

QUAND LA DIFFUSION CONDUIT À LA COMPILATION DE FILMS DE MONTAGE ET DE PROGRAMMES A PARTIR DES COLLECTIONS DU NFM (1993-1995)

Entre 1993 et 1995, le NFM développe davantage sa politique de préservation combinée avec des programmes de projections en salle, de rencontres académiques, de publications et de productions à partir d'archives. Dans ce cadre, d'une part Delpeut réalise deux productions représentatives des archives en pleine découverte : d'un côté un film de montage et d'un autre un programme. Il se sert de ces compilations comme des outils de diffusion des collections mais aussi comme un moyen de recherche esthétique. (I) D'autre part, la production éditoriale du Musée est enrichie surtout par le contenu inédit des *NFM themareeks* et les mémoires de leurs rencontres académiques. Ces espaces, en particulier sous la forme d'ateliers mettent en accès de façon inédite, leurs archives pour plusieurs secteurs au niveau local comme international. L'équipe adapte son agenda en fonction de sujets inédits et notamment autour des problématiques de la non-fiction (II) et de la couleur au cinéma muet. (III)

Nous voudrions faire quelques précisions de vocabulaire utilisé ensuite. Car utiliser le terme de compilation exclusivement comme un genre est problématique par l'usage élargi du lexique comme par ses traductions. Par exemple le terme de tradition francophone film de montage désigne la catégorie des films qui se traduit dans plusieurs langues par exemple comme 'compilation', 'compilación', 'compilatie'.⁵⁴⁶ En tout cas, il y a un certain consensus

⁵⁴⁶ Voir 'Foreword' et '1. Necessity', dans Leyda, J., *Films beget films*, Londres, George Allen & Unwin, 1964, pp9-21. Un excellent article contemporain qui fait une mise à jour cette problématique se trouve dans : Hamdorf, Wolf Martin, *Madrid-Moscú. La Guerra Civil Española vista a través del «cine de montaje» soviético*

pour définir le film de montage (et ses tra ductions) comme la catégorie reconnue de film s composés de docum ents filmiques empruntés et hétérogènes (fiction, docum entaire, actualités, non-fiction) selon un concept propre.⁵⁴⁷ A partir de là les définitions ont quelques variations.

Pour certains chercheurs la cohérence de ces matériaux hétéroclites est généralement apportée par le comm entaire et par la bande sonore. Parfois un film de m ontage est considéré seulement comme celui qui est entièrem ent réalisé en salle de m ontage et composé par de sources préexistantes et hétéro clites.⁵⁴⁸ L'historien et documentariste Marc Ferro établit ce type de sources film iques mais il n'exclut pa s le mélange d'autres éléments non-film, des images récemment tournées, comme par exem ple les entretiens.⁵⁴⁹ La diversité des film s de montage est grande dans la pr atique car d'abord cet te catégorie de film s regroupe d'autres genres et de sources. Il y a une tendance à établir un équivalent entre film de m ontage et documentaire où la co mpilation est pratiquement transversale.⁵⁵⁰ Il e st particulièrement diffuse pour la com pilation ce 'grand partage' qui structure l'institution ciném a qui est l'opposition: documentaire/fiction.⁵⁵¹ Pourtant le cinéma de montage reste souvent classé du côté de la 'non-fiction'.⁵⁵² Nous allons traiter de la problém atique bien plus large de ce term e de non-fiction justement parce que les collectio ns des films muets du NFM sont très riches. Egalement l'action de com piler est em ployée comme un synonym e de de la pratique de programmer sans arriver au point de la réalisation à base des archives fixées.

Un programme de fil ms partage les procédés de la compilation qui cherche à produire des associations et de façon (in)volontaire apporte un concept à partir de la réunion des film s. La programmation dans une ciném athèque emprunte les films sous prétexte de le m ontrer. Le film de montage dépasse sans doute ce but. Mais si la compilation reste fixée sur un support film ou audiovisuel, il nous reste une trace reproductible de ces associations et de son concept

Disponible sur:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80249474090680163532279/p0000001.htm#I_1_et

⁵⁴⁷ Gartenberg, Jon, *Glossary of filmographic terms*, Brussels FIAF, 1985, pp.96-97.

⁵⁴⁸ Voir Pinel, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan Université, 1996, p.166; Marsolais, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, pp. 20-24, 27 et 59 ; Gili, Jean A., 'Actualités et films de montage : la transcription en im ages de l' histoire de notre temps', *Etudes cinématographiques*, n° 32, 1970 : Pouvoirs de l'image. pp. 87-99.

⁵⁴⁹ Ferro, Marc. *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1980, p.93.

⁵⁵⁰ Les trava ux encyclopédiques comme analytiques d'horizons et périodes différentes l'abordent ainsi. Voir Konigsberg, Ira, *The complete film dictionary*. Londres, Bloomsbury, 1987, p.60. Bordwell, David et Thompson, Kristin. *Film art: An introduction*, Reading, Mass., Addison-Wesley, 1979, p.17. Niney, F., *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire / Bruxelles : De Boeck Université, 2000, Coll. : Art et cinéma*, pp.253-271.

⁵⁵¹ Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan/Vuef, 2001, p.56.

⁵⁵² *Idem.*, Hamdorf, *Madrid-Moscú*.

distinctif. Parfois les programmes sont montés sur support fixe. Ce qui explique qu'ils soient traités comme de films à part entière. Cependant en générale la programmation ne reste pas fixée et pourtant elle fait objet d'existence dans les cinémathèques. Ces programmes contiennent une partie de la mémoire de travail, de la politique de la cinémathèque.

Le terme de programmation a multiplié ses usages aux institutions. C'est une notion utilisée pour désigner l'organisation des programmes des industries culturelles, par exemple les émissions de radio, de télévision. La programmation se réfère aussi au contenu de la politique éditoriale. Le programme peut être un écrit qui annonce les diverses parties et le déroulement d'un événement ou d'un spectacle.⁵⁵³ Cependant pour l'archivistique audiovisuelle il peut s'agir également de la distribution des copies d'un film en salles. Par exemple il y a de cinémathèques qui proposent des programmes de projection de films de répertoire et d'œuvres ayant fait l'objet de mesures de conservation. Les archives de « programmation », comme le NFM, mettent l'accent sur la nature artistique du cinéma. Dans notre étude, nous considérons un programme ce qui est annoncé et projeté ensemble en salle. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait les mêmes caractéristiques d'une production formelle ou l'évidence d'une signature d'intervention. Il suffit que le programme soit monté dans la cabine de projection, même si c'est bobine après bobine, dans la mesure où cela produit des effets et des associations chez les spectateurs.

I. LA COMPILATION A PARTIR DES COLLECTIONS DES ANNEES 1910 (1993)

Entre 1993 et 1994, les archives de non-fiction sont privilégiées pour ouvrir des débats intersectoriels prioritaires. La philosophie du NFM s'affiche et se nourrit de ces réflexions des archivistes et chercheurs autour de leurs programmes de copies des années 1910. En 1993, Delpeut produit le film de montage *THE GREAT WAR* qui offre un aperçu assez hétéroclite de

⁵⁵³ Rey, Alain (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Electronique, Paris, CD-Rom 1994-2003.

leurs archives autour de la grande guerre. Il monte la même année, son programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915*, qui contient une variété de copies en couleur des filiales étrangères de l'empire mondial du cinéma qui était alors la société Pathé-Frères. Le compilateur met en relief les particularités qui dominent cette production aux alentours de la grande guerre.

1. Réemploi des archives autour de la grande guerre du NFM

On remarque une émergence particulière du réemploi des archives de la grande guerre aux années 1970 et 1980. Certaines productions montrent un besoin d'interprétation historique comme dans les films et les émissions à la télévision de Marc Ferro.⁵⁵⁴ En même temps, une forme de réemploi apparaît centrée sur une perspective esthétique plastique comme dans *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986) de Gianikian et Ricci-Luchi ; des collectionneurs en plus spécialisés dans la période.

