

Le métier du programmeur

Delpeut a 35 ans, il commence une nouvelle étape au NFM fin 1991. Il prend le relais de De Kuyper, en étant nommé à son tour directeur-adjoint de Blotkamp. Ce cinéaste et archiviste travaille en toute continuité mais bien à sa façon pour rendre service aux collections film. Il se souvient que : « *suddenly I was able to do so many things I did not dare...* ».

Le NFM devient alors un laboratoire expérimental pour ces programmeurs où ils poussent la présentation des collections restaurées comme d'un répertoire du cinéma sonore et contemporain, national et international, du classique au expérimental.

Blotkamp explique la dynamique de son équipe des programmeurs : « *Auparavant, nous empruntons de 60 à 70% des films à nos collègues, contre moins de la moitié à l'heure actuelle. Pour le cinéma muet, par exemple, qui est une de nos forces, nous sommes quasiment autosuffisants. Nous cherchons à faire en sorte que nos projections soient la vitrine de notre collection. C'est comme dans tous les musées : il faut assurer l'équilibre entre la collection permanente et les manifestations temporaires. Il ne faut pas oublier la fonction de répertoire d'une cinémathèque, qui complète son caractère de musée et qui l'oblige à mettre au programme certains films, certains pays, certains personnages, peu importe leur statut dans la collection. En tout, une vingtaine de personnes gravitent autour des projections publiques, dont quatre sont strictement affectées à la programmation, chacune étant responsable d'un projet.* »⁴⁷⁶

Le NFM est moins dépendant des copies de projection extérieures pour sa programmation très attachée à ses collections, en particulier du cinéma muet avec un retour au performance théâtrale. La Direction donne plus que la priorité en salle à leurs films muets en couleur. Le centre d'attention des programmeurs est surtout l'expérience de la projection en salle comme l'exprime De Kuyper : « *Car nous ne conservons pas de momies pour satisfaire les archéologues du futur ; nous conservons un art, un patrimoine... dont la raison d'être est de faire partie des 'arts du spectacle' ! Un véritable art du spectacle, qui exige le rapport contractuel entre des spectateurs avec un événement, dans un lieu de rencontre qui rend ce rapport possible. Je crois donc qu'il faut conserver les films entiers ou les films-fragments, non seulement dans une optique archiviste, mais en priorité dans une optique de spectacle. En homme de théâtre, je suis convaincu que les œuvres du passé ne revivent que dans les représentations au présent : c'est leur force historique. Le lieu d'ailleurs où se projette le film -le cinéma- est en passe de devenir, lui aussi, un lieu 'historique', qu'il s'agit en tant que cinémathèque aussi de conserver, de faire fonctionner pour le*

⁴⁷⁶ Véronneau, P., 'Visages d'une cinémathèque Vondelpark, Ciné-Parc' La Revue de la Cinémathèque, no. 18, septembre-octobre, 1992, p.30.

futur ! Même si à l'époque de la 'haute définition' et autres acquis technologiques, cette façon de projeter les films, et les films eux-mêmes, sera devenue archaïque. (...)»⁴⁷⁷

Le NFM cherche plus qu'à conserver pour montrer des films complets et en fragments, à recréer la projection comme un art du spectacle. L'enjeu central consiste à mettre en scène l'expérience d'aller en salle de cinéma. Ces archivistes programment leurs collections avec trois éléments à interpréter : film, musique et culture orale. Déjà entre 1989 et 1990, l'équipe produit des événements spectaculaires avec des films muets à Amsterdam et à Rotterdam. Le NFM compte avec une équipe fixe de pianistes et un réseau de collaborateurs pour sonoriser en salle avec des chanteurs, acteurs et d'autres musiciens. Tous sont coordonnés par le musicien attitré Ram. On les retrouve crédités dans le *NFM programma* : Frank Mol, Jos Thijssen, Wynanda Zeevaarder, parmi d'autres habitués des projections. Cependant à partir de la co-direction artistique de Delpeut, la programmation se soucie de montrer plus que jamais sous formes très diverses en salle les particularités de leurs collections. L'équipe cherche une cohabitation plus étroite entre les collections préservées et les films de répertoire. Cette équipe assume en toute évidence l'état de leurs goûts mais surtout une cinéphilie inspirée de leurs collections dans les années 1990. En définitive, Delpeut se voit comme un intermédiaire entre le public et le NFM : « *I'm not writing film history but doing mediation between early cinema and a broader audience. Trying to learn differently to view, from another perspective, that can bring things to the surface. This was my mission, my project!* »

Il prolonge la politique menée jusque là mais comme un médiateur très inquiet de diversifier la structure d'accès et de diffusion, en quête d'une programmation qui valorise avant tout les collections sans perdre de vue les films du répertoire. Pour chaque rétrospective, il y a une quête d'exhaustivité. Les films classiques croisent ceux de cinéastes méconnus. En janvier 1992, à l'affiche dans le *NFM programma*, on trouve des rétrospectives exhaustives de cinéastes du répertoire : Carl Dreyer, Sam Peckinpah. On découvre en février une rétrospective dédiée aux actrices allemandes des années 1933 à 1945, accompagnée du numéro 5 *NFM themareeks* sur la question. Le cinéma hollywoodien classique est à l'affiche avec l'œuvre d'Howard Hawks qui est objet de rétrospective en mai 1992 accompagnée du numéro 8 *NFM themareeks*.⁴⁷⁸ La préférence cinéophile de Delpeut pour le cinéma japonais se reflète dans un programme de juin 1992 conçu avec Marianne Lewinsky (Seminar für

⁴⁷⁷ *Idem.*, De Kuyper (1990), 'Fragments de', 1992, p.51.

⁴⁷⁸ Voir Delpeut, P., Bernadette Klasen, Wilfred Oranje (ed. et al.) Grensovervallen : de buitenlandse filmsterren van het Derde Rijk, *NFM themareeks* no. 5, Amsterdam : NFM, 1992. et Delpeut, P., C. Linssen, René Wolf (ed. et al.), Howard Hawks *NFM themareeks* no. 8 Amsterdam : NFM, 1992.

Filmwissenschaft, Universität Zürich) aussi documenté par le numéro 9 *NFM themareeks*.⁴⁷⁹ Le Musée organise un programme du cinéaste néerlandais John Korpelaar présenté en parallèle à la programmation rétrospective inédite du cinéma mexicain classique qui fait le tour du monde 'Viva México !'⁴⁸⁰ L'équipe affirme un certain classement des sections de programmation plus ou moins stables depuis 1990 comme les matinées pour les enfants et la famille, 'Klasiekenreeks', 'Dead Zone' (films d'horreur de culte)⁴⁸¹, 'Filmgeschiedenis Van A Tot Z', 'Film Salon'. Apparue depuis 1991, la section 'Kort et prachtig' est dédiée à la présentation de films récemment conservés.⁴⁸²

2. L'émergence de la non-fiction (1992)

La problématique de comment présenter les films muets de non-fiction s'impose peu à peu au NFM. Les programmeurs font une ré vision en salle pendant décembre 1991 de la production française documentaire, des frères Lumière aux contemporains. Le numéro 3 *NFM themareeks* y est consacré remarquant l'influence sur l'équipe des écrits d'André Bazin, traduits par Nico de Klerk.⁴⁸³ Ce dernier se voit à jamais touché par sa découverte des films muets de non-fiction en salle: « (...) *Working for Skrien, I was interested in documentaries topics. I saw screenings from the NFM of their archival, recently restored films of the teens. It completely changed over me their new way of showing restorations. I'm still surprised to start with Lumière and then the skip of 25 year, still with no film history work. (...) Because there was no research going on, as a result my job is not in a traditional academical approach. My starting point are the collections. I try then to formulate an agenda of early documentary, a white spot on film history.* »

⁴⁷⁹ Voir Delpeut, P., Marianne Lewinsky, Kawabata Yasunari (ed. et. al.), Een glimp van waanzin : Japanse avant-garde in de jaren twintig, *NFM themareeks* ; no. 9 Amsterdam : NFM, 1992.

⁴⁸⁰ Voir Paranagua, Paulo Antonio (Dir. de collab.) *Le cinéma mexicain* [et al.] ; Paris : Centre Georges Pompidou, 1992, Collection Cinéma/Pluriel, 333p.

