

LE CENTENAIRE ET LE 50^E ANNIVERSAIRE DU NFM MANUFACTURE DE TRESORS INEDITS (1995-1996)

Delpeut est un interprète des archives du NFM. Il offre aux spectateurs la possibilité de regarder un horizon culturel proche de ses spécificités mais disposant d'autres moyens, supports et techniques. Il nous apprend dans les années 1990 que la culture du cinéma muet est riche en formes d'expression artistique, scientifique, éducative comme de loisirs. Il prouve qu'il est indispensable de sonoriser ces archives fragmentées, préservées en couleur. Mais surtout qu'il faut proposer un sens en les programmant ensemble. Dans ce sens la série *DE CINEMA PERDU* est l'évènement peut être le plus important en termes de programmation et d'accès des collections du NFM. Sa diffusion commence sur la chaîne VPRO-TV, chaque dimanche, à partir d'octobre 1995 jusqu'en juin 1996, tout au long des anniversaires du Centenaire du cinéma et du 50^e anniversaire du NFM. Il décrit la série plus comme une histoire d'oublis et de fragments, un puzzle, selon les principes 'd'étrangeté', de nostalgie, du 'temps perdu' sauvegardé sur ces images.⁷³³ Il décrit la série plus comme une histoire d'oublis et de fragments, comme un 'puzzle', selon les principes 'd'étrangeté', de nostalgie, du 'temps perdu' sauvegardé sur ces images.⁷³⁴

La série est constituée de quarante et un épisodes. Le motif d'entrée de la série est un extrait du film coloré à la main *FÉE DES ÉTOILES* (*VISION D'ART*, circa, Pathé-Frères, 1902) où une fille fait des galipettes par trucage dans l'air, puis elle embrasse le public. Chaque épisode est

⁷³³ Une anthologie de ces articles est publiée plus tard où il exprime ses propos. Voir Delpeut, Peter, 'Vooraf' (Prologue), *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp.7-8.

⁷³⁴ Une anthologie de ces articles est publiée plus tard où il exprime ses propos. Voir 'Vooraf' (Prologue), Delpeut, P., *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp.7-8.

programmé séparément dans sa courte durée sans rapport au reste, c'est à dire en moyenne dix minutes (sauf le 41^{er} épisode). La durée totale de la série est d'environ 390 minutes. Plusieurs épisodes de la série sont composés d'un seul court-métrage souvent raccourci, parfois d'extraits d'un long-métrage. D'autres épisodes sont de micro programmes de compilation. Et en particulier on trouve deux épisodes qui se trouvent à la frontière des films de montage à base des *BITS & PIECES*. Chaque épisode est accompagné souvent d'un commentaire dans la préface et/ou dans l'épilogue du générique qui offre au téléspectateur quelques renseignements sur les copies. En plus, Delpout écrit des articles complémentaires dans la revue *VPRO Gids* appartenant à la même chaîne de télévision, explique-t-il: « *They were meant for a column in a television magazine. Every broadcast has its magazine. I wrote every week and then we decided to give the films a bit of a context.* »

La série recycle en total environ quatre vingt-sept copies sur une période de trois décennies (1895-1925). Ces choix opèrent une révision exhaustive de préservations déjà programmées entre 1989 et 1995. Delpout témoigne ainsi : « *We picked up from the programs we thought were interesting. It's me looking back through seven years.* »

DE CINÉMA PERDU met en rétrospective leurs pratiques de préservation en couleur, avec celles de programmer en salle dans les traditions des arts du spectacle (musique, commentateur) la diversité de leurs archives. On y retrouve échos des premières expériences de compilation jusqu'aux programmes les plus récents. Les copies recyclées dans la série reflètent la diversité multinationale des collections, dévoilées pour la première fois à la télévision : Desmet, Lamster (KIT), Mutoscope & Biograph, Alberts Frères, Filmfabriek Hollandia, *BITS & PIECES*, etc. La production divise la série dans trois catégories, dont vingt épisodes sont consacrés à la non-fiction (I), onze à la fiction et dix aux dites 'curiosités'. (II) La nouvelle collection thématique des films européens sur l'Afrique, qui en train de faire surface, est prise en compte dans la série. Fin 1995, avant son départ, Delpout réalise un dernier film de montage *HART DER DUISTERNIS: BEELDEN VAN AFRIKA, 1910-1930* à partir de ces films d'expédition et de documentaires en Afrique. C'est le dernier 'coffret à trésors' qu'il ouvre parmi leurs archives en travaillant comme directeur-adjoint au NFM. (III)

La série *DE CINÉMA PERDU* nous permettra d'aborder et préciser le caractère ambivalent entre primitif et moderne du cinéma des premiers temps (CPT) et plus précisément de celui de la dite 'seconde époque' comme propose De Kuyper. Les chercheurs de la génération postBrighton ont évacué l'inévitable charge péjorative du terme cinéma primitif comme ignorant, non civilisé, inculte, non évolué. Cependant il ne veut pas dire que le caractère parfois primitif de ces films disparaît. Par primitif nous faisons allusion non à une étape en

rapport à la maturité d'un art cinématographique, mais tout simplement à caractéristiques brutes, originaires, rudimentaires en termes de production, et primaires dans un sens psychologique de grossièreté, de naïveté. En effet, nous trouvons ces caractéristiques dans certaines des copies film analysées. Le CPT est primitif d'abord parce qu'il est ancien, à l'origine, antérieur, aux principes. Le terme renvoie à une idée d'antériorité, un sens propre, mais aussi au charme des instincts. En échange Le terme du cinéma de la seconde époque s'occupe de la période des années 1910 aux alentours de la grande guerre où continuent à circuler films de la première décennie ; comme la collection Desmet le démontre. De Kuyper fabrique ce terme pour le besoin de l'équipe au NFM de différencier une période qui a ses propres caractéristiques, qui est loin d'être de transition, mais qui est en continuité comme en rupture avec le CPT et le cinéma des années 1920.⁷³⁵ Delpuech compile beaucoup de films qui appartiennent au cinéma de la seconde époque, une période complexe par sa diversité. On ne peut pas considérer les films de L. Perret et d'A. Machin comme du cinéma primitif par leurs mises en scènes aussi sophistiquées. En même temps ils n'échappent aux influences du burlesque de la même période qui dans certains films montrent une série de gestes à forte charge primaire comme nous verrons. Commençons par les films de non-fiction de *DE CINÉMA PERDU* qui se montrent aussi ambivalents que ceux de fiction.