En 1993 l'équipe du NFM ouvre ses collections inédites sur la grande guerre au débat académique. L'équipe programme notamment des archives composées des journaux d'actualités, *newsreels*, documentaires de propagande militaire et industrielle, y compris des films de fiction autour de la grande guerre de 1914-1918. Il y a quelques différences historiques dans l'emploi de ces termes que la richesse des collections du NFM met en évidence. Les journaux d'actualités sont définis ainsi par V. Pinel: « Magazine filmé périodique (généralement hebdomadaire), consacré aux nouvelles du moment sur le plan politique, culturel, sportif (...) »⁵⁵⁵

Leyda signale l'apparition historique des actualités comme un genre, qu'il traite comme un synonyme de: « *The newsreel itself, as form, required someone's vision of the possibilities in combination. In his 1912 account of the moving pictures, Frederick Talbot describes the step from the single topical shot to the*

⁵⁵⁴ 'Bibliofilmographie de Marc Ferro', Garçon, François (dir.), « Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro », *CinémAction* n°65, Corlet / Télérama, 4e trimestre 1992, p.57.

⁵⁵⁵ *Idem.* Pinel, *Vocabulaire*, 1996, p.5. On préfère comme Frank Kessler considérer les actualités comme une forme précoce des *newsreels*. Il souligne que le mot français *actualité* est associé à *actuality, reality*. On peut considérer comme son synonyme également aux travellagues, films industriels, etc. En Europe les *actualités* compilent des événements récents, nationaux (parades, visites d'état, etc.). Ce pendant des exemples des actualités on a déjà dans les catalogues de frères Lumière, Méliès, de Pathé - Frères, puis comme Mutoscope et Biograph (sans se distinguer de la fiction). Voir 'Actualités' par Frank Kessler, Abel, Richard, (Ed.), *Encyclopedia of early cinema*, Routledge, NY, 2005, pp.5-6.

*newsreel (...) Thus the birth of the 'animated newspaper'. It was in 1910 that Pathé Frères issued the first regular newsreel. (...)*⁵⁵⁶

Par consensus on considère comme le premier journal d'actualités au *PATHE FAITS DIVERS* (1909) devenu après *PATHE JOURNAL* en Europe et *PATHE WEEKLY* aux E.U. ; suivi de *GAUMONT ACTUALITES, ECLAIR-JOURNAL, ECLIPSE-JOURNAL* en France.⁵⁵⁷ Par contre on préfère ici distinguer les *newsreels* comme un terme couramment utilisé vers la fin de la grande guerre à partir de 1917. Luke McKernan le définit: «*Newsreel was a specific means of packaging and exhibiting news on film, a collection of disparate topical stories, generally each of no more than a minute's length, on a single reel of film, exhibited regularly*».⁵⁵⁸

Les *newsreels* sont inspirés des journaux papiers avec sorties hebdomadaires aux E.U. et environ toutes les deux semaines en Europe. La couverture cinématographique de la grande guerre se trouve aux actualités de 1914-1918 comme aux *newsreels* d'après-guerre. Alors c'est un sujet qu'on trouve dans d'autres genres de films. Laurent Véray définit ainsi le 'cinéma d'actualité de guerre'. «*(...) il s'agit d'un système communicatif permettant de diffuser des images animées (à la différence des projections de vues fixes) qui ne sont pas des images de fiction, mais qui peuvent être, comme nous le verrons, reconstituées, mises en scènes (par exemple l'opérateur pouvait demander à des véritables soldats dans une tranchée de simuler une attaque devant lui), et de commentaires (sous la forme d'intertitres) en relation avec le cours des événements. Toutes ces images, bien entendu, ont été tournées pendant la guerre. Mais le lien avec le conflit peut être lâche, ce qui nécessite d'élargir les critères d'appartenance à ce qu'on appelle aujourd'hui les 'documentaires de guerre' (il s'agit de documents plus longs, montés à partir d'images d'actualité). En effet, à l'époque, les deux genres sont très imbriqués, et la distinction n'est pas nettement définie.*»⁵⁵⁹

Le remontage des archives est un phénomène propre au cinéma d'actualité de guerre. Leyda remarque: «*In a large number of the compilation films issued during and immediately after the First World War there was a more powerful impulse than the accumulation of historical materials for the future – propaganda. Not only did the two opposing sides use this form to sell their position to neutral countries –and to their own audiences –but at least on one side, the 'Allied' side, one finds that each of the Allies presented its own*

⁵⁵⁶ *Idem.* Leyda, 1964, p.14. Bien que Talbot peut être considéré non un historien formel, il était un témoin privilégié de son époque, du vocabulaire utilisé alors.

⁵⁵⁷ Dès 1896, la société Pathé s'intéresse à l'actualité, proposant des sujets tournés sur le vif ou reconstitués, comme la Révolution russe de 1905 ou l'affaire Dreyfus. Grâce à ses filiales étrangères c'est un panorama mondial que propose rapidement le "PJ". Pour une analyse comparative de ces actualités Pathé, voir Jeannine Baj et Sabine Lenk « Le premier journal vivant de l'Univers ! » le *Pathé Journal, 1909-1913* », Marie, M., Le Forestier, L. (dir., et. al.), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, AFRHC, 2004, pp263-272.

⁵⁵⁸ Il ne serait pas précis de nommer aux actualités Lumière un *newsreel*, comme signale Luke McKernan 'Newsreels' *Idem.*, Abel (Ed.), 2005, pp.477-478.

⁵⁵⁹ Véray, L., *Les actualités cinématographique françaises de 1914 à 1918 pour une culture (visuelle) de guerre*, Thèse doct. : Etudes cinématographiques : Paris 3 : Lille : ANRT, 1994, pp.25-26.

*version of the bloody conflict –its origins, its victories – to the film-theatres. (...) But it was not until near the war's end that propaganda methods and benefits were really being tested.*⁵⁶⁰

Leyda établit au moins trois caractéristiques de la compilation pendant cette période dans son étude basée sur plusieurs exemples. On peut dire alors que ce cinéma d'actualité de guerre est le résultat de films en versions différentes, de l'appropriation du matériel préexistant, et de premiers essais de propagande idéologique. Ces caractéristiques se localisent aux archives sur la grande guerre du NFM et d'autres cinémathèques. Lesquelles sont programmées à l'occasion d'une conférence accueillie au Musée à Amsterdam en 1993, dont une partie est remployée à l'occasion dans un film de montage réalisé par Delpout.

a. Un film de montage pour la conférence de l'IA MHIST (1993) : *DE GROTE OORLOG : BEELDEN 1914-1918* (1993)

Le NFM accueille la 15^{ème} conférence 'Film and First World War' de l'International Association for Media and History (IAMHIST), entre le 5 et le 11 juillet 1993. Cette rencontre historique réunit 250 chercheurs et archivistes dans un contexte favorable au croisement des études du CPT d'avant 1914.⁵⁶¹ Le NFM accueille une rencontre qui cherche un équilibre entre l'accès aux films et les débats. Présenté pour la première fois à la conférence, *THE GREAT WAR* est un film de montage complémentaire conçu pour rapprocher les archives d'un plus large public, en dehors des spécialistes.⁵⁶²

Pendant la conférence de l'IA MHIST, les participants regardent ensemble, au Pavillon Vondelpark, de nombreux programmes à partir d'une sélection des archives du NFM et d'autres cinémathèques; en particulier de l'Imperial War Museum (Londres), présentées par le conservateur Roger Smither. Delpout participe avec son film de montage *DE GROTE OORLOG : BEELDEN 1914-1918* (*THE GREAT WAR*, 1993). Il témoigne: « *I was asked to make a program specially*

⁵⁶⁰ *Idem.* 'Necessity', Leyda, 1964, pp.17-18.

⁵⁶¹ Dans cette intersection des études sur la grande guerre on signale deux tendances pendant la conférence : approche esthétique (réception) et socio-culturelle (représentation historique). Voir Dibbets, Karel et Bert Hogenkamp [ed.], 'Introduction', *Film and the First World War*, Amsterdam University Press, 1995, Series Films culture in transition, pp.10-14.

⁵⁶² Les programmeurs du NFM préparent pour le public en général, avant la conférence, le programme 'Film en de eerste Wereldoorlog' (1-14/07/1993). Voir *NFM programma* juillet 1993.

for the conference with a nice selection for the conference attending. But also for the public to show them and make them interested beside the specialists (...).It is a compilation bringing feelings, emotions that I found in these images (...).⁵⁶³

THE GREAT WAR est un film de montage de trente-huit minutes produit par et pour la programmation du NFM qui offre un aperçu assez particulier de leurs archives. Il emprunte des extraits à partir de quatorze titres provenant des séries de journaux d'actualités, documentaires et fictions, d'origine européenne et américaine, produits entre 1914 et 1927. Ces copies sont elles-mêmes des versions, qui impliquent parfois de compilations des images produites aux alentours de la grande guerre.

