe de sa transformation constante depuis 1988, qui se reflète avant tout dans l'offre de la programmation.

En 1997, l'équipe ne cesse de reprogrammer leurs préservations mais avec des combinaisons différentes. Par exemple, le magazine publicitaire *OUR FILM STARS* (1919) fait partie d'une rétrospective en mars dédiée au comédien Douglas Fairbanks, qui contient également des films de famille du comédien. L'équipe programme des films de montage d'Erwin Leiser, une rétrospective dédiée à Eric Rohmer en juin 1997. Au moment où la Direction met en place un nouveau plan marketing, le public augmente de façon considérable au Pavillon Vondelpark. Blotkamp considère que cette situation s'explique par le succès de la rétrospective d'A. Hitchcock (affichée au *NFM programma* entre juillet et août 1997), mais : « *which became as close to a hype as we will probably ever get –but after that people kept coming in vast quantities for whatever we cared to show (...)* »¹⁰⁰⁶

Nous avons l'impression que l'équipe commence à récolter des spectateurs locaux après ces années intensives de travail en salle. La programmation est aussi diversifiée qu'avant, comme le montre le *NFM programma*. Les programmeurs proposent une rétrospective sur Greta Garbo (septembre 1997), les compilations basées sur la collection Desmet comme *AMORE ET LOTTA* (1991) et le film de montage *THE GREAT WAR*. La programmation inclut des films en 3D, parmi lesquels les premiers films en relief Lumière (décembre 1997) en collaboration avec le Musée du Louvre.

En 1997, la Direction arrive à publier aussi une série de publications extraordinaires étroitement associées aux collections du Musée, malgré la limitation de son budget. Le Musée édite deux livres, résultats de longues années de travail. D'un côté *Filmographie of Dutch Silent Fiction* de Geoffrey Donaldson (1997) qui reste une publication emblématique, car elle remplit un vide documentaire dans l'histoire du cinéma néerlandais des pionniers. D'autre

¹⁰⁰⁶ *Idem.*, Blotkamp, H., 'NFM', 1998.

écrit comme introduction un essai rempli d'analyses de films à propos des particularités du cinéma muet néerlandais de fiction.¹⁰⁰⁷ Cette filmographie enfin parue est le résultat de la collaboration avec le collectionneur australien.¹⁰⁰⁸

D'un autre côté, le Musée publie l'anthologie d'essais *Uncharted Territory Essays on early nonfiction film* (1997) résultat d'une commande faite aux spécialistes d'après l'édition du premier Amsterdam Workshop (1994).¹⁰⁰⁹ Le cinéma de non-fiction continue à attirer l'attention de la recherche. En 1997 a eu lieu l'International Newsreel Conference organisé par le NFTVA-Londres, plusieurs archives régionales et l'Imperial War Museum.¹⁰¹⁰

Tojours en 1997, une anthologie d'articles à Delpeut apparus dans les *VPRO Gids* est publiée dans *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*.¹⁰¹¹ Le livre est accompagné d'une vidéo (VHS) qui compile une sélection de neuf (sur quarante-un) épisodes de la série *DE CINEMA PERDU* (1995). Ses producteurs Roumen et Van Voorst, nous expliquent dans les entretiens, que ce choix obéit à l'acquittement des droits rendu possible. Certains de ces films deviennent emblématiques des découvertes mises à la disposition d'un plus large public. On y trouve les pionniers du cinéma muet néerlandais, notamment les épisodes 9^{ème} *HOLLAND IN IJS* (1917) film des frères Mullens dans une tradition réaliste, le 34^{ème} *ONZE INDISCHE REIS* film de famille et le 29^{ème} *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914) drame ou prewestern de la Filmfabriek Hollandia.¹⁰¹² À côté, on y profite d'une sélection de films de multiples nationalités bien représentative des collections mises en valeur. Pour commencer on repère des curiosités du Musée comme l'épisode 33^{ème} *DANSES COSMOPOLITES* (circa 1920/1907) avec ses numéros de variétés ; ensuite le micro film de montage au 39^{ème} *BITS & PIECES II*, qui explore la nouvelle collection à base de fragments numérotés ; et surtout le 4^{ème} *ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL* (circa 1925) dont les rushes sont reprogrammés comme un *ready made* particulièrement étrange. La seule fiction choisie dans cette VHS c'est l'épisode 24^{ème} *LEONCE A LA CAMPAGNE* (1913) notamment bruité. Et en fin en ce qui concerne la non fiction