⁴⁸¹ Voir Delpeut, P., Sonja Snoek (ed. et. al.), Night of the living dead : anatomie van een klassieker *NFM themareeks* no. 14 Amsterdam : NFM, 1993.

⁴⁸² On n'affiche pas le contenu en détail de copies programmées dans le *NFM programma*.

⁴⁸³ Voir Delpeut, P., Nico de Klerk (ed. et. al.), André Bazin en de documentaire *NFM themareeks* no. 3 Amsterdam : NFM, 1991.

En 1992, De Klerk est engagé comme chercheur du NFM, face à la problématique de la non-fiction des années 1910.⁴⁸⁴ Les programmes annoncent depuis 1989 la richesse de la non-fiction dans leurs collections, surtout des films de voyage. Les programmes de compilation annoncés à Bologne se concrétisent. *REISBEELDEN 1910-1915* est affiché au *NFM programma* en août 1992, dont un des films compilés c'est la copie Desmet déjà recyclée dans *LYRICAL NITRATE: TYPES DES INDES ET DE CEYLAN* (1913).

Quelques particularités des films de voyage sont analysées par Delpeut depuis l'inventaire dès 1990 : « *Ahora que en el Museo (...) se van abriendo todas las latas de una en una y se van clasificando todos los datos por ordenador, se van perfilando, cada vez más, pequeñas colecciones. (...) Gracias a estas labores de sistematización van apareciendo al cabo de cierto tiempo, relaciones entre ellas que nos permiten clasificarlas por grupos temáticos. Estas películas son mucho más que un simple conjunto de cintas. La suma de todas ellas nos lleva a reflexionar sobre un fenómeno específicamente cinematográfico : es como si las películas realizaran un ejercicio dialéctico entre sí y retaran a los investigadores del Museo a dedicarles toda la atención con el propósito de ser vistas y reconstruidas. Una colección de estas características la forman, por ejemplo, las llamadas películas de expediciones : documentales que relataban expediciones legendarias a regiones inhóspitas. En cierto sentido eran la continuación lógica de un género al que ya nos hemos referido (...), el llamado travelogue : breves impresiones de viaje que se limitaban a reflejar la mirada del operador como turista. Montada sobre un tren, una barca, un tranvía o un coche, la cámara se balanceaba y se movía por un mundo exótico. Hay que tener en cuenta que para el espectador urbano de principios de siglo ya era exótico cualquier paisaje distante a unos cientos de kilómetros de su casa. Todo resultaba interesante : una cascada, un rápido, el traje típico de una húngara, y como no, la mirada extraña de cualquier terrícola de piel negra, oscura o amarilla.* »⁴⁸⁵

Delpeut décrit ici une figure récurrente des films de voyage, le *phantom ride*. C'est une représentation visuelle du mouvement, sous la forme des promenades non seulement à bord d'un train, mais dans un moyen de transport quelconque comme un avion, un tram, une voiture, un bateau. L'opérateur reste en général invisible devant l'omniprésence des paysages, des rues, etc. enregistrés par la caméra qui évoque une forme de mouvement qui transporte le spectateur restant assis dans la salle de projection.⁴⁸⁶ Toutefois Delpeut pousse son analyse remarquant comment ces films véhiculent également des clichés exotiques des identités régionales et nationales, souvent associées aux coutumes sous le regard des autres. Il classe

⁴⁸⁴ Comme Roumen, De Klerk témoigne des subventions gouvernementales pour ces nouveaux contrats : « (...) at the time this measure is called labor pool. If you were employed for 3 years or more, they would find a position for you or for ever who wants you. That was the case, the NFM wants me. (...) »

⁴⁸⁵ Delpeut, P., « Películas de expediciones », *Idem*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, p.96. Cet article traduit est apparu dans Delpeut, P., 'Weergevonden 6', *GBG-nieuws* 14, automne 1990, pp.19-21.

⁴⁸⁶ Voir 'Figure' dans : Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, pp.81, 82.

par thématiques certaines copies qui deviennent des collections potentielles par leurs liens comme par leurs différences.

a. Des pionniers de la non-fiction : la société Alberts frères et la collection Lamster

Les films préservés de non-fiction des années 1910 occupent une place dans la programmation en 1992 de plus en plus dominante. Le Musée montre une diversité des films des pionniers néerlandais comme des films de voyage, passant par les films en plein air jusqu'aux films d'expédition de plusieurs origines nationales.

La non-fiction de la société Alberts Frères était assez méconnue. Par exemple, en novembre 1991, le *NFM programma* affiche une préservation du film de Willy Mullens *HOLLAND IN IJS* (*HOLLAND IN WINTER*, 1917). Ces registres documentaires de régions pittoresques pendant la saison hivernale sont identifiées par des intitulés : La Haye, Volendam, Harlingen, parmi d'autres villes. Le film est composé d'impressions des loisirs et de sports pratiqués par une population, tous âges confondus. Le NFM préservera aussi des films des Indes néerlandaises des frères Mullens mais qui seront programmés plus tard vers février 1994 selon affiche le *NFM programma*. Cependant les archives sur les régions coloniales sont plus larges.

En mars 1992, une partie d'un autre corpus de films coloniaux est au programme 'Indie Tropisch Nederlands'. Là une partie de la collection du capitaine J. C. Lamster apparaît en septembre 1992 dans un des volets de 'Koloniale Kinematografie'. C'est le résultat des commandes cinématographiques de la part du Koninklijk Instituut voor de Tropen (KIT), réalisées par Lamster aux Indes néerlandaises. La collection est composée d'environ cinquante cinq courts-métrages tournés entre 1912 et 1913 puis remontés entre 1918 et 1923 par W. J. Giel. Ces films enregistrent l'urbanisme régional aussi comme les coutumes de la population sur place. Ces films sont destinés à devenir des illustrations lors des élocutions aux circuits de conférences et d'universités.⁴⁸⁷ Cependant la pluralité de la non-fiction à caractère colonial dans les collections du NFM est aussi riche en ce qui concerne aux films européens et américains distribués aux Pays-Bas.

⁴⁸⁷ Ces montages sont postérieurs et ils ont changé plusieurs fois, rajoutant parfois d'autres parties. Voir *DIVA* et *Idem.*, Delpeut, P., "Marge", *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.37-38.

Delpeut considère les films d'expédition des années 1910 comme une prolongation ou variation des films de voyage. Il établit une première typologie des films d'expédition à propos : scientifique, du spectacle et/ou colonial.⁴⁸⁸ Parmi des films identifiés en 1990 de l'Afrique colonisée se démarquent deux types d'expédition. D'une part *GEHEIMEN VAN HET ZWARTE WERELDDDEEL* datée d'abord comme une production de 1928. Il s'agit du long métrage noir et blanc et en couleur produit en 1926, *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (Pathé Cinéma). Tourné au Congo belge et en Afrique Equatoriale française, ce reportage traite de l'expédition de Gradis-Delingette. Il enregistre des usages et coutumes locaux (nourriture, santé, danse et musique) ainsi que des influences occidentales. En particulier les scènes du peuple Djingée sont frappantes par leurs bijoux sous forme d'assiettes portés aux lèvres et cous au point de déformer leurs corps.