Les archives de guerre de 1914 sont un puzzle où il est complexe de distinguer les versions comme les compilations d'origine.⁵⁶⁴ À l'époque, les sociétés de production préparent en collaboration avec les autorités de chaque pays leur propre version, allant jusqu'à produire des coproductions entre les pays alliés, y compris distribuées dans les pays neutres.⁵⁶⁵ L'absence d'une production nationale des actualités aux Pays-Bas (pays neutre) est relativisée par la distribution.

En toute logique les archives du NFM appartiennent à des filiales des sociétés de production étrangères. Ces actualités sont souvent des versions de journaux d'actualités des sociétés multinationales et/ou en coproduction (France, Angleterre, Allemagne, Autriche-Hongrie⁵⁶⁶, E.U.). Delpout emprunte des extraits pour son film de montage à partir de *LAATSTE BIOOSCOP WERELDBERICHTEN*. On trouve une partie de ces actualités compilées dans la collection Desmet identifiée par Blom : « *During the war years, Desmet distributed war newsreels. They were mainly war actualities from Pathé and newsreel compilations assembled in 1915/16 under the title LAATSTE BIOOSCOP WERELDBERICHTEN (Latest Cinema World News). (...) The films are compilations of new items by German and Austrian (Messter, Eiko, Sascha) and French and British film companies (Pathé, Gaumont). It is impossible to tell for sure whether Desmet compiled them himself. The newsreels were probably combined in this way because the Dutch were anxious to maintain their neutrality and wished to avoid offending any foreign power. The Amsterdam Pathé cinema, on the other hand, showed only French Pathé-Journals and was a hotbed*

⁵⁶³ Deux ans plus tard, il décrit ses premières impressions à partir de ces archives, basées sur un visionnage systématique. Voir Delpout, P., 'Achter het front' ('Derrière le Front'), *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp.21-22.

⁵⁶⁴ Le réemploi des actualités de la grande guerre offre les bases pour les expériences de compilation à venir pendant et après la deuxième guerre mondiale selon l'étude de Leyda. *Idem.*, Leyda, 36-37

⁵⁶⁵ Blom fait un portrait condensé de la situation géopolitique de la grande guerre aux Pays-Bas et ses effets dans la distribution cinématographique. Voir Blom, I., 'VII. The Impact of the Outbreak of the First World War on the Dutch Film Trade and Film Availability in the Netherlands', *Jean Desmet and the early Dutch film trade*: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition 3, 2003, pp.243-250

⁵⁶⁶ Pays monarchique qui existe entre 1867 et 1918, dont l'Autriche et l'Autriche font partie aussi comme régions des pays actuellement existants : Pologne, République Tchèque, Slovaquie, Bosnie et du nord de l'Italie.

of sympathy for the French cause. Performances there were often interrupted spontaneously by the singing of the *Marsellaise*.”⁵⁶⁷

On considère *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN* comme des actualités néerlandaises de distribution et d’exploitation, car elles étaient expressément montées pour le public de la région avec des intertitres en néerlandais, suivant les critères locaux.⁵⁶⁸ *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN* est alors la version des actualités européennes regardées aux Pays-Bas.

Delpeut choisit également des extraits à partir de la production d’actualités anglaises : *PATHE’S ANIMATED GAZETTE*⁵⁶⁹ et *GAUMONT GRAPHIC*.⁵⁷⁰

Pour son film de montage, Delpeut réutilise aussi quelques prises de ses actualités françaises comme *PATHE JOURNAL (1914-1918)*; pour qui Alfred Machin est attaché comme opérateur. En 1915 les actualités des quatre sociétés françaises les plus importantes (Pathé, Gaumont, Eclair et Eclipse) se sont réunies dans un journal où l’État prend le relais de la production et la distribution. La Section Photographique et Cinématographique de l’Armée (SPCA) est alors créée.⁵⁷¹ Delpeut recycle aussi à partir de la série officielle *OORLOGSANNALEN NO. 91 (ANNALES DE LA GUERRE NO. 91, 1914, no.8)*.⁵⁷² Dans cette production on trouve des images, également utilisées dans *PATHE’S ANIMATED GAZETTE* ainsi que dans *PATHE JOURNAL*. Les sociétés françaises qui dominent alors le marché ne se relèveront pas après la guerre de 1914-1918 de la concurrence américaine et surtout allemande, très forte dans la production d’actualités comme de films industriels.

⁵⁶⁷ *Idem.* Blom, 2003, pp.277-279.

⁵⁶⁸ Desmet commande des intertitres à insérer pendant les années de la guerre, Voir *Ibid.*, p.275.

⁵⁶⁹ La filiale anglaise de Pathé-Frères est établie en 1902, lancée en 1910 comme *PATHE’S ANIMATED GAZETTE* devenant ainsi le premier *newsreel* anglais. Après la faillite de Pathé-Frères elle est devenue une société autonome à succès. Voir Mckernan, L., ‘Pathé-Frères (Great Britain)’ et Uli Jung et Martin Loiperdinger, ‘World war I’ dans *Idem.* Abel, Richard, (Ed.), 2005, p.509; pp.702-704.

⁵⁷⁰ Dès 1897, la société Léon Gaumont et Cie édite des bandes d’actualités mais de manière irrégulière. En 1910, Gaumont lance son journal cinématographique hebdomadaire *GAUMONT ACTUALITES*. Les succursales établies dans le monde entier donnent aux actualités un caractère international et universel. A Londres Gaumont C Ltd est totalement cédée à la famille Bromhead devenue en 1924 Gaumont British; L. Gaumont en reste président d’honneur. Voir aussi Venhard, Gilles, « Témoin du monde Gaumont Actualités 1908-1974 », *Gaumont 90 ans du cinéma*, pp.138-145.

⁵⁷¹ Lorsque la guerre éclate, Gaumont envoie sur le front à Pierre Perrin en qualité d’opérateur. Il y retrouve trois confrères représentant chacun un journal d’actualités filmées : Alfred Machin pour Pathé, Georges Maurice pour Eclair et Pierre Emile pour Eclipse. Tous formeront l’embryon de la future Section photographique et cinématographique de l’armée (SPCA). Voir site <http://www.gaumontpathearchives.com/> Le même phénomène existe en Grande Bretagne. Voir Uli Jung et Martin Loiperdinger, ‘World war I’ dans *Idem.*, Abel (Ed.), 2005, pp.702-704.

⁵⁷² Voir *Idem.*, Véray, 1994, p.352.

b. Images documentaires de propagande militaire et industrielle

Ce qui rend aussi particulier le cinéma d'actualité de guerre, c'est que le même métrage est retravaillé, et parfois allant s'approprier du matériel qui date de 1912 et 1913.⁵⁷³ Ces films 'remontés' sont un laboratoire des débuts des méthodes de propagande cinématographique. Le cinéma devient un outil satisfaisant les besoins du soutien psychologique pour surmonter le conflit.⁵⁷⁴ Le compilateur explore ces questions dans son film de montage. Nous y reviendrons.

Delpeut compile parmi les séries de journaux d'actualités en couleur, des sociétés allemandes et austro-hongroises. En particulier, il sélectionne des extraits de *MESSTER WOCH*E (coproduction Meester-Woche/Sascha Film, 1915) qui domine alors dans la région la distribution des actualités. Puis il emprunte aussi de *SASCHA OORLOGSWEEKBERICHT* (Sascha Film, 1915).⁵⁷⁵

Delpeut s'approprie aussi des extraits à partir de trois films avec propos documentaires de propagande. D'abord il emprunte prises trouvées dans *KOPICZINCE* copie noir et blanc et en couleur (Sascha Film, 1916). Il s'agit notamment des images des incendies et bombardements en Ukraine pendant l'occupation allemande. Les deux autres documentaires choisis par Delpeut suivent de près le processus industriel militaire. Il réemploie des extraits de la version 1927 de *STAALFABRIEKEN KRUPP* (Allemagne) copie en couleur et noir et blanc. Ce film industriel est tourné à l'origine en 1916 à Essen, autour de la production de l'aciérie de Friedrich Krupp.⁵⁷⁶ Une partie de ces actualités allemandes recyclées sont programmées pendant la conférence de l'IAMHIST au séane : 'Duitse Propagandafilms Oorlogsjournaals'. Delpeut recycle à partir d'une troisième copie noir et blanc qu'on peut considérer à juste titre comme un documentaire moderne: *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* (Allemagne, Messters Projektion, 1916). Cette copie est arrivée en 1920 aux Pays-Bas, distribuée par HAP Film-Company. Ce film est annoncé comme une série de 'prises d'intérêt scientifique', qui selon

⁵⁷³ *Idem.*, Leyda, 1964, p.18

⁵⁷⁴ Voir McKernan, L., 'Newsreels' et Jung, Uli et Martin Loiperdinger, 'World war I', dans *Idem.*, Abel, (Ed.), 2005, pp.477-478 et pp.702-704 respectivement.