¹⁰⁰⁷ Delpeut, P., "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", Donaldson, Geoffrey *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction: Stifting NFM, Amsterdam, 1997*, pp.11-31.

¹⁰⁰⁸ Donaldson maintient sa collection sur le cinéma avec plusieurs correspondants étrangers avant de migrer en Hollande vers 1955. Voir Blotkamp, H., 'Préface', *Ibid.*, Donaldson, G., *Of Joy*, 1997, pp.9-10.

¹⁰⁰⁹ Hertogs et De Klerk (ed.) *Uncharted Territory Essays on early nonfiction film*, NFM Amsterdam, 1997, 131p.

¹⁰¹⁰ Aubert, M., 'Rapport annuel de la FIAF 1997', *Report on the 53rd FIAF Congress 21-26 avril 1997* Cartagena de Indias, p.6.

¹⁰¹¹ Delpeut, P., *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1997, 102p.

¹⁰¹² Voir Kessler, Frank, "Brieven uit de verte. Een analyse van de film Een Telegram Uit Mexico" en *Jaarboek Mediageschiedenis 8: Honderd jaar film in Nederland*. Amsterdam: Stichting beheer IISG/Stichting Mediageschiedenis, 1997, pp.201-213.

cette édition met en accès les épisodes 17^{ème} *HAWAII: THE PARADISE OF THE PACIFIC* (1916) un *travelogue* assez hybride et le 20^{ème} *LEDOUX VERSUS CRIQUE* (1922) un film de boxe à montage spectaculaire.

Ces films muets parmi d'autres s'affichent toujours au *NFM programma* qui propose des séances de plus en plus élaborées, à vocation spectaculaire à côté des films de répertoire. On reconnaît l'importance octroyée aux restaurations, aux compilations, aux films de la scène du réemploi. Par exemple, un programme *found footage* a lieu en novembre 1997 dénommé 'Never Mind the Gap I' au tour du Centenaire qui inclut *LUMIERE ET COMPAGNIE* (Lynch, Kiarostami, et.al., France, 1996.). Dans la suite 'Never Mind The Gap II', *LYRICAL NITRATE* est reprogrammé ainsi en mars 1998. La section 'Mind the Gap III' formule ensuite son programme 'Stars in the Sky', en novembre 1998. En outre, Roumen est un programmeur actif qui emprunte à Delpeut le scénario du film *THE FORBIDDEN QUEST* (1993). Il l'adapte dans une mise en scène théâtrale conçue pour des enfants nommée 'Het Mysterie van de Zuidpool'. La pièce est interprétée par le comédien Berry Eggink accompagné du pianiste Yvo Verschoor et présentée entre février et mars 1998, en recyclant des extraits des mêmes films d'expédition. Un autre spectacle théâtral-cinématographique 'Deugnieten en Dergelijke' présentée en octobre est produit également par Roumen. Ce genre de mises en scène des spectacle cinématographique se multiplient au Filmmuseum comme par exemple 'Whatever happened to Baby Jane' (en décembre 1998) inspirée du film homonyme. Pendant que comme d'habitude, les films des pionniers néerlandais occupent l'affiche au Musée, en particulier de la société de Binger, toujours accompagnés par les pianistes en salle : Wim van Tul; Charles Janko, Yvo Verschoor, Frank Mol. En mars 1998 *HET GEHEIM VAN DELFT* (Binger, 1917), avec la diva Annie Bos, est sonorisé avec la musique de Henny Vrienten interprétée par le Basho Ensemble. Cette restauration alors récente est projetée avec la reconstruction *THE GOOD HOPE* (1989) réalisée par Delpeut.