I. Relectures de la non-fiction

Après terminée la 2^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop, le NFM poursuit ses activités en plein Centenaire du cinéma. En août 1995 le *NFM programma* affiche même des programmes de télévision. Aussitôt, en septembre 1995 il y a un hommage spécial au '100

⁷³⁵ Ce terme du cinéma de la seconde époque peut varier pour celui du cinéma des 'seconds temps'. Voir De Kuyper, E. 'La beauté du diable Quelques notes éparses et provisoires sur la couleur dans le cinéma du second temps', Ciment, Michel (et. al.), *Colloque International d'Information CinéMémoire*, Paris : FEMIS, AMIS, 1991, p.29 (7-9 octobre 1991). Il développe plus tard ce terme dans : Kuyper, Eric de, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » no.1 mai 1992, p.30.

jaar Cinema' avec *LES CENTS ET UNE NUITS* (1994) d'Agnès Varda. L'équipe lance une série de programmes par décennies, 'Honderd Jaar Bioscoopvoorstelling', qui commencent par les films des années 1910, accompagnés de musique et de commentateurs. Sur le point de quitter le Musée, Delpout reste un programmeur et un cinéaste très actif. Il fait une autre rétrospective des pratiques du réemploi : 'Droomfabriek : een Compilatie Found Footage-Films'. En octobre 1995, il programme avec Marianne Lewinsky une rétrospective pour fêter le centenaire de la société Shochiku de Kido Shiro.⁷³⁶ La passion de Delpout pour le cinéma japonais transparaît dans son nouveau projet filmique *FELICE... FELICE...*. Le prétexte de départ est le regard occidental posé sur le Japon, Delpout affirme: « *We can be as Japanese : being as modern and international abroad, as traditional and original at the same time.* »

Pendant qu'il développe son scénario, la productrice Van Voorst boucle avec Roumen, la coproduction de la série *DE CINÉMA PERDU*. Pour cette série, l'équipe crée tout un travail d'accompagnement sonore des copies qui sont associées dans chaque épisode variant le format du programme. Les réflexions théoriques autour de ce concept déployées par De Klerk de ses années plus tard permettent de saisir les éléments mis en jeu dans la manière de compiler dans *CINÉMA PERDU* : « (...) *In terms of coherence, the format introduces functional and content relations: the former concerns matters of arrangement, rhythm, variation, contrast, and balance; the latter concerns the ways in which a program's composition can be overlaid with meaning (artistic, thematic, symbolic, narrative) (...).* »⁷³⁷

En effet, les compilateurs de la série mettent à l'épreuve le format de programmation par leurs formes d'associer le contenu des copies dans chaque épisode de la série *CINÉMA PERDU*. Certaines épisodes exposent la diversité des sujets dans les actualités. D'autres épisodes sont de petits programmes de compilation qui associent des copies de non-fiction pas seulement par thématiques mais aussi en fonction de paramètres tels que l'usage du coloriage, des effets optiques d'origine comme les ralentis, des 'attractions', du style de cadrage des opérateurs et/ou des sociétés de production.⁷³⁸ Dans ces manières de compiler, chaque épisode de la

⁷³⁶ Producteur qui introduit un système de directeurs qui se démarque par son style dit *Ofuna* (en honneur au nom du studio aux alentours de Tokyo) de films connus comme *homu doramas*. Nous remarquons que Delpout est plongé à fond dans une recherche sur l'imaginaire japonais : « *A film programme on Kido Shiro is at once a programme about directors, film genres, film production and the idealized Japan constructed in film images (both before and after the Second World War).* » Delpout, P., 'Introduction Kido Shiro, Producer of Directors', Lewinsky, Marianne, P. Delpout, *Producer of directors Kido Shiro In celebration of Shochiku Centennial* Amsterdam, NFM, 1995, pp.4-5

⁷³⁷ De Klerk, Abel, R. (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, 2005, p.533.

⁷³⁸ Le terme d'attraction est introduit par T. Gunning et A. Gaudreault en 1985. Les attractions caractérisent les premières étapes du cinéma dédié à la présentation des numéros visuels discontinues, moments du spectacle plus que de narration. Cette période est suivie après 1906 d'une autre où les films s'organisent autour d'une narrative qui devient le programme. Le cinéma d'attractions présente de la couleur, de décors, de costumes spectaculaires, des surprises (physique et trucages), une présentation de l'exotique, du grotesque (de peuples lointains au *freaks*) et trucs à sensation (vitesse des trains, explosions, trucages, etc.). Il s'agit de montrer et non de raconter. Les

série établit un rythme, un contraste entre les images compilées mais aussi par les usages des éléments sonores très divers, comme l'accompagnement musical, le bruitage, le recyclage des archives musicales. Chaque épisode est un 'ensemble' dans lequel les programmeurs produisent un discours avec une signification, une interprétation à partir d'une copie et/ou un regroupement des copies. Voyons comment le format de programmation s'applique dans les actualités.

1. La variété des actualités

Certains films prennent sens, sans aucun doute une fois programmés ensemble. Cela valorise notamment la signature si particulière de certaines sociétés de production. Ces films muets ne sont plus aussi étranges, même si l'on ignore les données de leurs opérateurs, si leurs commentateurs (de l'époque) sont aujourd'hui forcément absents. La série *DE CINÉMA PERDU* arrive à reprogrammer des copies de non-fiction à caractère hybride, traversées par des propos divers à l'origine du type éducatif, scientifique, touristique, de propagande, industriel, anthropologique, du spectacle, colonial, etc. Ces films sont revus en échange selon un point de vue contemporain : muséographique, historique, sociologique. Mais avant tout, la série est un rendez-vous qui convoque les téléspectateurs chaque dimanche à une expérience esthétique, de voyage dans l'espace et le temps.

attractions filmées sont communes dans les foires, vaudevilles et cirques, *dime museums*, parcs d'attractions (programme de variétés). Voir Gunning, Tom, 'cinema of attractions', *Ibid.* Abel (ed.), 2005, pp.124-127. Gunning et Gaudreault définissent les attractions comme un des deux systèmes de représentation, comme le numéro fort et autonome du spectacle que l'on distingue dans le CPT. Il s'agit d'un système des « attractions monstratives », opposé au système d'« intégration narrative » qui tend à prédominer depuis. Voir 'Attraction' Aumont, J., M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan/VUEF, Paris, 2001, pp.12-13.

a. Journal de mode en couleur (1^{er}) et films sportifs (*pink gym & box in slow motion* : 19^{ème}, 20^{ème})

Dans les actualités Pathé des années 1910 et 1920, la mode est un sujet aussi important que le sport.