D'autre part, le NFM compte aussi avec des copies de documentaires emblématiques de l'âge d'or du cinéma de voyage. Delpeut précise: « (...) expediciones que se montaban exclusivamente para ser filmadas, son las dos películas de la colección del matrimonio Martin y Osa Johnson : Cannibals of the South Seas (*Canibales de los Mares del Sur, primera versión hacia 1918*) y Simba, the King of the Beasts : a Saga of the Africa Veldt (*Simba, Rey de la Bestias : una saga de la sabana africana, 1928*). Dos reportajes sobre unas regiones que todavía encerraban muchos peligros, con canibales, leones, rinocerontes y elefantes. »⁴⁸⁹

L'histoire du film de voyage est marquée par le style cinématographique de *SIMBA, THE KING OF BEASTS* (E.U., Martin Johnson African Expedition Corporation, 1928) réalisé, écrit par Martin E. Johnson (1884-1937) et Osa Leighty de Johnson (1894-1953). Cette copie noir et blanc et en couleur du NFM offre un reportage spectaculaire de leur expédition cinématographique tout au long de quatre années au Kenya (alors territoire colonial britannique).⁴⁹⁰ Le film contient des prises de vue d'animaux sauvages ainsi que des scènes spectaculaires de leurs chasses, dont celle du lion *Simba* qui donne le titre du film. Le film pose aussi un regard du point de vue occidental sur le peuple de Lumbwa et ses rituels. Le couple Johnson produit avec leur entreprise cinématographique à succès planétaire, accompagnant la présentation 'live' de leurs films et publiant des livres également très populaires.⁴⁹¹

André Bazin témoigne de la forme d'exploitation de ces films qui se prolonge dans les années 1950 : « Il s'ensuit aussi que le film n'est plus seul ni même sans doute le principal document témoignant pour

⁴⁸⁸ *Idem.*, Delpeut, P. (1990), « Películas de expediciones », 1997, pp.96-99.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.97.

⁴⁹⁰ Voir Convents, Guido, 'colonialism' et 'African British colonies' Abel, Richard (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, 2005, pp.136-138 et pp.12-13, respectivement.

⁴⁹¹ Voir Giacomo Manzoli, 'Simba' *Cinegrafie Un Mondo d'Immagini*, année V, numéro 8, juin 1995, pp.52, 60-61.

le public des réalités de l'expédition. Il s'accompagne presque toujours aujourd'hui d'un livre ou d'une série de conférences avec projections, à la salle Pleyel, puis un peu partout en France, (...) D'ailleurs ce film est bien plutôt conçu comme une conférence illustrée où la présence et la parole du conférencier-témoin complète et authentifie perpétuellement l'image.»⁴⁹²

Certains de ces films d'expédition, accompagnés d'un commentateur, sont programmés en 1992 au Pavillon. Delpeut signale depuis 1990: « En primer lugar hemos de tener en cuenta que estas películas no se exhibían en una situación normal, es decir en salas de cine. Ya en el siglo diecinueve existía una tradición de circuitos de conferencias. Películas como ésta (y antes de éstas, las láminas de las linternas mágicas) tenían como finalidad ilustrar la actuación en vivo del 'descubridor' o del 'trotamundos'. Este circuito era de una amplitud inmensa. Eric de Kuiper recuerda que estas presentaciones llenaban hasta los topes las salas del Palacio de Bellas Artes de Bruselas hasta finales de los años cincuenta. Y no ocurría un par de veces al año sino cada semana. Tanto Ponting como el matrimonio Johnson se ganaban la vida en este circuito y recogían de paso los fondos necesarios para nuevos proyectos. En mi opinión este modo de presentación podría ser la causa de la estructura deshilvanada de estos primeros documentales. Eran como travelogues ensanchados. Los posibles huecos los podía llenar el narrador en el escenario, cuya presencia física en cualquier caso aseguraba la identificación de las imágenes con una persona real. »⁴⁹³

L'équipe tente à sa manière de présenter ainsi ses films d'expédition.

b. Une toute petite collection de films d'expédition aux pôles terrestres

Le *NFM programma* affiche une manifestation de films muets accompagnés des commentateurs, 'Explicatiefestival 'Een Stem Voor Het Doek', réalisée entre le 28 février et le 7 mars 1992 au Pavillon Vondelpark.

D'abord on trouve le programme 'Sprakeloos en Ongehoord Explicatie voor Kinderen' spécialement conçu pour initier au jeune public. Ce lui-ci est ciblé également dans la section de *Kids & Pieces*, la matinée du dimanche. La séance 'Kindertentoonstelling' contient des films des années 1910 et 1920 où jouent Ramon Raaijmakers au piano-forte et Bart Oomen comme commentateur. Le Musée programme des films classiques sur l'imaginaire cinématographique

⁴⁹² Bazin, André, 'Le Cinéma et l'Exploration', dans *Qu'est-ce que le cinéma*, (1958), Paris, Éditions du Cerf-corlet, 2002, pp.27-28.

⁴⁹³ *Idem.*, Delpeut, P. (1990), « Películas de expediciones », 1997, p.98.

des pôles comme *A LA CONQUETE DU POLE* (Georges Méliès, 1912). Toutefois le programme 'Poolreizen : De Grote Witte Stilte' contient des copies récemment découvertes de films d'expédition aux pôles terrestres. Delpeut met en avant les particularités communes à ces films d'expédition: « [...] Même les images d'une ville connue et proche pouvaient créer l'illusion d'un voyage dans un lieu exotique. Il paraissait même que le monde était redécouvert grâce au cinématographe. Toutefois le public souhaita rapidement plus ; il voulait voir les images des lieux les plus lointains et inaccessibles : le Pôle Nord et le Pôle Sud, l'Himalaya (le 'toit du monde'), les abîmes océaniques, les forêts impénétrables de Nouvelle Guinée, la savane africaine [...]. Mais la caméra, outre à reproduire des faits réels, pouvait manipuler ces images par le biais de nombreux artifices techniques (du choix du cadrage au montage), en exaltant l'aspect dramatique de ces expéditions [...]. Cependant, quand on lit les nombreux rapports de voyage des opérateurs, on constate immédiatement l'objectivité de leur message : chaque prise de vue demande des capacités importantes du point de vue organisationnel ainsi que l'application minutieuse des rituels techniques. Et ce sont ces rituels typiques de la profession, qui occupent la plupart des descriptions dans les rapports de voyage des opérateurs. Ce sont des rituels qui, dans des conditions extrêmes, deviennent des actes héroïques »⁴⁹⁴

En mars 1992, le *NFM programma* affiche deux classiques du genre de film d'expédition.⁴⁹⁵ D'abord *SOUTH* (Grande Bretagne-Imperial Trans-Antarctic Film Syndicate -ITA Film Syndicate-, -1914-1917- 1919) copie noir et blanc comme teintée. L'opérateur Frank Hurley enregistre ce reportage de l'expédition de Sir Ernest Shackleton au Pôle Sud à bord du navire l'*Endurance* entre 1914 et 1916 ; et y compris le sauvetage héroïque à l'île des Eléphants. *SOUTH* est programmé avec le registre de l'enterrement du capitaine dans : *SHACKLETON'S BURIAL* (Universal, 1922) récemment retrouvé.

L'autre film d'expédition classique programmé au printemps 1992, c'est la copie *DE EEUWIGE STILTE* (*THE GREAT WHITE SILENCE*, Grande Bretagne, 1910-1913). Cependant il s'agit de la version de 1924 du documentaire d'Herbert G. Ponting (1870-1935) photographe reconnu par

⁴⁹⁴ « (...) Anche le immagini di una città conosciuta e vicina potevano creare l'illusione di un viaggio in un luogo esotico. Sembrava, anzi, che il mondo venisse riscoperto grazie al cinematografo. Ma ben presto il pubblico desiderò di più ; voleva vedere le immagini dei luoghi più remoti e inaccessibili : il Polo Nord e il Polo Sud, l'Himalaya (il 'tetto del mondo'), gli abissi oceanici, le foreste impenetrabili della Nuova Guinea, la savana africana. (...) Ma la cinepresa, oltre a produrre prove obiettive, poteva manipolare le immagini attraverso numerosi artifici tecnici (dalla scelta dell'inquadratura fino al montaggio), esaltando la drammaticità delle imprese.(...) Quando invece leggiamo le numerose relazioni di viaggio degli operatori, subito constatiamo l'obiettività del loro messaggio : ogni ripresa richiede grandi capacità dal punto di vista organizzativo, insieme alla minuziosa applicazione di alcuni rituali tecnici. E sono proprio questi rituali, tipici della professione, a occupare la maggior parte delle descrizioni nei rapporti di viaggio degli operatori. Sono rituali che, in circostanze estreme, divengono atti eroici. (...) » Delpeut, P., 'Eroiche esplorazioni con la cinepresa', *Cinegrafie Un Mondo d'Immagini*, année V, numéro 8, juin 1995. pp47-48. Traduction de l'anglais à l'italien de Camilla Buijs. Traduction italien au français de Francesca Leonardi et Jérôme Panconi.