⁵⁷⁵ Le Comte Sascha Kolowrat Krakowsky est le fondateur pionnier de la société Sascha-Filmfabrik (1912). *Idem.* Caneppele, Paulo, 'Austro-Hungary', *Ibid.*, Abel (ed.), 2005, pp.51-54.

⁵⁷⁶ Cette copie est programmée en mars selon le *NFM programma* (13/03/1994) peu avant la conférence, avec d'autres films industriels dans la séance 'Documentaries over natuur wetenschap en industrie (II): 8 documentaires 1910-1935'.

Martin Loiperdinger (Deutsches Institut für Filmkunde-Frankfurt), mettent en évidence qu'il s'agit d'un montage tardif à but pédagogique mais à distance historique de son contenu de propagande.⁵⁷⁷ *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* est également programmé pendant la conférence de l'IAMHIST.⁵⁷⁸

Delpeut réemploie aussi des films qui mettent en rétrospective la grande guerre. Il réutilise des extraits noir et blanc d'un film produit une fois achevée la guerre : *DE OORLOG 1914-1915* (Pathé Cinéma, 1918, Série) ; notamment des images de la destruction de maisons et de villages. Puis, il recycle quelques prises d'une compilation américaine qui résume les moments emblématiques de la grande guerre *HET BEGIN VAN DEN WERELDOORLOG* (E.U., Universal, 1924). Celle-ci est projetée avant la conférence avec *POUR LA PAIX DU MONDE* copie noir et blanc (France, 1926), dont Delpeut recycle également des extraits.⁵⁷⁹ C'est un document historique officiel en six actes supervisé par le Colonel Piquard, du groupe de vétérans 'Les Gueules Cassées'. Le film est dédié aux six opérateurs français morts en service pendant leur mission. Leyda attire l'attention sur la qualité majeure de cette compilation d'antiguerrre dont la contribution était de: « *To make the spectator conscious of the real circumstances of a shot outside what can be seen on the screen, and link this to the film's theme is a skilful device that was to be tried again and again.* »⁵⁸⁰

Ce film est innovateur parce qu'il met en relief l'effet d'inclure des images de l'opérateur courageux en action. Cette approche est inédite à l'époque, car il est plus courant que les actualités utilisent des reconstitutions (*re-enactements*), que le chercheur A. Gaudreault définit ainsi : « (...) is thus a category of moving pictures that can include both past and current events. A re-enactment pertains to the realm of the event, and more generally to that of history, whether distant or in the making. Should an event already be completed and thus seemingly beyond the camera's grasp, the filmmaker was at liberty to call upon all the resources of mise en scène (set designs, actors, costumes, etc.) in order to bring the past event to life. »⁵⁸¹

⁵⁷⁷ Loiperdinger explique que le film est exploité avec trois bobines en 1916, pendant que le NFM a quatre. La copie est remontée sans doute par la quantité des intertitres pédagogiques qu'on y trouve. Utilisé ainsi en Tchécoslovaquie (aujourd'hui la République Tchèque). Voir Loiperdinger, M., 'World War I propaganda and the birth of the documentary', dans Hertogs, Daan et Nico De Klerk (e d.) *Uncharted Territory : Essays on Early Nonfiction Film*, NFM Amsterdam, 1997, p.35. Delpeut compare quelques scènes de *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* à la vision cinématographique du futur qu'il attribue à *METROPOLIS* de Fritz Lang, réalisé 10 ans plus tard. *Idem.* Delpeut, P., 'Achter het front', 1997, pp.21-22. Voir également dans les notes du catalogue de *DIVA* que Suzan Crommelin (02/09/2005) fait mention d'une autre copie en rapport au sujet (*WERKSANLAGEN IN DER POLDIHÜTTE*, AU, ca. 1918, Sascha-Film) trouvable à la Cinémathèque Suisse (Lausanne).

⁵⁷⁸ *NFM programma* juillet 1993.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Idem.* Leyda, 1964, pp.36-37.

⁵⁸¹ Gaudreault, A., 'Re enactment', *Idem.* Abel, 2005, pp.547-548. Les sociétés envoient leurs opérateurs pour enregistrer sur place les événements. Mais parfois les images échappent à la caméra. Alors ils reconstituent,

La reconstitution historique est une pratique dans le cinéma d'actualité de guerre qui peut se mettre au service de la propagande contre l'ennemi. Notamment le NFM programme pendant la conférence le film emblématique de ce phénomène : *BATTLE OF THE SOMME* (de J.B. MacDowell et Geoffrey Malins, Angleterre, 1916). C'est un documentaire pionnier de l'Official War Office, le premier grand film d'une *Major* qui fait un lien entre le fait historique et sa mise en scène fictive.⁵⁸²

c. Recréer la guerre : reconstitution et fiction

Le NFM programme aussi pendant la conférence des films qui reconstituent la grande guerre avec une perspective ouvertement fictive. Également Delpeut recycle de la fiction dans *THE GREAT WAR* qui utilise la guerre comme prétexte dramatique, allant jusqu'à recycler à la fois des actualités. Le réalisateur produit un film de montage qui offre un aperçu de manière assez particulière des archives sur la grande guerre, sans but historique, mais avec une approche esthétique, sans distinguer entre les films de fiction et de non-fiction.

Delpeut recycle des extraits de la fiction *COUPLE OF DOWN AND OUTS* (de W. Townend, Walter Summers, Angleterre, Napoleon Films, 1923). Ce drame d'un soldat de retour de la guerre, réemploie des actualités noir et blanc qui sont ainsi différenciées des séquences en couleur.⁵⁸³

La grande guerre inspire la fiction de son époque (comme toujours la notre) recyclant les images des archives et les reconstitutions en studio.⁵⁸⁴ Pendant la conférence le Musée programme de la fiction américaine comme européenne datant de la guerre. Par exemple, le programme 'Griffith at the Front' qui affiche *HEARTS OF THE WORLD* (E.U., 1918) avec la star

reproduisent. Les opérateurs deviennent metteurs en scène pour des 'besoins historiques'. On trouve déjà de fausses actualités, des événements politiques au catalogue Star Film de Georges Méliès et de Charles Urban. Mais il y en a dans toute sorte d'actualités comme les sportives (films de boxe) et bien sur la guerre. Voir Gaudreault, André Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (sous la dir.), *Le cinéma en histoire : institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, Québec : Nota Bene ; Paris : Méridiens Klinsieck, 1999, 348p.

⁵⁸² *Idem.* Loiperdinger, M., 'World War, 1997, pp.25-31. Également Delpeut se questionne sur *BATTLE OF THE SOMME*, Voir *Idem.*, Delpeut, P., 'Achter het front, 1997, pp.21-22.

⁵⁸³ Programmé plus tard en novembre selon affiche le *NFM programma* avec d'autres films sous le thème du *Coming home* avec d'autres films sonores.