En 1998, les films européens et américains en Afrique continuent à être programmés par le NFM. Entre le 22 et le 29 juillet les programmeurs préparent une autre sélection spéciale de films de montage et de documentaires souvent accompagnés de leurs réalisateurs. Cette programmation est réalisée dans le cadre de la 3^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop 'Beauty is in the Eye of the Beholder' qui a lieu entre le 22 et le 25 juillet 1998. L'équipe réunit historiens, anthropologues, cinéastes et archivistes autour de leurs collections associées aux colonialismes. A la différence des éditions antérieures, cet atelier laisse moins de traces. De Klerk informe alors des limitations financières pour réaliser d'autres ateliers avec d'autres

thématiques. Notamment le Musée a un projet pour traiter la sonorisation du cinéma muet.¹⁰¹³ La mémoire de l'atelier 1998 est publiée de façon inédite sur Internet.¹⁰¹⁴ Les grilles du *NFM programma*, montrent que parmi les films programmés se trouve à l'affiche en juin *SIMBA, THE KING OF BEASTS* accompagné de musiciens du Conservatoire de Rotterdam . Aussi *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (1926) est accompagné au piano-forte par Frank Mol. Les extraits de ces copies sont recyclés dans le film de montage *HEART OF DARKNESS* (1995) de Delpeut, re programmé aussi pendant l'atelier et combiné avec *UNSERE AFRIKAREISE* (Peter Kubelka, 1966). Le Musée programme *MOEDER DAO DE SCHILDPADGELIJKENDE* (1995) de Vincent Monnikendam qui recycle également des archives du NFM. On repère aussi l'échange prolongé avec le Musée Albert Kahn, car pendant l'atelier Jeanne Beausoleil et Flore Hervé y participent avec un programme de compilations à base des Archives de la Planète : *LE DAHOMEY AU QUOTIDIEN* (1996), *FETES DE VILLAGE* (1996) et *REGARDS SUR L'ALGERIE 1909-1922-1929* (1984).

Il nous semble qu'à la fin des années 1990 peu à peu se réveille l'intérêt archivistique et historique pour les films coloniaux, après celui porté envers les films de famille dans les années 1980.¹⁰¹⁵ L'agenda de recherches de l'équipe du Musée s'occupe de sujets pratiquement non explorés dans les archives, pourtant dans l'histoire du cinéma.

Le titre *NFM programma* à la tête des grilles de programmation est utilisé jusqu'en août 1998. Le programme de main est rebaptisé *Filmmuseum* à partir de septembre 1998. Une nouvelle époque s'annonce.

b. Le prix Sphinx investi dans une nouvelle manière de collectionner

Hoos Blotkamp reçoit un prix néerlandais qui est utilisé dans la politique de publications du Musée qui tient compte des potentiels du multimédia, pour montrer ses collections ailleurs qu'en salle. La directrice crée la belle série en vidéo (VHS) *Sphinx Cultuurprijs*, mise en vente publiquement. Le plan de marketing rend ces premiers résultats.

¹⁰¹³ Voir 'News', *Journal of Film Preservation* no. 52, avril 1996, pp.36-37. Bottomore, Stephen 'Rediscovering early non-fiction film', *Film History : An International Journal*, 2001, Vol. 13, No. 2, pp.160-173.

¹⁰¹⁴ Cependant la page Web n'est plus disponible, au moins depuis 2003.

¹⁰¹⁵ Voir Dossier 'Cinéma colonial: patrimoine emprunté', *Journal of Film Preservation* no. 63 octobre 2001, *FIAF Rabat 2001 : Annual reports 2000*, FIAF, 2001.

La Direction entreprend une nouvelle façon de collectionner en vidéo leurs restaurations accompagnées de sonorisations contemporaines, mais aussi de leurs programmes de compilation qui sont réutilisés et/ou continuent à être produits.