⁴⁹⁵ Voir Passek, Jean-Loup (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma Larousse*, 1996, p.635.

ses compositions plastiques et reportages des événements historiques.⁴⁹⁶ Ponting devient le photographe officiel du deuxième et dernier voyage en 1910 du capitaine Robert Falcon Scott, parti de Lyttelton (Nouvelle Zelande), en passant par la zone de baleines de Terra Nova, puis l'île Ross, la banquise polaire et le volcan Erebus vers le Pôle Sud. Partis en novembre de 1911 Scott et ses coéquipiers Evans, Oats, Wilson et Bowers, ils sont retrouvés morts en janvier 1912. Le matériel sur cette expédition britannique entre 1910-1913 à l'Antarctique est réuni par Ponting. Delpeut informe de l'histoire de la version que conserve le NFM, laquelle était destinée au circuit commercial en 1924, puis sonorisée en 1933: « *Ponting hizo una nueva versión de The Great White Silence después de una primera gira de conferencias en que había utilizado otra versión. Fue en esta segunda versión la que se distribuyó a nivel mundial. En esta película es sobrecogedora la reconstrucción del viaje que hizo Scott, con sus cuatro compañeros, al centro magnético del Polo Sur. Evidentemente, Ponting no acompañó a los expedicionarios polares, (puesto que jamás habría regresado), pero antes de su partida les hizo representar unas escenas cerca del campamento base. Vemos a Scott y a sus hombres vivaqueando, una escena claramente 'representada' en una tienda abierta por la mitad. Resulta conmovedor ver como representan con todo entusiasmo su papel en unas condiciones infrahumanas. El desenlace trágico del viaje se narra mediante fragmentos del diario de Scott (de ahí la gran cantidad de rótulos), intercalados con amplios planos generales en que se distinguen a los expedicionarios avanzando a duras penas por la inmensidad.* »⁴⁹⁷

Le film est construit effectivement en deux parties, comme remarque l'analyse d'Alberto Boschi. Une première qui réunit les canons du documentaire d'expédition classique : la préparation, le voyage, l'arrivée, l'installation, la résistance contre le climat, les animaux de l'Antarctique, avec l'opérateur omniprésent. Les intertitres sont massifs comme si on avait une sorte de voix off envahissante, avec ses touches d'humour, la mise en évidence des risques, comme de l'authenticité des faits. La seconde partie est épique et dramatique par la charge d'aventure et de tragédie de Scott et de ses hommes. Elle est racontée par des cartes géographiques et par le journal de Scott. Néanmoins la fin bascule vers un ton de célébration.⁴⁹⁸

Delpeut analyse dès 1990, les qualités spéciales de ces copies du NFM : « *Los viajes eran cada vez más espectaculares. En un primer tipo de documentales, la cámara se convertía en uno más del grupo, un compañero de viaje de unas expediciones que antes no se filmaban. Buen ejemplo de ellos es la expedición del Capitan Scott al Polo Sur (1910-1912), filmado por Herbert Ponting y conservado por el Museo del Cine. La copia del Museo es una impresionante versión coloreada en azul (el color que más hace resaltar la blancura de la*

⁴⁹⁶ Idem., Delpeut, P., 'Eroichi', 1995, pp.48-49.

⁴⁹⁷ Idem., Delpeut, P. (1990), « Películas de expediciones », 1997, p.98.

⁴⁹⁸ Idem. Boschi, Alberto Eroichi, 'The Great White Silence', *Cinegráfie* numéro 8, juin 1995, pp.55-56.

nieve), conocida como *The Great White Silence* (*El gran silencio blanco*, 1917). Una expedición inglesa al Continente Puro, bajo la dirección de Ernest Shackleton (1914-1916), fue filmada por Frank Hurley y exhibida con el título *South* (*Sur*, 1916). Esta versión es una pequeña maravilla en el uso del color, con un amarillo impresionante. (...) Para nosotros, como espectadores actuales (hartos de las imágenes de la televisión y de todos los avances técnicos que hasta nos enseñan la superficie de Marte), quizá estas empresas no nos resulten espectaculares ni llamativas. Sin embargo, precisamente por ello, estamos en mayor disposición de concentrarnos sobre los esforzados intentos con que los directores intentaban dotar a sus películas de entidad narrativa. »⁴⁹⁹

Ce phénomène indissociable entre opérateur et expédition pointé par Delpout était analysé par Bazin pour définir tout un genre cinématographique: « (...) Cette expédition du capitaine Scott marque peut-être la première tentative –malheureuse –d’aventure scientifique moderne. (...) Elle illustre aussi pour la première fois une pratique aujourd’hui courante : le reportage cinématographique organiquement prévu dans l’expédition puisque l’opérateur H. G. Ponting en rapporta le premier film d’exploration polaire (il eut du reste les mains gelées en rechargeant son appareil par –30° et sans gants). Certes, Ponting ne suivit pas Scott dans sa longue marche vers le Pôle, mais du voyage en bateau, des préparatifs et de la vie du camp de base, de la fin tragique de l’expédition, il rapporta avec *L’Eternel silence* un témoignage bouleversant et qui reste l’archétype du genre. (...) »⁵⁰⁰

Ce programme printanier de 1992 au Musée m et aussi en accès d’autres titres m éconnus des collections comme la copie noir et blanc et teinte *ROALD AMUNDSEN’S NOORDPOOL-EXPEDITIE (MED MAUD OVER POLHAVET*, Bio Film-Compagni, 1925-1926?). Enfin, Delpout considère que programmer ces copies avec le classique du film d’expédition, est une mise à l’épreuve: « En este aspecto, estas obras evidencian la gran contribución de *Nanook of the North* (*Nanuk, el esquimal*, 1922) de Flaherty. Si viéramos esta película fuera de su contexto, es decir sin conocer los documentales de la misma época, la consideraríamos como una reconstrucción bastante artificial de la vida de los esquimales. Sin embargo si la comparamos con sus contemporáneas, se entiende perfectamente que *Nanook* supuso una auténtica revolución en el mundo del documental. No sabría decir si esta revolución me gusta o no, por que a fin de cuentas, la estructura narrativa utilizada por Flaherty no dejaba de ser un consertamiento, Flaherty conocía como nadie las reglas de Hollywood, aunque muchos tildarán esta afirmación de sacrílega. Pero a pesar de todo, frente a la narratividad de Flaherty, la acumulación ‘sin forma’ de simples imágenes que ofrecen estas películas tiene su propio encanto. Fue ante todo una mirada fresca que, en el afán de conseguir sensaciones y narratividad, se fue perdiendo en el camino. »⁵⁰¹

A l’évidence, ces films d’expédition ont besoin de commentateurs, autant que les films de fiction d’ailleurs.

⁴⁹⁹ Idem., Delpout, P. (1990), « Películas de expediciones », 1997, p.97.

⁵⁰⁰ Idem., Bazin, A. (1958), *Qu’est-ce que le cinéma*, 2002, pp.28-29.

⁵⁰¹ Idem., Delpout, P. (1990), « Películas de expediciones », 1997, p.99.

c. *LEONCE* revisité et le commentateur Max Nabarro redécouvert

Le Musée programme aussi des films muets de fiction de la collection Desmet, au festival de commentateurs du printemps 1992. L'équipe sonorise en salle de manière bien particulière des copies préservées en couleur de Léonce Perret. Pendant que de son côté, Delpeut prépare un scénario pour la réalisation d'une fiction à base de ces films d'expédition aux pôles.