⁵⁸⁴ Voir une riche filmographie de fiction sur la grande guerre dans : <http://www.screenonline.org.uk/film/id/446224/index.html>

américaine Lilian Gish ; tandis que le responsable technique des séquences de guerre est Alfred Machin.⁵⁸⁵ Machin jouait les deux rôles, étant opérateur Pathé et aussi metteur en scène de séquences de guerre dans son film *MAUDITE SOIT LA GUERRE*. Puis le Musée fait un programme double 'Bioscoopvoorstelling 'I Oorlog' ('II de Anno 1914-1918'), qui inclut un grand succès de l'époque *IL FUOCO* (de Giovanni Pastrone, Itala Film - Torino, 1915), mélodrame avec la diva Pina Menichelli.⁵⁸⁶

De son côté, Delpeut teste dans son film de montage cette cohabitation étrange à nos yeux contemporains entre les films de fiction comme de non-fiction autour de la grande guerre. Il monte *THE GREAT WAR* (1993) avec Barbara Hin (*GHATAK*, 1989) dans cette direction car ils associent les extraits sans porter aucune intention de discours historique. Leur remontage ne contient pas non plus de titres thématiques, comme dans *LYRICAL NITRATE*. Tous les intertitres sont enlevés des extraits choisis puis sans distinguer la fiction de la non-fiction. Plus tard Ruud Visschedijk, programmateur du NFM, met en évidence la raison de cette combinaison des genres: « (...) Looking to these images it is striking that the images only register events: soldiers living in the camps, the construction of weapons, the shooting, destroyed houses. The camera looks and doesn't interpret the facts. The war is not depicted as a story, but as a continuum of almost unrelated facts. That makes the images cruel, amoral, and at the same time fascinating. Looking to all these images one has to conclude that the First World War was an ambivalent war. At the one hand this is still a very old fashioned, even amateuristic war. The soldiers with their simple arms, walking across the battlefield, the horses, the wagons, soldiers waiting for their meal and the efforts to put the canons in the right place. At the other hand, we see the signs of a technological sophisticated war, with the images of a war-industry capable of genocide on a world-scale. 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".⁵⁸⁷

Ce remontage dévoile des images d'archives qui montrent une guerre ambivalente, entre amateur et professionnelle. Chaque séquence est montée classe les extraits selon des représentations attribuées à des étapes de la grande guerre. Une compilation musicale accompagne ces images. Delpeut alterne de longs silences avec des extraits de musique du 20ème siècle qui contrastent à certains moments avec les images. D'abord, on regarde en silence la pré production de la guerre, qui comprend l'appel et la mobilisation des réserves

⁵⁸⁵ Voir Cherchi Usai, P., 'Epilogue An Archival View', Dibbets, Karel et Bert Hogenkamp [ed.], *Film and the First World War*, Amsterdam University Press, 1995, Series Films culture in transition, pp.237-249.

⁵⁸⁶ Ce film censuré a eu un gros succès auprès du public et de la critique. Voir Martinelli, V. Et Bernardini, A., *Il cinema muto italiano: I film degli anni d'oro, 1914: seconda parte*, Torino: Nuova ERI/Ed. RAI, 1993, pp.215-220. C'était en effet un gros succès aux Pays-Bas, voir *Idem.*, Blom, 2003. p.297.

⁵⁸⁷ Visschedijk, R., 'Pathé Around the World/Maudite soit la Guerre', brochure signée s/d octroyée au Module 5 L'histoire du cinema et les Fonds d'Archives en Europe Utrecht/Amsterdam du 24-26 avril 1998, Archimédia II Formation Initiale 1997-1998.

humaines dont l'entraînement de l'armée reste amateur. Ensuite, les images montrent une production industrielle de l'armement dans une perspective de propagande, que Delpout accompagne avec une musique d'avant-garde (*Morango... Almost a Tango*, 1983 de Thomas Oboe Lee; puis de *Drie Stukken in Oude Stijl* de Henryk Mikolaj Górecki). Dans une deuxième étape, il compile des images qui sont emblématiques de la production de la guerre où l'on déplace, transporte les ressources : l'armement et les soldats, la 'chair à canon'. On assiste à la mise en place d'une économie de guerre, aux campings, aux tranchées où se déroule la vie quotidienne, puis l'action au front. Quelques scènes joyeuses de soldats sont accompagnées par *Ständchen* (Franz Joseph Schubert) interprété par une voix féminine. Dans un troisième moment, une série de scènes montrent en action le déploiement technologique de l'armement, où le canon et les moyens de communication sont privilégiés à l'écran. En quatrième partie, des extraits regroupés montrent les conséquences de la guerre représentées par des pertes humaines et des villes détruites. La suite des images donne une impression de s'occuper des blessés et des morts dans un état d'improvisation. Finalement, la fin de cette guerre est montrée avec les défilés des autorités politiques et des soldats survivants au rythme très contrastant de la chanson interprétée par Tom Waits, *Soldier's Things* (*Swordfish trombones*, 1982, Jalma Music). Les archives recyclées illustrent ces étapes mais sans donner ni repères historiques ni filmographiques (année, genre, auteur) ; sauf au générique où seul le titre de chaque copie utilisée en question est affiché.⁵⁸⁸

2. Programme de compilation pour un tour du monde exotique, d'avant-guerre : DE WERELD ROND MET PATHÉ 1910-1915 (1993)

L'équipe explore à travers la programmation les archives en couleur des années 1910 d'une diversité méconnue alors. Mais aussi il s'intéressent aux films de famille, à la production de la transition au cinéma sonore. En rapport avec ses recherches, Delpout conçoit un programme de compilation à base de la production en couleur des filiales Pathé-Frères, de la période d'avant-guerre d'entre 1910 et 1915.

⁵⁸⁸ Le Musée reprogramme *THE GREAT WAR* avec *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (1913) dans 'De Grote Oorlog' affiche le *NFM programma* novembre 1993, avec un accompagnement musical de Ram.

Delpeut est un programmateur et chercheur inquiet qui privilégie dès 1990, écrit il alors: « *En los últimos tiempos me he dedicado a investigar en profundidad el tema del exotismo en el cine para la programación del Museo. En resumidas cuentas, diré que este exotismo casi siempre reflejaba la idea occidental del Oriente (Japon, China, Egipto) : el Oriente convertido por arte de magia en una amalgama exótica de tópicos fabricados en algún estudio occidental.* »⁵⁸⁹

Delpeut trouve ces amalgames bien condensés autant dans la fiction que dans la non-fiction des années 1910 qui traite l'autre (paysage ou personnage) dans cette perspective orientaliste.⁵⁹⁰ Cette question apparaît aussi pour lui dans les films de voyage qu'il a auparavant compilé. Mais cette fois il travaille dans une autre direction la question de l'exotisme. Il s'interroge dans ce programme plutôt sur les représentations culturelles d'orient comme d'occident, selon le point de vue des films européens, autant de fiction comme de non-fiction traitant des régions proches comme lointaines (Europe, Afrique, Asie, Amérique). On trouve un échantillon des représentations exotiques au cœur de son programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD*. Delpeut associe d'éléments à propos de l'exotisme trouvable dans des copies des filiales étrangères signées par la société indissociable de la marque du coq. Pathé-Frères était la plus grande société de production, un empire global du cinéma à la veille de la grande guerre. Pendant que Delpeut réalise ce programme, en 1993, Pathé suscite une attention remarquable dans le milieu de la recherche comme dans celui de la préservation à l'échelle internationale. En novembre 1993, le colloque 'Les vingt premières années du cinéma français' met à découvert les avancées dans la recherche du cinéma français du CPT.⁵⁹¹ En France, le travail filmographique mené par Bousquet sur les catalogues Pathé-Frères puis de nouvelles préservations de la Cinémathèque française permettent de nouvelles approches.⁵⁹² Ce qui donne lieu à que la réunion Domitor soit dédiée exclusivement à la

⁵⁸⁹ Delpeut, P.: "Identificaciones", Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, p.95. Article paru en 'Weergevonden 4', *GBG - nieuws*, 12, printemps 1990, NFM, pp.44-46.

⁵⁹⁰ L'orientalisme de la fin du 19^{ème} siècle est associé à l'atmosphère culturelle et artistique des peintres comme Delacroix, écrivains comme Flaubert, Loti, Claude Farrère en quête et recherche d'une esthétique dite orientale. *Idem. Le Grand Robert Dictionnaire* CD-Rom 1994-2003.

⁵⁹¹ Voir Lagny, M., 'Conclusion du Colloque' GILI, Jean A., Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel (sous la dir.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle/AFRHC, 1995, pp.499-504. (4-6 novembre 1993 Actes du Colloque international Sorbonne Nouvelle).