La richesse des films de voyage et d'expédition du NFM est importante. L'équipe du Musée continue à en compiler. Par exemple Ruud Visschedijk programme en janvier 1998 *AFRIKAANS AVONTUUR DE REIZEN VAN THEO REGOUT* (1924-1964). En avril 1998, les programmeurs utilisent ce même principe exploitant le profil de la collection multinationale Mutoscope & Biograph dans le programme *WERELD ROND IN 68MM* bonimenté par Mark van den Tempel et accompagné au piano-forte. On trouve ici les influences du critère (tour du monde) du compilateur Delpout appliqué dans *PATHE AROUND THE WORLD*, comme dans l'épisode 8^{ème} *KIJKJES IN DE VORIGE EEUW* de la série *DE CINEMA PERDU*.

Dans cette atmosphère productive la trajectoire de la politique de la Direction Blotkamp est récompensée avec le Sphinx Cultuurprijs, octroyé par N. V. Koninklijke Sphinx Gustavsberg, en décembre 1998.¹⁰¹⁶ A l'occasion de la remise du prix, Delpout fait un discours qui parcourt les douze années de la gestionnaire à la tête du Musée. Il aborde leur travail dans la préservation et la programmation des archives film aux débuts dans un état chaotique, les activités précoces de numérisation des collections et les pratiques de présentation des films dans le cadre des arts du spectacle (théâtre, concerts, commentateurs), l'utilisation des médias (télévision, vidéo, Internet, Cd-rom). Delpout synthétise le caractère de cette Direction : « (...) Blotkamp a construit une collection artistique avec une gestion sous le style d'une entreprise, combinant une approche planifiée avec un caractère personnel et surprenant. (...) Blotkamp n'a pas eu peur de dépasser les limites de la cinéphilie classique (...) »¹⁰¹⁷

En effet Blotkamp maintient toujours cette approche atypique aux collections. Pour la série Sphinx Cultuurprijs elle fait une sélection de programmes présentés déjà en salle parmi lesquels se trouve *PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915*, conçu en 1993 par Delpout. L'édition vidéo garde la sonorisation de J. Belinfante. *PATHE AROUND THE WORLD* qui continue à être utilisée au Pavillon Vondelpark après l'Amsterdam Workshop (1994) en janvier 1998, selon affiche le *NFM programma*. Delpout en témoigne : "It was shown before in one time and then during two weeks with this special sound track (...) It was later when she won prize, that for doing something with it she decided :

¹⁰¹⁶ 'Jury Sphinxprijs verwerpt kritiek', *Nieuwsblad van het Noorden*, 11 décembre 1998; 'Hoos Blotkamp wijst criticasters krachtig af', *Rotterdams Dagblad* 11 décembre 1998.

¹⁰¹⁷ «Zo schraagde Hoos Blotkamp een volstrekt artistieke, kunstzinnige collectievorming met een fabrieksmatige bedrijfsvoering, zij combineerde een planmatige aanpak met eigenzinnigheid en verrassing. (...) Hoos Blotkamp is daarbij nooit bang over de klassieke grenzen van de cinefilie heen te stappen. » Discours inédit prononcé à l'occasion de la remise du prix en décembre 1998 en néerlandais 'Hoos Blotkamp laureaat Sphinx Cultuurprijs 1998'.

'let's put in video'. Then it came the release. I did not work at the Museum anymore. It was a program for presenting these films from 1993. I was lucky to have it on video."