L'équipe cherche à faire connaître autrement les films en couleur de Perret déjà programmés depuis 1991. Le metteur en scène et comédien est l'objet du programme 'Herontdekt : Léonce Perret' en mars 1992. Leurs préservations sont compilées avec certains films d'auteurs (Alfred Hitchcock, Jean Renoir, Ernest Lubitsch, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer). La programmation établit des rapports entre l'œuvre de Perret et le cinéma contemporain. Par exemple, *LEONCE A LA CAMPAGNE* (1913) est encore associé comme en 1991 à l'œuvre de Jean Renoir, en particulier à *PARTIE DE CAMPAGNE* (1936). Puis *DE KREEFT (L'HOMARD)*, Gaumont, 1913 est projeté accompagné d'un commentateur, et combiné dans la même séance avec *VERTIGO* (A. Hitchcock, 1958). *L'HOMARD* est le premier volet de la série *LEONCE*, une farce d'un mariage dans le style du théâtre de boulevard français tourné en Bretagne.⁵⁰² *Léonce* refuse d'acheter des homards aux pêcheurs pour sa femme *Suzanne* (Suzanne Grandais) qui insiste tellement que *Léonce* lui promet de les attraper lui-même. Il paye un pêcheur pour faire semblant qu'il va pêcher, mais est découvert par sa femme avec qui il faut se réconcilier. *L'HOMARD* est une copie incomplète en couleur de la collection Desmet, qui manque notamment les scènes de *Suzanne* en attendant la tempête en montage alterné avec *Léonce* qui passe la soirée au cinéma.

Une fois sonorisés, ces films muets font l'objet d'une spéculation créative en salle, comme le programmeur Ruud Visschedijk signale : « (...) vamos aprendiendo poco a poco más cosas acerca del lenguaje y la estética del cine mudo (...) Sin embargo, sabemos mucho menos acerca del propio fenómeno

⁵⁰² Voir l'analyse filmique de Laurent Le Forestier dans 'Les comédies de Léonce Perret fleurons de la production Gaumont', Bastide, Bernard et Jean A. Gili, *Léonce Perret* (sous la dir.) AFRHC/Cineteca di Bologna/Il Cinema Ritrovato, Paris, 2003, pp.28-48.

de la representación de las películas en las salas en estos primeros años ; por ejemplo en los años 10. Ignoramos si siempre había músicos o si la representación contaba siempre con la asistencia de algun explicador. (...) De estos tres elementos –película, música y explicador- es este último aspecto el que sigue encerrando el mayor número de incógnitas. (...) A falta de datos objetivos sobre la materia, nos hemos de conformar con conjeturas. Es lógico, puesto que no existe prácticamente ninguna referencia sobre la labor que desempeñaban estos explicadores. »⁵⁰³

A une exception près, car le NFM dispose d'un drôle de manuscrit acquis en 1987. Le numéro 6 *NFM themareeks* est dédié au commentateur pionnier Max Nabarro (1889- ?). Le NFM publie à l'occasion des extraits de son autobiographie inédite. Il a travaillé dans la salle d'art et d'essai Uitsig.⁵⁰⁴ La tendance à sonoriser les projections de films muets au Pavillon Vondelpark dépasse l'accompagnement au piano-forte. Ces programmeurs rajoutent de commentateurs, et ils vont jusqu'à commander de nouvelles partitions et/ou les restaurer si possible. Le NFM se lance dans des expériences de sonorisation de plus en plus inventives. Nous notons que certains films muets préservés du NFM se font sonoriser avec leurs partitions de musique d'origine, restaurées puis exécutées. Par exemple, d'une part la restauration *RASKOLNIKOV* (Robert Wiene, Allemagne, 1923) est présentée avec une partition originale reprise par Max Tak, jouée au piano par Ramet et Ton van Erp à la contrebasse et au pandémonium.⁵⁰⁵ D'autre part, le NFM commande de la musique contemporaine, de nouvelles créations qui sont souvent à caractère expérimental. Par exemple, la reconstruction de *PARSIFAL*, film basé sur l'opéra de Richard Wagner (1903, Edison) qui est présentée en février 1993, selon affiche le *NFM programma*, avec Mol au piano et Zeevaarder au chant lyrique.

Au milieu de cette atmosphère, Delpeut écrit depuis 1991, un scénario de fiction inspiré de ses connaissances des films d'expéditions aux pôles avec le but de les recycler. Son scénario original évolue vers juin 1992 avec par titre provisoire 'The Forbidden Quest-De verboden Zoektocht-Een Winterreis//A Winter Voyage/Ein Winter Reise'.⁵⁰⁶ Son scénario est rempli d'influences littéraires : des contes, des romans d'aventures et des journaux de voyage de

⁵⁰³ Visschedijk, Ruud, 'Max Nabarro, explicador. Una voz delante de la pantalla' *Idem*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, p.143.

⁵⁰⁴ Voir Delpeut, P., (ed. et. al.), C. Linssen, René Wolf (ed. et. al.), Max Nabarro, explicateur : een stein voor het doek *NFM themareeks* no. 6 Amsterdam : NFM, 1992. Un passage du texte (1960) est traduit dans Nabarro, M., 'Esta es mi vida' *Idem*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, pp.145-154.

⁵⁰⁵ Voir Meyer, M.-P., 'La restauracion de *Raskolnikov*' *Ibid*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, pp.75-80.

⁵⁰⁶ II.6 « THE FORBIDDEN QUEST – DIE WINTERREISE » (1993) Dossiers numéros 116-120 et 128. Archives NFM 19 P. Delpeut.

l'époque en question. Delpeut va recycler en partie ces références dans son scénario, où son protagoniste *J.C. Sullivan* semble jouer le rôle d'un commentateur des images.

III. QUAND LA PROGRAMMATION FAIT DECOUVRIR LA RICHESSE DES COLLECTIONS (1992-1993)

Nous observons quatre tendances dans la programmation du NFM à partir de 1992. D'abord, la politique de programmation est dérivée de la priorité donnée aux collections préservées riches en films muets. En deuxième le Musée est aussi une cinémathèque de répertoire. C'est à dire que la programmation a une tendance à alterner archives programmées avec des films du cinéma classique comme de production récente. En troisième les programmeurs portent une attention particulière aux films qui proviennent d'autres cinémathèques collègues (restaurations), des réalisations de l'histoire du cinéma, et notamment du cinéma expérimental. En quatrième lieu, les programmeurs produisent des films très divers de compilation à partir d'archives méconnues, parmi lesquelles l'œuvre de Delpeut finit de se démarquer comme la plus emblématique.

1. Pavillon Vondelpark : scène de dialogue

La programmation sous la co-direction artistique de Delpeut est très attentive à la présentation d'autres cinémathèques avec des problématiques proches des siennes. Il se soucie de programmer en particulier l'actualité de la production *found footage* alors en vogue. Les

salles du cinéma du Pavillon Vondelpark sont un espace d'échange, d'expérimentation, de création où les collections sont recyclées.

a. Mode et femmes en mouvement

Le style de compilation testé par Delpeut a peu à peu une forte influence sur l'équipe. Se poursuivent alors d'autres expériences du réemploi des archives. Un programme de compilation à base de la collection de cinéma et mode est prêt en 1992.

MODE IN BEWEGING (FASHION IN MOUVEMENT) est réalisé par José Teunissen et sonorisé en salle par Ram, affiche le *NFM programma* en octobre 1992.⁵⁰⁷ Dès 1988, Teunissen étudie cette collection de films de mode. *FASHION IN MOUVEMENT* est attribué à Delpeut également comme son compilateur.⁵⁰⁸ Il précise en entretien, qu'il n'a joué que le rôle de conseiller auprès de sa collègue qu'il décrit comme experte en la matière. En tout cas, cette production est un programme de compilation des archives d'entre 1905 et 1930, destiné à être sonorisé en salle. *FASHION IN MOUVEMENT* est accompagné également d'une publication *Mode in Beweging* (NFM, Amsterdam, 1992), écrite par Teunissen, une spécialiste du sujet: «La influencia de la fotografía y del cine contribuyó a que, a principios de siglo, surgiera una nueva mirada sobre la moda. Nació una manera distinta de entender el cuerpo y la ropa. Se origino una estética del cuerpo en acción que pretendía captar la imagen fugaz de un cuerpo en movimiento. (...) La nueva formación de imagen introducida por el cine y la fotografía ha hecho que el centro de atención respecto a la ropa y el cuerpo haya cambiado radicalmente en los veinticinco primeros años de este siglo. El cuerpo ha acabado ocupando una posición primordial. Ha sido escudriñado en busca de esos pequeños detalles fugaces que delatan la personalidad oculta bajo la máscara estudiada. En el mundo de la moda, la ropa, por muy rica u ornamentada que sea, ha pasado a un segundo plano para dar paso al verdadero valor decorativo: el cuerpo en movimiento. (...)»⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Repris dans une projection en plein air en juillet 1993 selon affiche le *NFM programma*.