Le premier épisode de la série est un journal de mode en couleur au pochoir et au virage singulier: *LAATSTE PARIJSCHER MODE NO. 20* (France, Elégance Film, 1923). Celui-ci est représentatif de la collection des actualités de mode du NFM ; qui fait partie également de la compilation *FASHION IN MOUVEMENT* (1992). *LAATSTE PARIJSCHER MODE NO. 20* est sonorisé avec un accompagnement de violons et de piano joué par Ram. Les intertitres en néerlandais dictent la mode dans une mise en scène tournée en extérieurs parisiens, selon les différentes saisons de l'année. Cette copie est emblématique des rapports changeants entre le corps féminin, le cinéma et la mode des années 1920, selon l'étude de Teunissen : « *En los años veinte desaparece la construcción argumental de los noticiarios de moda. Si bien se siguen utilizando escenificaciones iniciales como encuentros en parques, lo cierto es que el desarrollo posterior ya no es argumental. La muestra de las prendas y la presentación directa de la modelo al público vuelven a ser importantes. Los avances de moda de la sociedad Elégance (hacia 1923) son un buen ejemplo de esta nueva tendencia. Vuelve el bosque de Boulogne como fondo aunque de manera distinta a como se utilizaba diez años antes. En este sentido resulta curioso que las modelos recuperen la inmovilidad durante su presentación. Los efectos de movilidad proceden esta vez de la cámara que va cambiando de punto de vista, mostrando partes del cuerpo y detalles de la ropa : bordes de encaje de un vestido o una modelo que, de pronto, aparece en la pantalla al cerrar la sombrilla detrás de la cual se ocultaba. La cámara también comienza a explorar el cuerpo : empieza captando a la modelo en planos medios y sigue bajando hasta enseñar los volantes del vestido. A primera vista parece como si estos cortos dejaran de interesarse por el cuerpo en movimiento ya que la modelo apenas camina o se gira. Quién se mueve ahora es la cámara. Sin embargo, observamos que las modelos no están del todo inmóviles. Sus gestos y ademanes, son más sutiles y delicados. Incluso estando sentadas o paradas enriquecen la escena con pequeños detalles como reirse hacia la cámara y desviar la mirada o jugar con un chal. (...) Con estos detalles la modelo procura que la imagen esté permanentemente en movimiento. Al mismo tiempo se explota también el fondo de la imagen. El viento que sopla en el parque y todas las cosas que ocurren en segundo plano quedan recogidas por la cámara e integradas en la imagen. (...) De esta manera se consigue, por primera vez desde las ingenuas tomas de Lumière, imitar la movilidad compleja de la realidad con ayuda de una puesta en escena planificada. ».⁷³⁹*

⁷³⁹ Teunissen, J., 'Noticiarios de moda', Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.126-127. Traduit de Teunissen, J., *Mode in Beweging*, NFM, Amsterdam, 1992.

Teunissen signale que dans les journaux de mode, il n'y a plus de construction argumentaire comme dans les années 1910, tandis que le découpage des plans fragmente ouvertement les corps des femmes. En effet dans *LAATSTE PARIJSCHER MODE NO. 20* la caméra suit les mouvements assez subtils des mannequins comme des tissus. L'usage de la couleur valorise notamment les objets, comme par exemple le plan en rapprochement coloré en marron d'automne, d'un parapluie-gadget en couleur magenta qui cache un miroir de poche. L'atmosphère extérieure de certains quartiers emblématiques de Paris est enregistrée en détail: le bois de Boulogne, l'avenue des Champs-Élysées, l'Arc de Triomphe. La capitale de la mode semble si calme aux débuts des années 1920.

À différence de la mode, le sport, plus qu'un sujet d'actualités de la société Pathé-Frères, semblerait un genre. Ces actualités se spécialisent dans certaines pratiques sportives sous l'influence des avancées techniques du cinéma scientifique qui étudie le mouvement depuis longue date.⁷⁴⁰ Dans *DE CINEMA PERDU* on trouve des films d'athlètes influencés par une certaine esthétique du corps. Il est reprogrammé un drôle de film de boxe, genre populaire depuis les débuts du cinématographe, devenu sophistiqué et spectaculaire vers les années 1920, notamment grâce à l'utilisation d'effets optiques pour recréer le mouvement.

Delpeut compile, parmi ses favoris, deux films Pathé-Frères dans le 19^{ème} épisode *SLOW-MOTION SHOTS (1915-1919) : EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR (1915)* et *LES ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE (1917/1919)*.⁷⁴¹ Tous les deux font un usage commun de ralenti pour montrer le mouvement des corps. Delpeut souligne au téléspectateur dans le générique que l'effet optique du ralentissement est d'origine dans les copies.⁷⁴² Ce sont des prises de vue d'athlètes en extérieurs, tous des hommes musclés réalisant une série d'exercices au ralenti. On détecte dans ces copies en couleur au pochoir une parenté avec le cinéma scientifique.⁷⁴³ La mise en scène garde un extrême soin de symétrie

⁷⁴⁰ Par exemple sports comme : boxe, soccer, jeux locaux, cricket, base-ball. Voir McKernan, Luke, 'Sport films' *Idem.* Abel (ed.), 2005, pp.604-605.

⁷⁴¹ Voir Delpeut, P., 'Weergevonden 10', *GBG - Nieuws* 18, automne 1991, pp.32-33. Ils sont en partie programmés dans les deux éditions de l'Amsterdam Workshop 1994 et 1995. Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, pp.11 et 97. Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, p.50.

⁷⁴² L'intertitre à l'origine dans la copie souligne que l'effet optique utilisé est patenté par Pathé: « *DE ATHLETEN VAN DE MILITAIRE SCHOOL VAN JOINVILLE-LE-PONT* By P arijs WERPOEFENINGEN *Opgenomen Met het langzaamwerkend Apparaat PATHE FRERES Pathé frères* » (« Les athlètes de l'école militaire de Joinville-Le-Pont à Paris / Pratiques de tir enregistrées avec l'appareil Pathé Frères de caméra lente »).