La collection Sphinx C ultuurprijs est composée aussi de *HET GEHEIM VAN DELFT* (Binger, 1917) avec une musique originale d'Henny Vriente présentée à peine en mars 1998. La compilation des copies en couleur *HET FANTASTISCHE LUCHTSCHIP, 1904-1908: ZES FILMS VAN GEORGES MELIES* est aussi éditée dans la collection vidéo, étant un spectacle produit par Roumen avec la musique de Marc van Vugt et présenté bien avant en décembre 1996 au Pavillon Vondelpark. En parallèle la Direction valorise autrement sa collection d'actualités grâce aux compilations éditées alors en vidéo, dans une autre série 'De Eerste Wereldoorlog'.¹⁰¹⁸ Le Musée édite aussi en vidéo la série 'Expeditiefilms' constituée de quelques belles restaurations de films d'expédition en couleur, notamment *EXPEDITIE NAAR DE ZUIDPOOL 1910-1913 (THE GREAT WHITE SILENCE, 1924)*.¹⁰¹⁹ Il y a un paradoxe dans le fait de mettre en accès en vidéo ces programmes de compilation. D'un côté ces films sont prévus pour être programmés en salle de projection. D'un autre côté, l'équipe profite des nouvelles technologies pour un autre type d'accès qui donne place aussi à la commercialisation. Cependant l'idée du choix est particulière car le Musée met en accès des films de non-fiction pour la plupart fortement méconnus.

Par ailleurs, en 1998, Delpeut termine la production de sa deuxième fiction à dimension industrielle. Toutefois, sa mise en scène n'est pas éloignée de ses préoccupations d'archiviste au Musée.

3. FELICE... FELICE ou du regard onirique d'un 'M. Butterfly' (1998)

En 1997 Delpeut achève la production de *FELICE... FELICE...* (1998). Il ne recycle qu'un bout de film muet. Mais il ne compile plus au service d'une valorisation muséographique. En échange *FELICE... FELICE* met en relief une série de collections de photographies, réutilisées au

¹⁰¹⁸ La série est composée de: *DE EESRTE WERELDOORLOG 1914-1918: OM DE WERELDVREDE* et *DE EESRTE WERELDOORLOG 1914-1918: JOURNAALS EN PROPAGANDAFILMS*.

¹⁰¹⁹ La série est composée aussi de: *EXPEDITIE DOOR DE GOBI-WOESTIJN CHINA 1928: MED SVEN HEDIN I ÖSTERLED* et *EXPEDITIE DOOR NIEUW GUINEA 1926: BY AEROPLANE TO PYGMYLAND*.

service de sa démarche esthétique. D'une part, il s'éloigne de manière radicale des films muets mais utilisant toujours des archives photographiques de la fin du 19^{ème} siècle. Il n'emprunte qu'un seul extrait d'un film-fragment pour représenter une scène onirique de son protagoniste fictif. D'autre part, on trouve un geste dans sa mise en scène qui résume de manière condensée, à voir minimaliste, son approche sensorielle-analytique.

a. Invention d'un Japon exotique

On observe dans *FELICE... FELICE* les intérêts et les influences acquis par Delpout tout au long de sa trajectoire. Sa réalisation se place dans le contexte culturel de la fin du 19^{ème} siècle, entre la pratique de la photographie et l'apparition du cinématographe. Sa deuxième fiction alors réussit à être montée grâce au modèle de coproduction dans lequel ce groupe de cinéastes se développe à Amsterdam.

Le scénario qui est prêt depuis 1995, traite du retour au Japon du photographe d'origine italienne *Felice*, interprété par Johan Leysen. Le personnage est en quête de son épouse japonaise *O-Kiku* (Kumi Nakamura), geisha qu'il a quittée des années auparavant.¹⁰²⁰ Delpout prend comme prétexte l'existence historique du photographe Felice Beato (1833 ?-1907?).¹⁰²¹

Le cinéaste déclare: *" I fictionalised his life. In 1870, quite early, some western photographers were in Japan. It is difficult to know which photo is from which photographer. And these are the photos used in the film. Because many of them sold their negatives to each other, so it's unclear who made it. Specialists in negatives sometimes can recognise them by the number. Most of these pictures were for tourists, were meant for abroad. So later they are found abroad and not in Japan. There is people collecting, buying them in Europe, making private collections as Dutch museums. I bought some in Paris. Holland had special trade with Japan, like in Nagasaki. So that's why many photographers and museums in Holland had contact and have an early Japanese art huge collection. The second thing is that the Japonisme became a fashion. Someone like Van Gogh was not very popular on that time. Themselves had a huge collection, specially his brother (Theo) of Japanese prints. "*

¹⁰²⁰ Version scénario 1997 dans II.9 dossier no. 157, Archives NFM 19 Peter Delpout. Delpout publie en 1998 un roman basé sur son film : *Felice... Felice... Nouvelle*. Meulenhoff Amsterdam, 1998, 111p.