⁵⁰⁸ Delpeut apparaît au générique dans deux imprimées: Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, p.90; et la brochure de programmation Filmoteca Generalitat Valenciana No. 233 *Las joyas del Nederlands Filmmuseum*, 08/03-31/05 1997. Par contre la copie VHS consultée ne porte aucun générique.

⁵⁰⁹ Teunissen, José, 'Noticiarios de moda' *Idem*. Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, pp.119 et 130. Chapitre traduit de: Teunissen, J., *Mode in Beweging*, NFM, Amsterdam, 1992.

Ce cahier contient une analyse esthétique comme historique des actualités de mode, en rapport à l'histoire du corps des femmes, de la couleur au cinéma des années 1910. Ces films offrent un panorama des différences entre la production filmique des E.U. et la concurrence européenne, principalement des sociétés françaises aux alentours de la grande guerre. *FASHION IN MOUVEMENT* inclut surtout des actualités mais aussi des films de fiction. Teunissen analyse de façon notable comme en images le rapport indissociable qu'il y a entre cinéma et mode dans les films de divas italiennes. La compilatrice remarque par écrit son usage des extraits : *Así por ejemplo, en Sangue Bleu (Italia, 1914) la Bertini nos da una clase de como agitar con movimientos de la cabeza una preciosa cinta de pelo hecha de plumas o de como mover espectacularmente una cola de organza de un fino vestido oriental mediante movimientos giratorios. Las estrellas italianas utilizaban también su ropa para expresar emociones. (...) »*⁵¹⁰

Au Pavillon Vondelpark, le *NFM programma* affiche en avril 1992 *SANGUE BLEU* (fiction de Nino Oxilia, Celio Film-Rome, 1914). C'est une copie Desmet avec Francesca Bertini qui joue la *Principessa Elena* qui, trahie par son mari, divorce, perd la garde de leur fille, traîne dans une vie décadente pour terminer repentie et sauvé par l'ex-mari. Ce film a eu beaucoup du succès et a contribué à affirmer définitivement la comédienne Bertini comme la diva de toute une époque.⁵¹¹

Le programme 'Ladies First' entre novembre 1992 et mars 1993 est affiché dans le *NFM programma*, traitant de la production des femmes au cinéma à travers une sélection des réalisatrices pionnières d'entre 1916-1991, qui comprend des films muets de Marie Epstein, Lois Weber, entre autres.

b. Les Archives de la planète du Musée Albert Kahn

Le NFM continue cette tradition chère aux archivistes pionniers qui consiste à inviter des cinémathèques collègues à montrer leurs films. De sa part, Delpeut s'intéresse particulièrement à montrer les collections des collègues dont les archives ont des caractéristiques parallèles aux siennes. En décembre 1992, le Musée montre à Amsterdam une

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.120.

⁵¹¹ Pour information sur la distribution continue de la copie *SANGUE BLEU* accompagné de tango et d'explicateur, voir Blom, *Jean Desmet*, 2003, p.259 (note 55).

série de programmes de non-fiction provenant des Archives de la Planète du Musée départemental Albert Kahn. De Klerk se rappelle : "(...) *the first screenings of Kahn outside (France) were in Amsterdam (...) It was created in 1986 and he (Delpeut) rediscovered them by these screenings in 1992. (...) Like Tom Gunning, we were very few to know them (...).*"⁵¹²

Albert Kahn (1860-1940), banquier prospère, humaniste et pacifiste internationaliste crée et finance de nombreuses institutions, dont il reste une œuvre particulière. Entre 1909 et 1931, Kahn finance des campagnes photographiques et cinématographiques dans une cinquantaine de pays qui composent les Archives de la Planète et constituent l'essentiel des collections du Musée Albert Kahn. Il emploie des photographes et des opérateurs, parmi qui Alfred Dutertre, Frédéric Gadner, Stéphane Passet, Lucien Le Saint, Camille Sauvageot, Georges Thibaud, entre autres, sont chargés de saisir tous les aspects des usages et coutumes lors de leurs missions. Il confie alors la direction scientifique du projet au géographe Jean Brunhes (1869-1930). Le Musée Kahn a la mission de permettre d'accéder à ces archives constituées de 4,000 plaques stéréoscopiques (procédé de photographie restituant le relief), de 72,000 plaques autochromes (premier procédé industriel de photographie en couleur) et de ses films muets (35mm, noir et blanc) qui représentent environ 100 heures de projection. Ces archives sont essentiellement composées de rushes (images brutes issues du tournage) et également de montages réalisés à l'époque et auxquels s'ajoutent des films provenant de maisons d'actualités cinématographiques.

Après la faillite d'Albert Kahn, la préfecture de la Seine acquiert en 1936 la propriété de Kahn à Boulogne ainsi que les Archives de la Planète. En 1964, le département des Hauts-de-Seine devient propriétaire du site et des collections et il devient ainsi garant de sa conservation. En 1986, l'établissement devient juridiquement un musée de France.⁵¹³ Un drôle de coïncidence car ces archives sont réactivées au moment de l'arrivée de la Direction de Blotkamp au NFM. Elle considère les opérateurs envoyés par Kahn des *travelogues* parmi d'autres : "*One result was that even people who hadn't the opportunity, means, or wish to travel thus got acquainted with the looks, cultures, and mores of other regions and countries. The subjects of topographical films and travelogues ranged from the next village to the other end of the globe. The existence of the new medium even inspired groups and individuals to explore unknown areas of the world with the movie camera, like Albert Kahn, who sent a flock of cameramen all over the world to record faraway cultures, or Robert Falcon Scott, whose cameraman Herbert Ponting for the first time shot moving images of the South Pole. Implicitly, fiction films also conveyed a wealth of information*

⁵¹² Voir Gunning, T., 'Before documentary : early nonfiction films and the 'view' aesthetic', Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.) *Uncharted Territory : Essays on Early Nonfiction Film*, Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1997, pp.9-24.

⁵¹³ Baud-Berthier, Gilles, *Kahn 1860-1940 Photographies, films, jardins : un monde aux portes de Paris*, Musée Albert Kahn-Département des Hauts-de-Seine, février 2006, 44p.

about the looks, culture, and character of foreign countries. Thus, far more than the railway, and later, the airplane, it was film that for the masses really shrunk the world."⁵¹⁴

La salle d'expositions et la cinémathèque du Musée Kahn se localisent à Boulogne-Bilancourt sur le site où Kahn est installé depuis 1893. Les installations sont à l'image multinationale de leurs collections film, surtout leur jardin dit 'de scènes' (française, anglaise, japonaise, marais et forêts bleue, dorée et vosgienne). La restauration du site entre 1989 et 1990 est fidèle au modèle original qui accueille depuis des visiteurs, qui comme Delpeut arrivent curieux : « *Kuyper pointed them. We made a public program for our cinemas from their compilations. They used to be very old fashion. It was difficult to get in. We had to convince this autistic inside, but they were fascinated with the idea that others were interested in their work. We contacted them during IDFA. It came since then, the idea for this program and a booklet with Céline. We were fascinated with this whole idea of collecting the world in an archive apart of the official specialised in daily life. They are not newsreel items. It was a chance to bring this program.* »

Delpeut et Linssen dédient aux Archives de la Planète le numéro 12 *NFM themareeks* dans lequel les conservateurs du Musée Kahn collaborent : Jeanne Beausoeil, Flore Hervé et Jocelyne Leclercq.⁵¹⁵ Le *NFM programma* affiche en décembre 1992, une sélection des compilations : « *Albert Kahn en zijn 'Archives de la Planète'* ». Les parallèles des collections du NFM avec ces archives se retrouvent dans leurs films de non-fiction atypiques datant environ de la même période des années 1910 aux années 1930. Delpeut souligne le caractère non spectaculaire de ces archives en citant un opérateur engagé par Kahn : « *La vie, il n'y a que ça. Il faut aller la saisir là où elle est, à l'étranger, dans la rue, partout.* »⁵¹⁶

En effet les parallèles entre les archives de ces deux institutions sont frappantes pas seulement parce qu'il s'agit du métrage enregistré en Europe, en Asie, au monde entier. Mais aussi parce qu'on retrouve des films de non-fiction avec un contenu inédit sur la vie privée et publique de cette époque. Ailleurs ce genre d'archives de non-fiction sont source d'inspiration des cinéastes du réemploi contemporains. Les programmeurs du NFM s'y intéressent.