⁵⁹² 'Filmographies', *Ibid.*, pp.353-376. Bousquet Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette/Henri Bousquet éditeur, 1993-1996, tome 1 : 1896-1906, tome 2 : 1907-1909, tome 3 : 1910-1911, tome 4 : 1912-1914. Bousquet explique sa démarche dans un entretien avec M. Marie (juin 2003) 'Entretien avec Henri Bousquet Auteur des filmographies Pathé', *Idem.*, Marie, M., Le Forestier, L. (sous la dir.), *La Firme Pathé*, 2004, pp.11-17 (Domitor 1996).

firme Pathé en 1996 où les chercheurs néerlandais exposent la richesse des films Pathé dans les archives néerlandaises.⁵⁹³ Plusieurs copies Pathé préservées en couleur par le NFM sont utilisées alors par plusieurs chercheurs dans plusieurs pays, surtout provenant de la collection Desmet.⁵⁹⁴

a. Hyper clichés en couleur : Hollande exotique

Au Pavillon Vondelpark, Delpout présente pour la première fois en septembre 1993 son programme de compilation *DE WERELD ROND MET PATHE 1910-1915 (PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915)*. Il est composé par sept courts-métrages restaurés en couleur, produits entre 1910 et 1915, époque d'or de la société française multinationale.⁵⁹⁵ Il associe en soixante minutes quatre films de fiction et trois films de non-fiction des opérateurs qui sillonnent le monde travaillant pour Pathé. Le fil conducteur de cette anthologie est l'exotisme en couleur attribué aux représentations des diverses cultures.

D'ailleurs dans ce programme, on retrouve plusieurs des préférences cinéphiles de Delpout, entre le cinéma japonais, le western et les films de voyages. Mais ce qu'il importe dans ce programme avant tout c'est sa lecture de spectateur contemporain sur l'exotisme fabriqué en Occident et y compris sur l'Occident lui-même. Son collègue, le programmateur Visschedjik détecte cette 'couche' d'interprétation du compilateur: "*Pathé Around the World is a compilation-film that focus on clichés, on western fantasia's. All these Pathé-films play with the picturesque. Each episode is a fairy-tale on a particular country, with recognisable cliché-tokens. Holland is depicted as country of windmills, wooden shoes and traditional costumes. It is a world of painters of the Barbizon-school depicted in the 19th century. And in that time it was already a cliché. Russia is the country of the samovar, the Siberian snow and the troika. The world of Dostoievsky and Turgeniev. The United States, of course, is the land of cowboys and Indians. All these clichés are not unusual. Even the national directors of these countries use them. But in the Pathé films*

⁵⁹³ Voir Ansje van Beusekom 'Pathé's reputation in the Netherlands in 1914' et Blom, I. 'What's in a name? Pathé and the Netherlands as envisioned in the Pathé-Desmet relationship' dans *Ibid.*, 2004, pp. 375-378, et pp.95-106, respectivement.

⁵⁹⁴ R. Abel réalise en partie ses recherches sur le cinéma français en consultant la collection Desmet. Abel, Richard, *The Ciné goes to Town 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994, 419p. Voir Blom, Ivo Leopold, 'VIII. Zweimal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Jean Desmet met en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, p.330 (note 97).

⁵⁹⁵ Nous avons consulté 008 *PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915* avec musique de J. Belinfante, VHS, 1998, 60 min, Série Sphinx Cultuurprijs.

they are different: they are condensed and intensified. They do not stem from daily reality. They have a hyper character. These hyper-clichés do not just concern the visual signs, but they are also reflected in the stories, in the narration. The narration strengthens the cliché, because it alludes to existing common knowledge from novels, pictures, photographs and other forms of popular culture. The soundtrack plays, in the same way as the images do, with the cliché. Dutch composer and multi-instrumentalist Joost Belinfante made a musical equivalent of the cliché-images and succeeded in creating a light hearted atmosphere. That makes it utterly enjoyable to look at these curious, but beautiful films.⁵⁹⁶

Chaque court-métrage en couleur ainsi programmé et sonorisé met en évidence les idées véhiculées sur certaines cultures. Ils condensent des impressions répandues, des lieux communs qu'on a sur les paysages, les coutumes, les drames populaires orientaux comme occidentaux, y compris des hollandais. L'ordre comme le choix des films associés n'est pas anodin, Delpout nous explique: (...) *it as a compilation, a program with a particular order. I was very interested in exoticism. In how it could work all the other way around : we watching French people watching. And then you see how it works.*"

Le premier film compilé c'est la restauration en couleur *L'ÂME DES MOULINS* (1912) de la filiale Pathé Hollandsche qui a été déjà programmée et de manières bien différentes. Ce film est représentatif des clichés hollandais stéréotypés dans l'œuvre d'Alfred Machin, analysés par Delpout: « *En este sentido, no es descabellado sospechar que Pathé envió a Alfred Machin a Holanda para contar historias holandesas en un auténtico ambiente holandés. Aunque las historias son efectivamente holandesas, distan mucho de ser auténticas o realistas (para volver a utilizar estos términos imposibles). La Holanda de Machin, es, de hecho, tan exótica como el Egipto de Lubistch o el Japón de Lang. La ropa de los personajes de Machin es una curiosa variación del traje típico de Volendam (aunque totalmente estilizado y artificial como en L'Absent) , los fondos estan a menudo pintados (siempre con molinos que se parecen mucho a las construcciones fantasiosas que Hitchcock pretendía hacer pasar por molinos holandeses en Enviado Especial) y las historias giran en torno a la lucha heroica con el agua y la minería con unos argumentos propios de la literatura juvenil. (...)* En mi memoria, Machin no era más que una nota a pie de página. Pero, como suele pasar siempre, la historia del cine sólo empieza a cobrar vida cuando la asociamos a imágenes fotográficas vivas. (...)⁵⁹⁷

En effet, on observe des lieux communs attribués aux hollandais dans ce drame tourné à Volendam par l'opérateur Paul Sablon.⁵⁹⁸ Par exemple, ces personnages de Machin (presque

⁵⁹⁶ Visschedijk, R., 'Pathé Around the World/Maudite soit la Guerre', brochure signée s/d octroyée au Module 5 L'histoire du cinema et les Fonds d'Archives en Europe Utrecht/Amsterdam du 24-26 avril 1998, Archimédia II Formation Initiale 1997-1998.

⁵⁹⁷ *Idem*, Delpout, P., (1990) "Identificaciones", 1997, pp. 95-96.

⁵⁹⁸ Ces stéréotypes, répandus dans d'autres expressions culturelles et artistiques, ils sont promus par les mêmes cinéastes néerlandais qui nourrit la réputation de ses documentaristes notamment de la première moitié des années 1950, à côté de la singularité de Joris Ivens. Voir Nilsson-Julien, Olivier, « Années 50 : cartes postales

toujours interprétés par des comédiens français), sont habillés en costumes folkloriques, avec des sabots et habitent dans un moulin.⁵⁹⁹ Le drame dans *L'ÂME DES MOULINS* est construit autour de la vengeance d'un clochard qui provoque un incendie. Le metteur en scène Machin travaille de manière spectaculaire la scène finale du moulin incendié colorée en rouge-orange. Au fond, on voit le moulin en feu, des gens qui courent à gauche, puis l'incendiaire qui maudit et court. Ensuite la famille arrive en diagonale en premier plan à gauche du canal où se reflète à merveille l'incendie sur l'eau à droite.

b. La marque Pathé : regard occidental sur l'Ouest et l'Orient

PATHE AROUND THE WORLD met en relief cette 'touche' de la marque Pathé-color. Ce programme met à découvert une variété des usages du coloriage en termes exotiques comme dépaynants.

BOEDISTISCHE TEMPELGEBRUIKEN (EN INDOCHINE - CONSECRATION D'UN BONZE, circa, 1910) est le deuxième court-métrage coloré au pochoir du programme. Le compilateur déplace ainsi le spectateur en Indochine pour assister à une série multicolore de rituels et de processions bouddhistes où les habits en jaune d'un moine sont peut-être révélateurs de sa hiérarchie. Delpeut enchaîne ensuite avec un troisième court-métrage de fiction sur l'ouest américain, de la filiale Pathé Frères-Américan Kinema : *LIEFDE EN VRIENDSCHAP (TWO BROTHERS, E.U., 1912)* copie noir et blanc et en couleur de la collection Desmet. Ce western en couleur sépia traite de la rivalité entre les frères *Ronald* et *Jack* qui se disputent l'amour de *Betsy*. Les cow-boys se réconcilient après avoir survécu à la poursuite des indiens, dont les scènes monochromatiques sont en couleur jaune et bleue. Notamment une scène devient réaliste quand un cheval se noie dans un marécage.