¹⁰²¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Felice_Beato

Parmi les influences de son scénario nous trouvons en effet sa passion pour le japonisme, sujet parmi ses recherches sur l'exotisme produit en Occident.¹⁰²² Delpeut est marqué toujours par une forte cinéphilie nipponne reflétée dans ses écrits, ses critiques et ses multiples rétrospectives programmées par lui et ses collègues, notamment Linssen sa femme et Marianne Lewinsky. Le réalisateur en témoigne: “*My programs, exhibitions are connected to Japan all the time in something. I've written extensively a big article on Versus, also working for Skrien when I went to festivals in Locarno, to this retrospective about Naguse, to Pesaro's extensive programs of Ozu. Then I would like to make something about early photography of Japan, and I had this prize for THE FORBIDDEN QUEST at Manheim. So 'let's go to Japan'. We called it a research to have a look. For me was quite important to be in Japan, not being able to be at the South Pole. For this account I saw lots of photos, japonisme books. But it's still strong this trip. I could not have written my film with out being there.*”

FELICE... FELICE est produit par Van Voorst (Ariel Film), Pieter van Huystee (Pieter van Huystee Film & TV) et KRO Television.¹⁰²³ Le budget de cette production est plus important que d'habitude dans la filmographie de Delpeut. La production de *FELICE... FELICE...* coûte 1,990 916 florins (903.438 €). Cependant il reste encore un film à vocation indépendante qui a besoin de subventions. (Voir Tableau II)

FELICE... FELICE... est tourné en studio pour les besoins de construction d'un 'faux' Japon de la fin du 19^{ème} siècle, créé par Vincent de Pater (direction d'art) pendant le premier semestre de 1997. La revue *Skrien* offre une certaine promotion au film pendant son tournage.¹⁰²⁴ La mise en scène de *FELICE... FELICE...* nous évoque plusieurs éléments déjà présents dans son premier long-métrage de fiction *THE FORBIDDEN QUEST*. Les deux réalisations de fiction fonctionnent avec un récit classique et des scénarios riches en dialogues et monologues. Les deux productions partagent le style de musique orchestrale composée par Loek Dikker. La musique est interprétée aussi par le Metropole Orkest, dirigée cette fois par Jan Stulen. Delpeut retrouve dans cette production quelques-uns de ses collaborateurs les plus proches, mais aussi de nouveaux, comme l'opérateur Walter Vanden Ende. Ensemble, ils explorent une esthétique photographique influencée notamment par un certain type de cadrage du cinéma classique

¹⁰²² Le japonisme est le goût pour les objets d'art japonais ou de l'influence japonaise dans l'art. *Idem., Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003.

¹⁰²³ Huystee est un producteur très actif parmi les cinéastes indépendants néerlandais comme Johan van de Keuken, Heddy Honigmann. Van Voorst nous informe pendant l'entretien qu'après la fin de la production du film elle déménage à Hong Kong par de motifs personnels.

¹⁰²⁴ Bernink, Mieke, “Op de set in Japan”, *Skrien* nr 213, avr.-mai 1997, pp.52-55 et *Skrien* no. 214, Juin-Juillet 1997, p.4.

japonais. Notamment celui qui renvoie au style des films tardifs de Yasujiro Ozu et les *homu doramas* de la société Shochiku, bien connus du critique et du programmeur Delpeut.¹⁰²⁵