⁵¹⁴ Blotkamp, Hoos, 'The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.24.

⁵¹⁵ Voir Delpeut, P., (ed. et. al.), C. Linssen, René Wolf (ed. et. al.), Albert Kahn : een beeldarchief van de planeet *NFM themareeks* no. 12 Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1992.

⁵¹⁶ *Ibid.*, 'Albert Kahn', *NFM themareeks* no. 12, p.9 (note 2).

c. Liaisons entre le cinéma de la seconde époque et l'essor des pratiques *found footage*

Les archivistes du NFM se lancent dans une tendance d'association inventive entre leurs films muets préservés et ce qui se passe en termes de création documentaire autour du cinéma muet, y compris sur la scène expérimentale. La programmation porte un intérêt fort évident à les comparer avec des classiques de l'avant-garde jusqu'au cinéma du réemploi contemporain.

Delpeut raconte en entretien qu'il est chargé parfois de l'acquisition des films pour les collections du NFM, comme par exemple, le film favori 'coup de cœur' de la génération *Skrien DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986), qui est encore à l'affiche au Pavillon Vondelpark en août 1992. On retrouve dans ce film un usage de ralentis et de coloration par manipulation qui ont un drôle de parallèle avec des films sportifs français des années 1910 du NFM alors récemment préservés en couleur. Delpeut déclare avoir un autre coup de cœur pour *DE ATHLETEN VAN DE MILITARIE SCHOOL VAN JOINVILLE-LE-PONT BIJ PARIJS (LES ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE, Pathé Frères, 1917/1919)* qui utilise des ralentis dès l'origine, à l'affiche dans le *NFM programma* en novembre 1992.⁵¹⁷ Les intertitres en néerlandais de la copie expliquent les atouts de la caméra lente Pathé : « *Les athlètes de l'école militaire de Joinville-Le-Pont à Paris / Pratiques de tir enregistrées avec l'appareil Pathé Frères de caméra lente (...) Par la caméra lente on peut donner compte de la quantité de muscles qui se développent grâce aux exercices aussi simples.* »⁵¹⁸

On montre une série d'athlètes pratiquant tous au ralenti le lancer de balle, du disque, puis des exercices de gymnastique qui se terminent avec l'athlète accroché à une corde. La caméra au ralenti devient un outil d'étude du mouvement des pratiques athlétiques dans ce film sportif au contexte de la grande guerre.

Ce geste du ralenti se retrouve tout au long de la filmographie de Gianikian et Ricci Luchi, cinéastes du réemploi spécialisés dans le cinéma des années 1910 et de la grande guerre en particulier. Mais leurs ralentis sont le résultat d'une manipulation en ouverte et franche sur le matériel filmique emprunté.

On remarque la longévité de la pratique du recyclage des archives du muet, mais sans doute il y a une transformation radicale de leur réemploi aux années 1980. A Paris, l'association Light

⁵¹⁷ Il témoigne de sa préférence aussi pour *WHAT DO YOU THINK* (1937 Jacques Tourneur) et ces films sportifs dans Delpeut, P., 'Weergevonden 10', *GBG - Nieuws* 18, automne 1991, pp.32-33.

⁵¹⁸ « *DE ATHLETEN VAN DE MILITAIRE SCHOOL VAN JOINVILLE-LE-PONT By Parijs WERPOEFENINGEN Opgenomen Met het langzaamwerkend Apparaat PATHE FRERES (...) Door het langzaam-werkend Apparaat kan men Zich rekenschap geven van Het groote getal Spieren, welke door deze Toch zoo eenvoudige Oefening ontwikkeld worden.* »

Cone maintient depuis 1983 un espace historique de programmation dénommé Scratch pour la scène expérimentale où le réemploi du cinéma muet éclate.⁵¹⁹ Aux débuts des années 1990 aux E.U. et en Europe, il y a un boom de rétrospectives de plus en plus spécialisées du cinéma du réemploi. Parmi cette série de programmations il y a des catalogues devenus des publications pionnières consacrées aux pratiques à base du *found footage*. En juin 1991 à Vienne, se démarque le programme organisé par Brigitta Burger-Utzer et Peter Tscherkassky pour Sixpack Film (réseau de distribution alternative) et Stadtkino.⁵²⁰ Il suit le programme du *found footage* à Lucerne en 1992.⁵²¹ Puis en mai 1993, le commissaire William Wees établit un état des lieux historique des pratiques du réemploi dans son programme 'Recycled Images A Retrospective of *found footage* Films & Videos' à New York. Il cherche à prouver la diversité comme l'ancienneté de la pratique devenu pour lui un genre : « *While many of the programs could have been organized differently, and many other works might have been included, the Recycled Images retrospective is sufficiently comprehensive to demonstrate the longevity, variety and vitality of this genre of experimental/avant-garde films and video. And while it privileges film, the retrospective takes into account some of the principle uses of appropriated images in video (including music videos) and, when possible, it juxtaposes filmic and video graphic texts in the same program, just as it frequently juxtaposes works made by different makers at different times in the long history of found footage filmmaking. In its overall presentation, the retrospective reflects the heterogeneous, non-hierarchical, readily accessible image world from which all recycled images come.* »⁵²²

Les programmeurs du NFM s'intéressent à cette tendance dans la section *Mind the Gap*. Ils commencent en décembre 1992 par l'œuvre pionnière, de forte influence, de Bruce Conner (1933). Puis ils enrichissent leurs programmes avec la diversité du cinéma du réemploi contemporain qui touche souvent au cinéma classique hollywoodien. En janvier 1993, *Mind the Gap* programme de films alors récents de Matthias Müller notamment *HOME STORIES* (1990) qui compile des extraits de comédiennes du cinéma hollywoodien classique.

Puis en mars 1993, le *NFM programma* affiche *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* (1992), documentaire de Harun Farocki et Andre Ujica. L'artiste et le sociologue questionnent l'usage des archives de la télévision (couverture du CNN et locale) et des vidéos amateurs dans le phénomène de communication de la révolution roumaine en 1989, qui fait tomber la dictature

⁵¹⁹ Beauvais, Yann, Jean-Damien Collin (dir.), *Scratch Book. 1983/1998*, Paris : Light Cone : Scratch, 1999, 411 p.

⁵²⁰ Information de cette association dans <http://www.sixpackfilm.com/?p=info&lang=en>; et la brochure *Stadtkino-Programm 198: Found footage Filme aus gefundenem Material 1. bis 9.* Viena: Stadtkino Wien, Juin 1991.

⁵²¹ Hausheer, Cecillia et Christoph Settele (Hg.): *Found footage Film*. Luzern 1992.

⁵²² Programme de main : Wees, W., 'Recycled Images: a Retrospective of Found footage Films & Videos Curated by William C. Wees, 7 mai 1993, s/p.

du régime des Ceaușescu. Le réemploi des archives occupe une partie importante dans le parcours de Harun Farocki, alors un jeune théoricien, artiste multimédia et cinéaste.⁵²³ La diversité dans cette programmation montre que les films qui recyclent des archives audiovisuelles au début des années 1990 ne sont pas un genre, mais comme Christa Blümlinger affirme: « une pratique aussi diverse que leurs acteurs, où existent multiples histoires du réemploi de matériaux trouvés, des affinités, des influences ». ⁵²⁴

Le Pavillon Vondelpark devient un espace de diffusion pour une partie de la production contemporaine de réemploi. Pendant que les programmeurs restent toujours attentifs aux films muets préservés continuant à les recycler. Au début 1993, Delpeut a sa nouvelle réalisation prête à base de leurs films d'expédition, en quête de leur valorisation, mais bien particulière.