⁷⁴³ Deux techniques très importantes du cinéma scientifique sont l'arrêt sur image et l'accélération du mouvement en général reprises par les films d'attractions et notamment comme des outils comiques. *Idem.*, Lefebvre, Thierry, Abel, (ed.), 2005, pp.566-569.

qui renvoie à l'esthétique corporelle de certains films scientifiques. Dans cette copie *EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR* (1915) coloriée au pochoir, les mannequins-athlètes portent des habilles qui sont coloriés en rose, orange pendant que l'herbe se trouve en verte. C'est une représentation de la culture du corps masculin autour des années de la grande guerre trace d'une esthétique grecque-latin e associée aux olympiades, sujet connu des actualités du *PATHE JOURNAL*.⁷⁴⁴

Le 20^{ème} épisode *LEDOUX VERSUS CRIQUI* (Pathé Cinéma, 1922) est un film de boxe, copie noir et blanc, qui va de la préparation jusqu'au déroulement du match du championnat français entre Charles Ledoux et Eugène Criqui. Sous la supervision de Raymond la sonorisation est une compilation musicale de l'époque (chanson française de café). André Dragu y effectue un travail de bruitage remarquable, en particulier pendant l'entraînement à la campagne des boxeurs. Ce film contient un montage à l'origine bien élaboré qui reproduit la tension dramatique des séquences du match.⁷⁴⁵ A la fois un emploi spectaculaire des effets optiques se trouve vers la fin, par la reconstitution sophistiquée du coup gagnant, utilisant des ralentis.⁷⁴⁶ D'abord, le film répète par un retour en arrière le moment du match où le champion Criqui frappe avec son coup gagnant au ring. Ensuite, les intertitres soulignent le statut de star de l'athlète, fêtant la victoire en tenue de soirée et entouré de célébrités en compagnie de l'arbitre. Alors une séquence en caméra lente est annoncée deux fois par les intertitres. En plan américain Criqui, très élégant, rejoue son coup gagnant sous les projecteurs. On voit deux fois à vitesse normale le mouvement de son coup de poing et une dernière fois au ralenti. Cela montre une force spectaculaire. Un gong rajouté par le compilateur annonce alors la fin du match.

b. Films–documents dans de circuits alternatifs de distribution (Holfu et Filmliga ; 3^{ème}, 16^{ème})

⁷⁴⁴ Edward James Muybridge, Etienne-Jules Marey et Georges Demeny travaillent avec des athlètes. Ensuite Pathé-Frères produit ce genre de films d'athlètes dans le contexte des jeux olympiques de la période couvrant l'événement à Londres puis à Stockholm en 1908 et 1912 respectivement. Voir *Idem.*, McKernan, Luke, 'Sport films', Abel (ed.), 2005, pp.604-605.

⁷⁴⁵ *Infra.*, Chap. 7.

⁷⁴⁶ Voir *Idem.*, Strieble, Dan, 'Box Film', Abel (ed.), 2005, pp.80-82.

Delpeut informe le téléspectateur que ces archives de non-fiction étaient regardées souvent en dehors des circuits commerciaux, comme illustration de conférences, dans des salles de collègues, universités, théâtres, mairies, centres d'arrondissements, congrès scientifiques.⁷⁴⁷ Depuis les années 1990, le catalogage du NFM renseigne sur les origines de distribution de leurs copies, en partie grâce aux traces de l'exploitation sur la copie elle-même, au bout de la pellicule. On est ainsi informé des circuits non commerciaux où le film était couramment utilisé comme un outil d'information, de divulgation scientifique, historique et artistique.

Le 3^{ème} épisode de la série *BELGRADE* (circa 1922) est une copie noir et blanc, identifiée plus tard comme d'origine française, mais dont le réalisateur reste inconnu. Ce documentaire sur la ville de Belgrade (Serbie) fait partie du circuit de divulgation scientifique de Film Der Hollandsche Holfu Filmuniversiteit.⁷⁴⁸ Les intertitres de la copie exposent de façon didactique la situation géopolitique, tandis que les images présentent la région comme un mélange de culture où cohabitent pacifiquement serbes, croates, monténégrins et musulmans. L'accompagnement musical, compilation musicale de Reyn Ouwehand évoque ce carrefour culturel, qui, par contre, est alors en 1995, au centre de la guerre de Bosnie-Herzégovine.⁷⁴⁹

Le 16^{ème} épisode programme la copie *TOLSTOY* (Aleksandr Osipovitsj Drankov et Joseph-Louis Mundviller, Russie, Pathé-Frères, 1908-1909), sur laquelle figure la trace de distribution du Centraal Bureau voor Ligafilms avec un accompagnement sobre au piano-forte. Le premier intertitre indique la valeur unique de ce document historique avec l'écrivain Léon Tolstoï (1828-1910). Delpeut présente, au téléspectateur, l'opérateur A. O. Drankov (1880-?) comme un *paparazzi* qui suit sans cesse et partout Tolstoï, toujours accompagné de sa femme.⁷⁵⁰ La copie a parfois l'air d'un film de famille par les nombreuses prises de vue de son entourage privé, incluant même la célébration de son 80^{ème} anniversaire. A d'autres moments, cela s'apparente à un formidable reportage historique. La caméra suit le couple en vacances avec leurs enfants, en tourés de leurs proches, dans les gares de train de passage, cerclés de photographes anxieux au premier plan. L'opérateur réalise aussi des portraits de gens de la campagne croisés en route, comme une sorte de représentations de personnages littéraires : un bûcheron, une vieille dame, par exemple. Le film s'achève sur le

⁷⁴⁷ *Idem.*, Delpeut, P., "Marge", *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.37-38.

⁷⁴⁸ Delpeut informe sur les activités d'HOLFU. Voir *Ibid.*, "Veilig ver weg ('En toute sécurité, loin')", pp.89-90.

⁷⁴⁹ Le NFM préserve de films sur cette région alors en guerre comme *KALABAKA*. Voir Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisbonne, 1996, p.89.

⁷⁵⁰ Voir "Man of fortune: a sketch of Alexander Drankov's life after Russia.", *Film History* Vol XI nr 2 1999, pp.164-174.

retour en voiture à cheval de la famille chez elle, à Moscou. L'intertitre informe qu'il s'agit de l'actuel Musée Tolstoï. C'est donc certain qu'il s'agit d'un montage tardif distribué par Filmliga. Ce film est devenu au même titre que la maison de l'écrivain, un véritable monument. L'image de l'écrivain encore vivant est alors un document historique unique aux yeux de Filmliga, comme du téléspectateur des années 1990.

c. Films industriels et nostalgiques (2^{ème}, 10^{ème}, 13^{ème}, 14^{ème}, 18^{ème})

La richesse des archives de non-fiction au NFM est associée à une hybridité qu'on trouve de manière particulière dans les films industriels. Dans la série, ces films observent une structure commune comme une diversité fascinante, appartenant les produits enregistrés à différents secteurs de l'économie. La série contient cinq épisodes dans lesquels on trouve une palette plurielle de films industriels, qui suivent de près les différents processus de production, y compris celui du secteur du cinéma américain.