HET SCHOONE NOORD-AFRIKAANSCH KUSTGEBERG (1911) est le quatrième court-métrage au programme. C'est un film en plein air où l'on contemple le paysage d'abord à la montagne

des Pays-Bas', Odin, Roger. (sous la dir.) - *L'âge d'or du documentaire : Europe : années cinquante* ; Tome 1 Paris ; Montréal (Qc) : L'Harmattan, 1998, pp.71-92.

⁵⁹⁹ Sauf dans le cas du comédien Louis Bowmeester qui joue dans *L'OR QUI BRULE (HET VERVLOEKTE GELD)* (Pathé-Hollandsche 1912); dont le Musée détient une copie. Voir *Idem.*, Delpeut, P., (1990) "Identificaciones", 1997, p.94.

puis à la mer en couleur verte, et après le coucher de soleil en couleur bleue. Ce film fonctionne comme une sorte de passage au cinquième film compilé : *DE POSTILJON* (Tsjeslav Sabinski, 1915), de la filiale Pathé Frères-Russian Film. Les intertitres sont en jaune comme les scènes du postillon de la voiture à cheval qui raconte, par retour en arrière, à son passager (placé à l'endroit de la caméra, c'est-à-dire comme le spectateur) la tragédie d'un couple d'amoureux. La couleur bleue renforce l'atmosphère nocturne de la scène des jeunes qui se réunissent en cachette. *DE POSTILJON* pose un regard sur la culture russe stéréotypée : drame passionnel, de coutumes et de paysages folkloriques. Également utilisés par les metteurs en scène locaux, ces clichés sont renforcés par l'association géopolitique et historique entre la Russie et l'Orient.⁶⁰⁰

Une fois en toute proximité avec l'Asie, le programme de compilation fait encore une transition géographique avec un sixième film de non-fiction : *INDIA* (1913). Ce film de voyage est une série multicolore de scènes, une sorte de 'cartes postales' des processions, scènes de fakirs, pratiques religieuses (Siva, Hanouman, Mailum) hindouistes aux Indes britanniques.

Enfin, le septième film compilé est de la filiale Pathé Frères-The Japanese. La copie *HET VERRAAD VAN DE DAIMIO (LA TRAHISON DU DAIMIO, 1911-1912)*, multicolore au pochoir, observe tous les ingrédients d'un récit des Samouraïs où Juro (M. Kobayashi) sauve l'honneur de sa fiancée en se battant avec un sabre contre ses kidnappeurs. Au contraire de Pathé-Hollandsche, ici il est difficile de faire passer pour un japonais un comédien français. Le générique de la copie affiche que les protagonistes sont les comédiens prestigieux du théâtre de la ville.

Delpeut est un programmeur qui signe souvent ses compilations. Il est tellement actif pendant cette période que parfois on prend ses programmes pour des réalisations. Par exemple, il compile en 1993, un autre programme fixe, *RUHEVOLL (POCO ADAGIO)* (1993) qui est considéré à tort comme un film réalisé par lui.⁶⁰¹ C'est un programme fixe parmi les très nombreux et éphémères qu'il a fait et parfois pas signé. Ce programme s'inscrit dans l'intérêt très vif des programmeurs du NFM à combiner tout genre de films et la sonorisation en salle. D'ailleurs plus tard en juin 1994, le numéro 27 *NFM themareek* est dédié au chanteur

⁶⁰⁰ Ces clichés seront exploités par les cinéastes exilés, les dites russes blancs. Voir Albera, François, *Albatros, des russes à Paris : 1919-1929*, Paris, Cinémathèque française, Milan, Mazzota, 1995, 181p.

⁶⁰¹ Delpeut explique pendant l'entretien qu'il s'agit d'un film de famille du compositeur néerlandais Willem Mengelberg auquel il a rajouté sa musique classique. Il raconte : « *it's home movie material about this Dutch conductor. In Switzerland they found it. We put them together presented with music, but it is not a film. It was in 16mm and then preserved. It is a program, indeed part of a program of conductors in collaboration with Louvre done every 2 years 'Classiques en images'. We put the film and the Cd. It worked nice* ».

lyrique Caruso, parmi d'autres.⁶⁰² Le *NFM programma* affiche en juin 1994 *MY COUSIN* (1918) avec E. Caruso.

En même temps, Delpout reste très actif comme réalisateur et ce, même en dehors du NFM. Il est producteur du documentaire *METAAL EN MELANCHOLIE* (1993) de Heddy Honigmann (1989) où il participe aussi à l'écriture du scénario depuis mai 1992.⁶⁰³ Aussi Delpout réalise pour la télévision *E PUR SI MUOVE*, qui appartient à la production collective *4 TOKENS* (Bergen Film & TV/ NPS TV/ Springdance, 1993) réalisée avec quelques-uns de ses collaborateurs proches.⁶⁰⁴ C'est un film conceptuel de danse contemporaine exécutée par Andrea Leine et Harijono Roebana, accompagnés de 'Lettera Amorosa' de Claudio Monteverdi.⁶⁰⁵

c. D'autres horizons aux archives : films de famille hongrois et de la période de transition au cinéma sonore

Le dernier trimestre de 1993, le Musée offre aux salles du Pavillon Vondelpark une programmation très variée composée de leurs réservations, de films de répertoire, du pré-cinéma. On trouve aussi à l'affiche d'autres archives en dehors du NFM, en particulier l'œuvre du cinéaste Peter Forgács. Ces programmes touchent à une autre zone des archives du NFM qui concerne la production de la période de transition au cinéma sonore. Le Musée offre une révision en salle des archives à propos de la transition du cinéma muet au sonore dans les séances : 'Door de Geluidsbarriere', commencées en avril 1993. Le numéro 16

⁶⁰² Voir Delpout, P., (ed. et al.), Fred Bredschneider (ed. et al.), *De zingende film : zangers als filmsterren NFM themareeks* no. 27 Amsterdam : NFM, 1994.

⁶⁰³ C'est un documentaire dans le style d'un *road movie* sur la vie quotidienne d'un groupe de chauffeurs de taxi de classe moyenne face à la crise économique à Lima (Pérou). Le projet est soutenu par le Stichting Fonds voor de Nederlandse Film. Depuis septembre 1991 il a comme titre de travail 'Op Zoek Naar Columbus'. Ensuite avec la collaboration de Delpout, le titre du scénario c'est 'Metaal en melancholie –Op Zoek Naar Columbus'. Voir II.7 « METAAL EN MELANCHOLIE » (1993), dossiers numéros 137, 138 et 139, Archives NFM 19 P. Delpout.

⁶⁰⁴ Notamment il travaille avec J. Tunissen (chargée de costumes) le monteur M. Boerema et le photographe S. Tjeldink. Ce film reçoit le soutien du COBO fonds, du Stimuleringsfonds Nederlandse Culturels Omroep producties et le Fonds voor de Nederlandse Film.

⁶⁰⁵ On trouve le story-board dans II.8 « E PUR SI MUOVE » (1993), dossier no. 140, Archives NFM 19 P. Delpout. Le film est tourné dans un seul plan séquence, sans faire bouger la caméra. La mise en scène se joue dans la perspective et la profondeur du champ d'un plan fixe où le mouvement de danseurs est permanent à l'intérieur du cadre comme dans un film muet. Il nous semble qu'il fait allusion dans cette mise en scène aux films d'attractions de danse du CPT, dont le NFM sauvegarde de copies en couleur.