Cependant la caractéristique qui nous intéresse souligner dans *FELICE... FELICE...* se trouve dans le recyclage des collections de photographies sur plaque de la fin du 19^{ème} siècle. Delpeut est un connaisseur depuis qu'il programme les Archives de la Planète et en compile une sélection qui appartient au Musée Albert Kahn, traitée dans le 2^{ème} épisode *An archive of the planet* de la série *THE TIME MACHINE* (1996). Cependant les archives compilées dans *FELICE... FELICE...* et qui sont identifiées au générique, appartiennent aux photographes Felice Beato, Baron Raimund von Stilfried, Adolpho Farsari, Hikoma Ueno, Shusaburo Usui et Kimbei Kusabe. Il s'agit de photographies qui appartiennent aux collections suivantes : Van Ukiyo-e Books (Chris Uhlenbeck/Christer von der Burg) et du Docteur Joseph Dubois (Association Nord Japon). Delpeut met en scène les acteurs qui ont tourné en studio avec le remontage alterné de ces photographies retravaillées. Par exemple, *Felice* rencontre un photographe collègue japonais avec qu'il discute sur l'apparition du cinématographe. Le collègue prend une prise photographique d'une dame nipponne occidentalisée sur un fond de paysage peint. Delpeut compile alors les images photographiques qui sont soigneusement cadrées, mais ensuite pénétrées par de travellings optiques assez subtils. Il emprunte de beaux portraits en couleur de geishas, des paysages éblouissants et des villes parcourues par le protagoniste, comme Nagasaki. Le cinéaste évoque l'imaginaire d'un Japon de la fin du 19^{ème} recréé en studio mais aussi avec les traces sur place fixées sur la photographie de l'époque.

Ces clichés condensent un imaginaire teinté d'exotisme des japonais qu'on retrouve par ailleurs fabriqué par la filiale Pathé Frères-The Japanese au début du 20^{ème} siècle, dont Delpeut programme *LA TRAHISON DU DAIMIO* (1911-1912) dans *PATHE AROUND THE WORLD*. Ce genre d'imaginaire semble faire partie de l'idéologie du protagoniste fictif *Felice*, créé par Delpeut. Néanmoins le type de photographie en studio recyclé n'est pas si loin de la quête de neutralité, de prises de vues sur le vif. C'est comme si le réalisateur s'approchait des images documentaires obtenues également par des opérateurs français envoyés par Kahn et la société Eclair ; par exemple, comme dans *LE JAPON PITTORESQUE* (1913) compilé dans l'épisode 40^{ème} épisode *IMAGES OF ASIA* (1911-1913) de la série *DE CINEMA PERDU*. Delpeut nourrit cet imaginaire fictif du japonais dans *FELICE... FELICE...* en utilisant un seul film fragment du NFM.

¹⁰²⁵ Voir Delpeut, P. et Marianne Lewinsky, *Producer of directors Kido Shiro In celebration of Shochiku Centennial* Amsterdam, NFM, 1995, 48p.

b. Un rêve exotique au ralenti

Nous trouvons dans *FELICE... FELICE...* condensé cet imaginaire occidental qui teint d'exotisme le japonais et surtout dans une scène onirique du personnage fictif. Nous interprétons ce film intimiste comme la personnification de celui que Delpeut imagine derrière la caméra pendant ces longues années de visionnage, préservation, compilation notamment des films de voyage au Musée. Telle que le réalisateur tente d'imaginer le spectateur placé devant ces films à leur époque de production, cette fois il récrée son idée de 'l'opérateur'.