Le 2^{ème} épisode inclut *OUR FILM STARS* (1919) un court-métrage monochromatique déjà évoqué qui peut être considéré aussi bien comme un magazine publicitaire qu'un film industriel. Il met en scène le processus de production du *star system* américain depuis le tournage dans les grands studios et en extérieur. Il met en évidence le travail collectif entre techniciens et créatifs (metteurs en scène, scénaristes, etc.) jusqu'à la promotion des films qui comprend aussi la publicité sur la vie privée des comédiens. La sonorisation du film est composée d'une compilation musicale des années 1920 et d'un bruitage créé à caractère illustratif par Melcher Meyermans. Par exemple, il inclut une marche nuptiale lorsque le juge prononce le mariage des comédiens Snow et Cruze.

Le 18^{ème} épisode contient un seul film *INDUSTRIE DES MARBRES A CARRARE* (Gaumont, 1914), qui traite d'un autre secteur économique. La copie accompagnée d'une musique orchestrale à base de violons, permet de suivre le processus d'obtention du marbre le plus réputé du monde à Carrare, jusqu'à son entreposage à Monzone. On ne connaît pas précisément l'opérateur de ces belles prises de vue en contre-plongée et plongée en haute montagne, dont les solarisations dans la copie sont également fascinantes. Cependant le style des opérateurs Pathé-Frères imprime sa touche d'exotisme en couleur au paysage italien.

Le 10^{ème} épisode *ABACA INDUSTRY AND SUGAR INDUSTRY* (1911) com pile deux copies raccourcies de films industriels Pathé-Frères : *DE OOGST EN DE BEREIDING VAN ABACA (INDUSTRIE DE L'ABACA A L'ÎLE DE CÉBU* (1911) et *SUIKERINDUSTRIE (RECOLTE ET INDUSTRIE DE LA CANNE A SUCRE*, 1910). Ces films sont exemplaires du type de traitement utilisé dans l'enregistrement des processus industriels, d'un côté de la fibre textile d' abaca aux Philippines et d'un autre côté du sucre de canne en Indonésie. Dans les deux cas, on suit étape par étape la récolte, la fabrication jusqu'à la terminaison et exposition du produit. Ces copies en couleur (intertitres inclus) composent un programme de compilation chargé de nostalgie par une sonorisation folklorique qui résonne avec les pratiques préindustrielles de cette production agricole.⁷⁵¹ Le compilateur pour *INDUSTRIE DE L'ABACA A L'ÎLE DE CÉBU* utilise de la musique à base d'instruments à cordes et puis un bruitage qui fait écho aux tâches manuelles des ouvriers (des voix, des toux). Le deuxième film *RECOLTE ET INDUSTRIE DE LA CANNE A SUCRE* est accompagné d'une chanson populaire chantée par une voix masculine à la guitare. Un potentiel de lecture anthropologique se réveille dans la façon de programmer ces copies qui mettent en relief un système de production pré-capitaliste. Les tâches des travailleurs locaux se partagent entre techniques rudimentaires (comme le transport de marchandises à l'aide d'animaux) et la mécanisation de certaines étapes de la production (machinerie d'usine). Cette façon de mettre en scène la production dans les films industriels Pathé, est parfois orienté dans un but publicitaire assez moderne. Le 13^{ème} épisode dans la série *LA PECHE A LA SARDINE* (Pathé Cinéma, 1926) est une version raccourcie d'un film industriel. Cette copie noir et blanc suit de près le processus des conserves de sardines dans les usines de la société Amieux-Frères, dans toutes ses étapes, sous le signe de la manufacture mécanique moderne. L'opérateur enregistre depuis la pêche sur les côtes bretonnes jusqu'à la mise en boîte des sardines par les ouvrières. De façon originale, l'équipe du NFM commande pour cet épisode musique et bruitage jouée par le Stichting Klankwerk avec Harry Koopman et Kay Kesting. Dans le 14^{ème} épisode, on retrouve les mêmes caractéristiques que celles énoncées jusqu'ici des films industriels, mais chargées de propagande au service de la guerre. De peut programme en version raccourcie (environ 10 sur 50 minutes) le documentaire *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* (Allemagne, 1916). Ce film programmé tout au long de 1993 et en 1994, il l'a déjà recyclé notamment dans *THE GREAT WAR* (1993). Il choisit parfois les mêmes extraits également accompagnés de la musique de *MORANGO... ALMOST A TANGO*. Mais cette fois, il garde des intertitres divisant en différentes étapes le processus de fabrication de l'acier pour des

⁷⁵¹

Voir *Idem.*, Peterson, J. L. 'Industrial films', Abel (ed.), 2005, pp.320-323.

grenades, des bombes d'avions, entre autres. Il retient la première séquence d'entrée du film : un aperçu de l'usine avec des panoramiques de l'entrée et de l'intérieur. Puis, il garde les scènes dans la zone de décharge où un garçon monte à l'arrière d'un tramway. Il emprunte pour une seconde fois la scène des machines de couleur rouge qui évoque les hautes températures dans lesquelles les ouvriers travaillent sans protection. Delpeut emprunte à la fin encore les mêmes scènes des ouvrières surveillées pendant leur journée de travail comme des celles des balles transportées et chargées dans les wagons des trains par elles-mêmes dans *THE GREAT WAR*.⁷⁵²

2. La non-fiction hybride d'attractions

Au long de ces années au NFM, Delpeut recy cle des films de voyage dont la diversité est large dans les collections. Il compile en particulier des films de plein air dans *LYRICAL NITRATE*, ensuite des films d'expédition aux pôles dans *THE FORBIDDEN QUEST*. Dans la série *DE CINEMA PERDU*, il y a des programmes de compilation qui offrent un éventail de ces films de voyage : depuis les prises de vue de la fin du 19^{ème} siècle, les films en plein air, jusqu'aux films d'expédition des années 1910. Le dénominateur commun de ces films est le mouvement comme attraction. Il s'agit de montrer et non de raconter. En tout cas, la narration est établie dans le programme lui-même comme une évocation du voyage.⁷⁵³

⁷⁵² Delpeut évoque aussi un programme de l'époque, où est placé *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* au cinéma 'Royal' avec un numéro de danse de Juanita et son collègue avec accompagnement musical de Charles Wallace. Voir *Idem.* Delpeut, P., 'Achter het fron't ('Derrière le Front') *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.21-22.