NFM themareek lui est alors consacré.⁶⁰⁶ Delpout reconnaît qu'ils sont alors en train d'explorer un autre secteur de leurs archives: « *For us the sound was focus on silent cinema. And then another world opened again with the films of transition between 1927 to 1933, very interesting, very hybrid with all kind of other possibilities than subtitles, only music, or few words could give (...) Cinema was at that time an hybrid in fiction, with many shorts that reminded typically quiz clip newsreels, short documentary, cartoons.. We were aware of a whole new aspect because we opened all the cans. »*

TERRA NOVA (Electra-Rotterdam, 1931) fait partie de cet iceberg d'un autre 'continent' qui fait surface au NFM, parmi les premiers films sonores néerlandais. Le film fait l'objet d'une reconstruction très complexe à l'affiche au *NFM programma* en janvier 1994. Avec une partition originale très difficile à synchroniser, Ram et Meyer assument : « *Puesto que es imposible averiguar si nuestras decisiones se corresponden con la versión concebida por Brandts Buys en 1931, no podemos hablar de una reconstrucción fiel desde el punto de vista histórico. Nuestra reconstrucción no deja de ser una interpretación forzada de la música. »*⁶⁰⁷

La sonorisation est un outil d'interprétation comme de création pour la présentation des préservations. Le *NFM programma* affiche en avril 1994 'Oud-Hollands Melodrama In Eigentijdse Muzikale Snit', programme sur le mélodrame hollandais sous la perspective de la musique contemporaine. Parmi d'autres films, deux commandes musicales sont interprétées par le Basho Ensemble pour *HET TELEGRAM UIT MEXICO* avec la composition de Henny Vrieten et pour *L'ÂME DES MOULINS* avec la composition de Willem Breuker. Il s'agit d'une deuxième expérience de sonorisation pour le film de Machin, après celle de Belinfante programmée dans *PATHE AROUND THE WORLD*.

Dans cette atmosphère expérimentale, le *NFM programma* affiche en novembre et début décembre 1993, plusieurs épisodes de la série titanique *PRIVAT MAGYORSZAG* réalisée par Peter Forgács (Hongrie, Balázs Béla Stúdió, FMS-Fiatal Művészek Stúdiója, 1988-1997) avec la musique de Tibor Szemző et le montage de Márta Révész. Le numéro 20 *NFM themareek* est dédié au cinéaste hongrois spécialisé en réemploi des films de famille et d'amateurs, qui crée alors en 1993, un centre de fonds de photographie et de films privés à Budapest.⁶⁰⁸

L'ambiance est effervescente au Musée qui a la tendance d'octroyer chaque année un espace

⁶⁰⁶ Voir Wolf, René, Delpout, P., Hendriks, Annemieke, [red.] Door de geluidsbarrière : hoe reageert Nederland op de komst van de geluidsfilm, *NFM themareeks* ; no. No. 16 Amsterdam : NFM, 1993.

⁶⁰⁷ Le film est produit par Frits Prisen et William Rienks, et réalisé par Gerard Rutten (1902-1982), comédien et artiste plastique. La musique est commandée à Hans Brandts Buys, membre de Filmliga. Voir Meyer, M.-P. et S. Ram, 'La reconstrucción de *Terra Nova*', : Hertogs, Daan, et.al. "Una estética", de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 febrero-junio 1997, p.91. Voir Meyer, M-P, Ram, S., Delpout, P., (et. al.) De reconstructie van Terra Nova *NFM themareeks* no. 22 Amsterdam : NFM, 1994.

⁶⁰⁸ La série est produite jusqu'au numéro 9 en 1993, sur les 12 épisodes bouclés en 1997. Voir Wulfers, Alfred et Delpout, P., [ed.] ; (et. al.) Het spel der vergissingen : Péter Forgács en de familiefilm, *NFM themareeks* ; no. 20 Amsterdam : NFM, 1993.

au pré-cinéma. En décembre 1993 au Pavillon Vondelpark le théâtre optique d'Emile Reynaud est au programme et le sujet du numéro 21 *NFM themareek* y consacré.⁶⁰⁹

Cependant le nombre de films muets préservés de non-fiction des années 1910 continue à faire surface grâce à la programmation tout au long de 1994. Leur diversité dépasse les films d'expédition aux pôles et les films en plein air tournés par tous les continents. Une autre hybridité de la non-fiction est dévoilée dans la programmation. En février 1994, le *NFM programma* affiche la préservation de *INLANDSCHE BEDRIJVEN* (1928) tourné par Willy Mullens aux Indes néerlandaises (Indonésie). Du même, on trouve d'autres films de voyage en Afrique à caractère colonial comme *HET LEVEN IN EEN KAFFERDORP* (Eclair Empire, 1912) qui réunit une série de typologies des activités de la population. C'est le cas aussi de la copie *DE HAWAÏANEILANDEN IN VOGELVLUCHT (HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC, E.U., 1916)* du producteur et conférencier très populaire à l'époque, Lyman Howe.⁶¹⁰

En mars 1994, le *NFM programma* affiche (en deux parties) 'Documentaires over natuur wetenschap en industrie' où l'on trouve huit films industriels d'entre 1910 et 1935, comme le documentaire de guerre *STAALFABRIEKEN KRUPP* (recyclé dans *THE GREAT WAR*). La diversité dans la non-fiction des années 1910 est peu à peu mise à découvert par la programmation de ces copies. L'équipe du NFM prépare une rencontre entre spécialistes pour traiter de cette problématique de leurs archives qui mérite d'être approfondie.

II. UN CENTRE DE REFLEXION ET DE CREATION POUR LES ARCHIVES DES ANNEES 1910

⁶⁰⁹ Voir Reynaud, Paul, Delpout, P., [red.] ; (et. al.) *Het leven van Emile Reynaud NFM themareeks* ; no. 21 Amsterdam : NFM, 1993. Le cahier contient passages traduits de : *Emile Reynaud : peintre de films, 1844-1918* - Paris : Cinémathèque française, 1945, 1992.

⁶¹⁰ Lyman Howe (comme Burton Holmes) était *lecturer* spécialisé en présentations *high class*. Voir Peterson, Jennifer Lynn, 'Travelogues', Abel (ed.), 2005, p.641.

Pour l'équipe du NFM, la conférence de l'IAMHIST laisse un précédent de dialogue intersectoriel basé sur leurs archives de non-fiction et en particulier sur la grande guerre. Cette dynamique s'inscrit dans la tendance postBrighton qui active les études sur le CPT principalement de fiction depuis 1978. Cherchi Usai convoque alors à faire de même, en urgence, face à la situation de méconnaissance de la non-fiction. Il remarque le rôle que joue le NFM: « *One of the most interesting attempts to overcome this situation has come from the NFM, which has repeatedly given proof of holding a special talent in transforming obsolete film material into the object of an intellectual adventure. The strategy chosen by the NFM may be labelled as a shock treatment, as it is based on the sheer idea of resurfacing a film heritage that no one wanted to see. Instead of taking for granted that the researcher is always right, The NFM has taken the challenge of submitting to the researcher's attention the existence of moving images which- from a strictly archival point of view – have the same kind of legitimacy as that held by fiction films. In doing so, the archive is taking a more active part in the dialogue between scholars and film curators, a new and potentially fertile confrontation in the give-and-take strategy which has ruled the scientific community in past years* »⁶¹¹

Une année après la conférence de l'IMAHIST, en juillet 1994, sous sa propre initiative l'équipe du NFM met en accès leurs collections de non-fiction en créant un atelier connu depuis comme l'Amsterdam Workshop. L'équipe cherche à briser l'insaisissabilité de leurs collections dans la recherche. Cet événement sert comme vitrine de la perspective esthétique qui prédomine alors au NFM, surtout incarnée dans leurs programmes et remontages dont le but est de mettre les collections à disposition du public contemporain, spécialisé comme général.

On peut suivre le déploiement de l'agenda de recherches sur la non-fiction pendant l'Amsterdam Workshop, comme si on y assistait sur place. Car le Musée communique ces résultats à travers des mémoires édités qui contiennent la transcription des présentations des séances, des débats, des programmes jour à jour. Puis, le Musée commande une série d'articles à certains des participants qui s'avèrent être des réflexions ouvrant des lignes de recherche inédites alors, inspirées des copies du NFM.⁶¹² Pendant l'atelier, la richesse des discussions est variée et complexe étant donné que le matériel est méconnu pour la plupart des participants. Les compilations de Delpout occupent une place clé dans la programmation de l'atelier. Toute cette activité effervescente au Pavillon Vondelpark se déroule au milieu d'un tournant dans la politique culturelle néerlandaise en 1994. La médiatisation du Centenaire du

⁶¹¹ Cherchi Usai fait ainsi appel à la réalisation d'une 2^{ème} conférence Brighton pour la non-fiction. Voir *Idem*. Cherchi Usai, 'Epilogue' et 'An Archival View', 1995. pp.12 et 243.

⁶¹² Hertogs, Daan et Nic o De Klerk (ed.) *Uncharted Territory : Essays on Early Nonfiction Film*, NFM Amsterdam, 1997, 131p.