Nous voyons la tragédie romantique de *Felice* plus comme un prétexte dramatique pour traiter d'un certain exotisme lié en général à la construction des identités nationales. Car cette fiction remet en question le regard du protagoniste posé essentiellement sur les geishas, comme symbole de la culture nipponne et en effet fréquent dans ces collections photographiques. Il y a une scène qui met en évidence l'eurocentrisme du protagoniste *Felice* quand il fait la connaissance de son beau-père ignorant sa parenté jusqu'à ce moment. Cependant en particulier, cette idée se trouve condensée dans le emploi du seul extrait-film recyclé par Delpeut qui représente le rêve délirant de *Felice*, devenu une sorte de M. Butterfly. Il s'agit probablement du film *JAPANEESCHE DAMES* (France ?, 1925 ?), dont un extrait est manipulé selon son approche sensorielle – analytique. Il ralentit et pénètre l'image de cette geisha 'rêvée' mais de manière minimaliste. La caméra loupe-analytique illustre le rêve du protagoniste transposé ensuite sur une photographie en plaque de verre. Comme dans une sorte de collage, Menno Boerema remonte cet extrait rajoutant les effets optiques de Franz Wamelink comme d'habitude. Remontage et effets optiques s'accordent pour détourner l'extrait au service d'un propos fictionnel, onirique. L'approche sensorielle est utilisée pour se mettre au service de l'intention poétique de la réalisation. C'est un film muet déplacé voire manipulé à l'extrême détourné de son sens d'origine. Dans cet imaginaire romantique Delpeut laisse voir que le protagoniste privilégiait l'image dans ses rêves à l'existence de cette femme qui vit sa vie, bien 'réelle'. Leur retrouvaille bouleverse les attentes du protagoniste. Alors, *Felice* conclut qu'il voit s'ouvrir une nouvelle ère devant eux, celle du cinématographe : « *It is the 28th of December, 1895, and evening is falling here in Tokyo. A day like any other. Who will ever remember this day? Today I found O-Kiku. She said: "Life is as it is, Felice...Felice..." When I walked back to my hotel after visiting O-*

*Kiku... ... it was as though the sound of the world reached my ears for the first time in years: The rattling horse tram, the shouting of pedlars... ...a samisen in a teahouse, the clop-clop-clop of wooden geta in the streets. What a relief! Everything was moving, Everything was alive! Antonio, our profession is a futile one. Our photographs should be alive.*¹⁰²⁶

Avant le générique de la fin, un plan du 'rêve' illustré avec le fragment film retravaillé est repris. Le film avec ses images en mouvement est plus proche du rêve. Cependant le cinéma fera partie des imaginaires exotiques, autrement, mais tel que la photographie avec ses prétentions de restitution du 'réel'.

La première de *FELICE... FELICE...* a lieu pendant la soirée d'ouverture du 28 janvier 1998, dans la 27^{ème} édition de l'IFFR. Le film est distribué par le réseau NFM/IAF et est aussitôt vendu à l'étranger. Il retient l'attention de la presse américaine.¹⁰²⁷ Il jouit d'une couverture importante par la critique nationale entre 1998 et 1999. Le film reçoit une promotion importante comme aucun autre film de Delpue avant. Ce dernier donne alors de nombreuses interviews.¹⁰²⁸ Le film enchaîne une série de prix aux Pays-Bas comme à l'étranger. Le Nederlands Film Festival le prime avec le Gouden Kalf 1998 comme meilleur film et comme meilleur comédien à Johan Leysen. Delpue est nommé comme meilleur réalisateur. Il reçoit en 1999 le prix L. J. Jordaan (Amsterdam Fund for the Arts). À l'étranger en 1998 *FELICE... FELICE...* obtient la 'Gold Plaque' à titre de sa contribution artistique, au Festival du cinéma de Chicago, puis il est élu le favori du public du festival du cinéma de Hong Kong la même année. (Voir Tableau VIII)

¹⁰²⁶ *FELICE... FELICE...* (japonais et néerlandais). Traduction fournie par C. Linssen.

¹⁰²⁷ Rooney, David, 'Felice... Felice...', *Variety* Vol. CCCLXX nr 2, fév. 23 1998, p.92; Richards, Terry, "Felice...Felice...", *Film Review* 586, octobre 1999, p.37.

¹⁰²⁸ Lauwaert, Dirk, 'In de spiegel van het archief', *Skrien* nr 220, févr. 1998, pp.40-42. Sartor, Freddy, "Felice... Felice...", *Film en Televisie* nr 489, février 1999, p.25. Il y a plus d'une vingtaine de coupures de presse numérisés dans le Information Centre, parmi d'autres des entretiens, critiques, et notes de promotion aux Pays-Bas.