⁷⁵³ Fiction et non fiction sont des attractions au même titre, où leur opposition ne fonctionne pas en termes de présentation. Plus que durée c'est la surprise, l'élément qui compte. Le récit n'est qu'un prétexte (Méliès). Voir *Idem.*, Gunning, Tom, 'cinema of attractions', Abel (ed.), 2005, pp.124-127.

a. Variations du *phantom ride* ou de promenades dans les nouveaux moyens de transport (6^{ème}, 7^{ème} et 8^{ème})

La série met en relief une typologie du *phantom ride*, où la caméra est transportée en bateau, par avion, en train ou tram. Donc le spectateur assis a une impression de mouvement ou les objets et/ou les sujets filmés bougent sans cesse.

Le 8^{ème} épisode *KIJKJES IN DE VORIGE EEUW* (*GLIMPSES OF THE NINETEENTH CENTURY* (W.-L. Dickson, 1897-1899) est un surprenant programme de compilation à base de la collection Mutoscope & Biograph alors en plein processus de préservation. La série offre une opportunité singulière aux téléspectateurs d'en profiter confortablement chez eux. L'épisode réunit quatorze prises de vue, sur environ deux cents 'cartes postales vivantes' du 19^{ème} siècle, préservées en couleur à la main comme en noir et blanc. Cet épisode offre ainsi un échantillon du répertoire international de ses filiales Néerlandaise Biograaf-en Mutoscope Maatschappij (Amsterdam) et la British Mutoscope and Biograph Syndicate (Londres). On fait un 'tour du monde' à travers ces prises de vue tournées à Berlin, à Amsterdam, à Paris, au Vatican, en Irlande, en Angleterre, à Florence, à Boston ; enchaînées par des titres et rythmées par de la musique classique, supervisée par Ram. En même temps au Pavillon Vondelpark, le *NFM programma* affiche en mars puis en octobre sélections de ces cartes postales, dont la dernière est combinée avec *LYRICAL NITRATE*.⁷⁵⁴ Malgré la réduction de ces prises de vue du format 68mm au format standard en 35mm, elles sont une extraordinaire qualité avec leurs images nettes et sans trop de clignotements. Paradoxelement, car le format 35 mm clignote toujours, mais trop vite pour le repérer avec ses yeux, indique Delpout au téléspectateur.⁷⁵⁵

Le 7^{ème} épisode *VIEWS FROM THE WATER* est un autre petit programme de compilation qui contient un total de sept copies noir et blanc comme en couleur, de films de plein air d'origine française et italienne d'entre 1910 et 1913. La caméra est placée sur des bateaux en mouvement qui contournent différents quais dans des régions européennes que les titres compilés évoquent comme : *DESCENTE EN BARQUE A TRAVERS LES GORGES DE L'ARDECHE* (Gaumont, 1910), *LES GORGES DU TARN* (Gaumont, 1911). On observe un rare contraste avec le changement intempestif entre les plans en couleur et ceux en noir et blanc dans cette copie, ensuite associée à *BAVENO* (Gaumont, 1912). Puis on enchaine aussi avec des copies en

⁷⁵⁴ Le *NFM programma* de mars 1996 affiche un programme du même titre combiné avec *BEST THING IN LIFE* (Paul Ruven, 1992) avec musique d'Alfred Schnittke.

⁷⁵⁵ *Idem.*, Delpout, P., "De uitvinder" (L'inventeur), *Cinéma perdu Der e erste*, 1997, pp.67-68. *Infra.*, Chap. 6.

couleur Desmet dont quelques-unes sont déjà recyclées par Delpout bien avant: *REIS LANGS DE WATERVALLEN VAN DE SIERROZ (LES GORGES DE SIERROZ*, Eclipse, 1913), puis de la série Eclair Scientia *LA SUISSE MERVEILLEUSE* (1913; copie incluse dans *REISBEELDEN 1910-1915 II*, 1994).⁷⁵⁶

La troisième copie Desmet incluse est *IL PESCARA* (Italie, Ambrosio, 1912) souvent programmée : dans les deux éditions de l'Amsterdam Workshop que recyclée dans *PLAY-BACK* (1996).⁷⁵⁷ La dernière copie *LES BORDS DE L'YERRES* (Gaumont, 1912), colorée au pochoir est très appréciée parmi ces films en plein air.⁷⁵⁸ Nico de Klerk témoigne de l'effet particulier que ce film a eu sur lui depuis : « *I had no any idea at that time that such overwhelming material from the teens existed. I dismissed primitif. I remember, which is still symbolic, the value of a program with a French early shot from a roaring boat in LES BORDS DE L'YERRES (...) This kind of peaceful boat over the water, women washing, trees. Nothing spectacular. I was sitting in my chair with comfort. It was over 2 minutes. Because of these kind of moments I got how people made that epiphany.*»

Sous la supervision de Ram, l'accompagnement de piano sur un rythme de jazz suit ces sept copies enchaînées bout à bout sans titres pour les différencier. On est transporté comme dans un seul voyage atemporel dans des régions différentes. On contemple dans le mouvement de l'eau ce qui se trouve sur le chemin : cascades, rochers, maisons, montagnes, gens, pont, une forêt bleue et verte puis sépia, des reflets sur l'eau aussi clairs qu'un miroir. La vitesse du mouvement s'accélère, puis elle se relâche devant un paysage coloré, un bateau avec des passagers, un quai et des maisons entourés des arbres magnifiques. Delpout propose au téléspectateur, cette expérience cinématique comme la simulation d'un voyage en mouvement, car sans être là, sans piloter le bateau, assis chez soi ou en salle de cinéma, on part ailleurs, comme De Klerk en témoigne.⁷⁵⁹ Ce programme nous semble une réplique de la combinaison des films en plein air expérimentée déjà en 1990 dans *LYRICAL NITRATE*.

Le 6^{ème} épisode *AIR SHOW* (1910-1913) est un programme de compilation qui se joue sous le même principe de voyage mais dans l'air. Les prises de vue noir et blanc sont des démonstrations de vols d'entre 1910 et 1913. L'épisode associe cinq copies : *OLIESLAGERS VliegPOGINGEN IN DE WATERGRAAFSMEER* (1911), *L'AEROSTABLE DES FRÈRES MOREAU* (Gaumont, 1913), *SENSATIONELE VliegDEMONSTRATIE DOOR DEN FRANSCHEN LUCHTACROBAAT PÉGOUD* (Pathé Frères, 1912), *CLEMENT VAN MAASDIJ* (Filmfabriek F.A. Nögerath-Amsterdam, 1910). La dernière copie est rajoutée dans un geste inventif de

⁷⁵⁶ Voir Blom, I., 'Comme l'eau qui coule: les films de rivière de Gaumont dans la collection Desmet', *1895* no. 18, AFRHC, 1995, pp.157-162.

⁷⁵⁷ *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.28. *Idem.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.37.

⁷⁵⁸ Voir *Ibid.*, 1996, p.38.

⁷⁵⁹ Voir *Ibid.*, 'Een boottochtje met een vriend' ('Une petite randonnée avec un copain'), pp.16-18.

programmation des fragments. Des images du Monoplan Morane sauvegardées dans *NFM BITS & PIECES NR. 304* (Gaumont, 1911[?]) sont combinées. La sonorisation de Ram évoque une atmosphère excitante grâce à son style d'accompagnement au piano, puis par sa compilation musicale à base d'enregistrements de disques de l'époque et un bruitage qui suggère les sonorités des premières machines volantes. Cette compilation met en relief l'importance de l'aviation comme spectacle, sujet de fascination pour le cinéma ; d'ailleurs comme le téléphone, le télégraphe, le train et l'automobile. Le progrès de machines volantes est enregistré sur film autant dans des images documentaires comme de fiction, dont *MAUDITE SOIT LA GUERRE* est exemplaire.

b. Films ambivalents : du regard touristique et colonial au document ethnographique (4^{ème}, 5^{ème}, 11^{ème}, 17^{ème})

La série *DE CINÉMA PERDU* contient une sélection également des films de non-fiction de caractéristiques irréductibles par la diversité de régions du monde enregistrées avec des propos aussi différents. On trouve réunies dans ces copies les particularités des films de plein air à but touristique, autant qu'avec des propos ethnographiques et/ou de propagande coloniale. Ces images documentaires en couleur communiquent la fascination des opérateurs européens pour la nature, les paysages autant que pour les habitudes de peuples regardés. Le 4^{ème} épisode *ONGEÏDENTIFICEERD FILMMATERIAAL* est constitué du matériel nommé *STRAATBEELDEN/MALEISCHE STRATEN* (1923). Ce film 'orphelin' a probablement été tourné en Malaisie et Indonésie (alors Indes néerlandaises). Peut-être programme de façon énigmatique ce matériel intact et sans aucune sonorisation tel que ce négatif a été retrouvé au dépôt des archives.⁷⁶⁰

Le cinquième épisode *KIJKJES IN TANGER* (circa, France, 1920) comprend plusieurs prises de vue monochromatiques des années 1910 à Tanger, considérée une intersection entre l'Occident et le Orient, accompagnées de musique composée par J. Belinfante. Les premières prises de vue en sépia témoignent des activités quotidiennes de la population au marché et au port. Le point de vue de l'opérateur paraît à certains moments touristique comme

⁷⁶⁰ Voir *Ibid.*, "Verloren tijd" ('Temps perdu'), pp.101-102. *Infra.*, Chap. 6.

ethnographique. Dans les rues où le mouvement de la population locale ne s'arrête pas, on remarque quelques hommes habillés de vestes blanches, des femmes qui portent le voile. Des enfants qui loin d'être timides se mettent sans cesse à (nous) regarder et sourire devant la caméra. Une séquence de couleur verte, puis sépia montre une typologie des artistes de rue : un bonimenteur, un danseur noir, un enchanteur de trois serpents, des musiciens qui jouent de la flûte et des percussions. Le film s'achève avec une scène de couleur verte dans une rue à l'entrée de la casbah qui descend vers un passage où des personnes empruntent des escaliers. Cette impression de voyage par substitution se retrouve répandue aux films des années 1910 d'autres nationalités.

Le 17^{ème} épisode *HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC* (1916) est un film de voyage encore à double vocation : touristique et anthropologique, qui attire depuis l'Amsterdam Workshop (1994), l'attention des chercheurs par sa synthèse d'éléments dispersés dans d'autres films de voyage.⁷⁶¹ Pour cet épisode est commandée une sonorisation qui met en relief ce 'portrait en mouvement' tellement photogénique de Hawaï grâce à cette copie monochromatique en bleu, orange et marron.⁷⁶² Le film est rythmé par une musique composée par de Belinfante avec des bribes de folklore hawaïen. Le bruitage fait de temps en temps un clin d'œil subtil à l'atmosphère géographique (du vent, des vagues) . Les intertitres sont extrêmement sobres. Nous imaginons alors que la présence de L. Howe, son producteur et commentateur, enrichissait la présentation du film.⁷⁶³ Mais le compilateur *DE CINÉMA PERDU* ne cherche pas à substituer le rôle du commentateur dans la non-fiction qui permettrait ainsi de mieux comprendre le contexte de présentation de ces films de voyage.

Il est remarquable qu'un échantillon de la collection Lamster (KIT) soit également programmé dans la série. L'épisode 11^{ème} inclut la copie *TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN* (*JOURNEY BY CAR THROUGH WELTEVREDEN*, 1919-1923) dans une version raccourcie (dix minutes et vingt-trois secondes sur dix-sept minutes et quarante secondes) dont les intertitres en couleur orange portent le logo du KIT. Cette copie teintée aussi en jaune, vert et sépia est un film de voyage qui offre une série d'impressions de la ville de Jakarta (avant Batavia). La sonorisation est composée par la musique originale de Belinfante. Cet épisode interroge notre façon de regarder la propagande coloniale. Il est difficile de comprendre cette

⁷⁶¹ *Idem*, Peterson, J., 'Truth is stranger than fiction': travelogues from the 1910s in the Netherlands Filmmuseum', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.) *Uncharted*, 1997, pp.75-90.

⁷⁶² Le *NFM programma* l'affiche en salle au Vondelpark en janvier 1996 avec d'autres documentaires ; et ensuite en décembre 1997 avec de films américains.

⁷⁶³ T. Gunning et Ch. Musser établissent un débat sur le rôle narratif des commentateurs et les éléments d'attraction (musique, couleur, etc.) qui contribue au développement des études sur leur interaction. Voir *Idem.*, Gunning, T., 'cinema of attractions', Abel (ed.), 2005, pp.124-127.

représentation filmique aussi simple du pouvoir colonial qui rend un témoignage en même temps sur la culture de la région. C'est un film adressé aux spectateurs d'une autre époque, d'un contexte géopolitique aujourd'hui transformé.

3. Du réalisme de la non-fiction

Au NFM, les films tournés aux Indes néerlandaises sont préservés et programmés comme une partie intégrante de la production nationale. Il n'y a que les frères Mullens qui ont tourné aux colonies.⁷⁶⁴ La série offre au téléspectateur un événement inattendu de la non-fiction néerlandaise comme de celle qui a circulé dans la région dans les années 1910 et 1920.

a. Willy Mullens un moderne hyper réaliste (9^{ème})

Le 9^{ème} épisode programme *HOLLAND IN IJS* (1917) qui est un film emblématique des belles restaurations entreprises depuis 1990 de la société des pionniers Alberts Frères. La copie dans la série est sonorisée par un bruitage charmant : échos maritimes et accompagnement musical à base d'accordéon et de violons, de Roel Kronenberg. La manière de programmer du NFM met en relief le fort potentiel de cette copie qui se révèle alors être une source historique comme sociologique du cinéma néerlandais.⁷⁶⁵ La réalisation de Willy Mullens montre de façon si pittoresque les habitudes et loisirs de la population pendant la saison hivernale en donnant des indications sur le climat. L'opérateur apparaît même un bref instant à l'écran. D'habitude il est commentateur de ses propres films. On trouve ainsi un

⁷⁶⁴ D'ailleurs cette année 1995 *MOEDER DAO DE SCHILDPADGELIJKENDE* (Vincent Monnikendam) est réalisé à partir des films aux colonies en partie de Willy Mullens. Delpout en écrit. Voir Delpout, P. 'Wonen in beelden', *Skrien* 203, 1995, pp. 28-29.

⁷⁶⁵ La copie est programmée dans *Idem.*, 'Session 6: Fictional anthropology', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.58.

registre anthropologique, pas si éloigné des clichés folkloriques mais par contre condensés dans la production de la filiale Path é-Hollandsche. On voit donc Volendam tel qu'elle était. Cette copie teintée en bleu évoque l'humidité du paysage et du climat où se déroulent les loisirs et les sports d'hiver de plusieurs couches de la population. Par exemple, on voit de portraits charmants de dames âgées en costume d'Hindeloopen en train de glisser dans de beaux traîneaux artisanaux qui datent de 1644, d'après l'intertitre. Delpout propose au téléspectateur de ne pas considérer Willy Mullens qu'un cinéaste conservateur royaliste, un 'peintre naïf du dimanche', voire un photographe spécialisé. Il fait l'éloge de ce film en rendant hommage à son hyper-réalisme documentaire.⁷⁶⁶ En effet Willy est surtout connu par sa fiction *THE MISADVENTURE OF A FRENCH DANDY WITHOUT TROUSERS ON THE BEACH AT ZANDVOORT* (1905) dont Delpout signale la valeur documentaire des images comiques réalistes. On retrouve cet hyper-réalisme dans une autre copie programmée dans la série mais avec un climat bien plus cruel.

b. Film de chasse (15^{ème})

Delpout compile dans le 15^{ème} épisode la copie monochromatique jaune et bleue (teintée au virage et noir et blanc) *HET VANGEN VAN ZEEHONDEN OP DE BANKEN VAN NEW-FOUNDLAND* (*CATCHING SEALS*, Canada, 1915) sonorisée par une musique de violons.⁷⁶⁷ C'est un film de chasse dévoile des images 'crues' et intertitres dramatiques des chasseurs affamés, phoques jeunes abattus au milieu d'une température en extrême basse. Les images en bleu renforcent cette atmosphère dans laquelle les chasseurs sont filmés.

Ce film nous renvoie à l'esthétique des films d'expédition aux pôles, comme pilés dans *THE FORBIDDEN QUEST*. Comme dans la photographie de Hurley (*SOUTH*) la caméra suit ces travailleurs, mais garde une rare distance. Le coloriage change intempestivement, d'un film en

⁷⁶⁶ Voir article écrit pour les téléspectateurs dans *VPRO-Gids* : *Idem.*, Delpout, P., 'Ongewild modern' ('Moderne involontaire'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.71-72. La photographie de Willy Mullens fait preuve d'adaptation pour tirer partie des ressources disponibles. Voir son analyse de Mullens: Delpout, P., "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", dans Donaldson, G., *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, p.21.

⁷⁶⁷ Voir *Idem.*, 'Session 5: Monochromes: Anarchy but not without Order', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.62-70.

sépia (abord, au quai) au bleu (sur la neige, pendant la chasse) notamment dans les prises en pleine navigation, panoramiques du paysage. Delpout écrit alors sur la charge de cruauté que ces images ont aujourd'hui aux yeux des spectateurs contemporains éduqués par Greenpeace, comme il ironise. On ne peut alors pas s'empêcher de penser au destin commercial des tas de peaux empilées sur le pont du navire. De plus, on imagine aisément ces dernières figurant dans un journal de mode des années 1910 comme celui d'*Elegance*.⁷⁶⁸

II. *DE CINÉMA PERDU* comme l'occasion de réinterpréter la fiction et 'l'inclassable'

Dans onze épisodes de *DE CINÉMA PERDU*, on retrouve des trésors préservés de fiction du NFM. La série offre une palette de genres sous formes de présentations très diverses. Ces courts-métrages souvent en couleur, soit isolés, soit parfois associés en programmes de compilation, mettent en relief grâce à leur sonorisation, les spécificités qui les rapprochent des arts du spectacle (théâtre, musique, magie, cirque, commentateur, chant). En même temps les programmeurs profitent de la collection Desmet pour recycler des comédies, des drames préservés en couleur et redécouvrir ainsi des metteurs en scène en particulier des années 1910. Ces films alors méconnus sont programmés avec le style de présentation spectaculaire qui caractérise les programmes live du Pavillon Vondelpark à Amsterdam. En fin nous verrons ensuite quels sont les drôles de films regroupés dans dix épisodes de *DE CINÉMA PERDU*, comme des 'curiosités'. Ce sont des raretés, des inclassables dans des genres univoques (fiction, non-fiction). Mais aussi parce qu'il s'agit bien souvent de pièces filmiques uniques.

⁷⁶⁸ *Idem.*, Delpout, P., 'Pendelen tussen toen en nu' ('Balancement entre alors et maintenant'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.97-98.