2. THE FORBIDDEN QUEST (1993) un faux documentaire

LYRICAL NITRATE se démarque parmi la production de ses compilations au service de la collection Desmet. Delpeut recommence l'expérience afin de valoriser une autre collection plus petite: films d'expédition tournés aux pôles terrestres. Mais cette fois, son point de départ est tout d'abord un scénario original. Il cherche à recycler une partie des films classiques et d'autres raretés d'expéditions des pôles terrestres. Mais il opte pour une autre alternative de création artistique pour rapprocher les spectateurs des originaux. *THE FORBIDDEN QUEST* devient un film porte-parole de la philosophie de la Cinémathèque hollandaise. C'est une fiction tournée en studio qui emprunte des archives de non-fiction et de fiction pour raconter une expédition imaginaire sous forme documentaire avec une forte influence littéraire de l'époque.

⁵²³ Voir 'Working at the margins - two or three things not known about Harun Farocki.' *Monthly Film Bulletin* Vol L nr 597, Oct. 1983, pp.269-270; 'Qui est Harun Farocki?' dans *Revue de la Cinémathèque* nr 15, Fév.-Avr. 1992, Canada, pp.14-15.

⁵²⁴ Blümlinger, Christa, 'Cultures de réemploi –questions de cinéma, *Trafic* Qu'est est –ce que le cinéma ? no. 50 été 2004, Revue du Cinéma. P.O.L., p.338.

a. Le vrai tournage d'un récit classique d'aventures avec musique originale de Loek Dikker

THE FORBIDDEN QUEST (1993) est une fiction de 75 minutes réalisée par Delpéut, coproduite par le NFM, avec Ariel Film Producties. Van Voorst compte également avec le soutien encore de la télévision et des fonds publics (KRO Television, Binnenlandse Omroep et du Fonds voor de Nederlandse Film). C'est un film épique, d'aventures, un faux documentaire basé sur des archives préservées et dont le tournage implique une production plus complexe.

Delpéut met en scène une narration de type classique, divisée en introduction, climax et conclusion. Le récit du film est placé en 1941 dans un village irlandais de pêcheurs, où un cinéaste (voix off de Roy Ward) fait un entretien avec un vieux matelot *J.C. Sullivan*, qui est surnommé *Job* (Joseph O'Connor). *Job* lui raconte l'histoire du navire *Hollandia* (clin d'œil, en nom de la société du pionnier Binger) étant lui le seul survivant. Il s'agit d'une expédition secrète au Pôle Sud, en Antarctique, à bord du navire parti en juin 1905 depuis Bergen (Norvège). *Job* était menuisier de bord et il a comme preuve de son récit des bobines qu'il garde. Il raconte le destin de l'équipage, une histoire teintée d'obsession, de meurtre, de cannibalisme et de rédemption mystique illustrée par un long retour en arrière avec les archives filmiques en couleur. Quand le cinéaste après avoir regardé les films retourne reparler à *Job*, ce dernier est décédé. L'interview en noir et blanc est le seul métrage tourné.

THE FORBIDDEN QUEST est mis en scène à deux niveaux. D'une part, Delpéut recycle des archives qui illustrent l'expédition racontée par *Job* en entretien. On entend, le 'cinéaste' en voix-off qui fait la narration à la première personne au début puis à la fin du film. Le cinéaste fait aussi l'entretien avec *Job*, noir et blanc, hors-champ pendant tout le film. *Job* devient une sorte de commentateur des images du métrage retrouvé. D'autre part, Delpéut choisit pour son montage des archives, parmi de films de fiction, de non-fiction et de documentaires des expéditions polaires en Antarctique et en Arctique de 1905 aux années 1930. Il s'agit des images authentiques prises par d'autres opérateurs par : Frank Hurley, Herbert Ponting, Odd Dahl, pendant les expéditions polaires à l'Antarctique et à l'Arctique dirigées par Roald Amundsen, Robert F. Scott, Ernest Shackleton et bien d'autres. Les films de ces derniers sont

exploités dans différentes versions jusque dans les années 1930 ; dont le NFM préserve certaines copies.

THE FORBIDDEN QUEST (1993) est une compilation des archives du muet combinées avec des images récemment tournées par le chef opérateur Tjldink. Paul Veld preneur du son, c'est aussi un ancien collaborateur depuis ses films d'école et y compris pour *LYRICAL NITRATE*. La bande-son est composée de la voix off, des dialogues entre les personnages, de la musique originale de Loek Dikker, interprétée par la Metropole Orkest et conduite par Huub Kerstens. Delpeut collabore pour la première fois avec Dikker devenu compositeur spécialisé dans la musique de films. *THE FORBIDDEN QUEST* a aussi un travail de bruitage pour souligner des actions, atmosphères, aussi comme une chanson d'opéra interprétée par Enrico Caruso, extraits d'un enregistrement ancien.

b. Des films d'expéditions en Antarctique

THE FORBIDDEN QUEST est composé exclusivement de fragments et d'extraits provenant des dix-huit titres de films du NFM. Au générique, Delpeut identifie les copies recyclées, accompagnées de noms de leurs opérateurs (sinon il remarque leur anonymat -AN), mais par contre elles ne sont pas datées. Dans *THE FORBIDDEN QUEST*, tous ces films cohabitent sans distinguer la fiction de la non-fiction. Delpeut réemploie même des *BITS & PIECES*. *THE FORBIDDEN QUEST* est un film 'bipolaire' en principe parce que le réalisateur emprunte autant aux films tournés au Pôle Sud qu'au Pôle Nord, que d'un volcan en Italie... Il en train d'illustrer son récit qui traite de la découverte d'un passage entre les deux pôles.

Delpeut emprunte de nombreux extraits à partir des deux longs-métrages en couleur déjà programmés au Vondelpark au printemps de 1992. Ces films font partie d'un projet de préservation avec le NFTA-Londres qui possède aussi des copies en couleur avec des différences alors en train d'être comparées.⁵²⁵

⁵²⁵ Au NFM Blotkamp met en route les débuts d'un programme de préservation qui traite plus tard en bloc des films d'expédition avec le NFTA-Londres et le Danske Filmmuseum. Voir Blotkamp, Hoos, 'The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.26-27.

Delpeut compile de nombreux extraits représentatifs des canons du classique du genre: *THE GREAT WHITE SILENCE* (1924). Ce classique parmi les films d'expédition au Pôle Sud a fait le tour du monde objet de différents montages et versions dans leurs circuits de présentation. En général les films d'expédition sont résultat des versions (de compilations) pour raisons de distribution et de la dynamique des circuits de conférences de leurs propres réalisateurs.

Delpeut prolonge le recyclage mais autrement quand il associe les travaux filmiques des opérateurs, de Hurley de Ponting parmi d'autres. Car il procède comme si d'un seul opérateur et d'une seule expédition à partir de travaux dont le dénominateur commun pour le cinéaste-archiviste reste : « (...) la cámara se convertía en uno más del grupo, un compañero de viaje de unas expediciones que antes no se filmaban. »⁵²⁶

En effet, la caméra est un personnage central de plus dans *THE FORBIDDEN QUEST* notamment visible vers la fin du film. Car *the picture man* (l'opérateur qui accompagne à l'expédition) est le dernier qui reste avec *Job*, après la mort de derniers survivants de l'équipage. Delpeut cherche à lisser les différences entre toutes ces images empruntées au service d'un seul récit, mettant en valeur les styles de prises de vue et les canons du film d'expédition de l'époque. Il se montre très admiratif depuis 1990 en particulier du travail de l'opérateur Hurley dans *SOUTH*. Il trouve dans son style des scènes-clés pour dramatiser son faux documentaire : « En su reportaje sobre el heroico fracaso de la expedición Shackleton, Frank Hurley consigue crear emoción con procedimientos diferentes. Después de un plano que muestra a unos hombres abriéndose camino cuesta arriba con ayuda de perros, siguen cuatro o cinco primeros planos en que vemos los hocicos escarchados de estos perros mirando directamente a la cámara. Después de sus penosos esfuerzos en la toma precedente, estos primeros planos son como un homenaje a estos animales que jugaron un papel crucial en el transcurso del viaje. No es más que un brevisimo instante en una película que relata cronológicamente unos hechos que el público ya conocía, pero son precisamente estos pequeños detalles 'humanos' los que confieren una fuerza especial a la película »⁵²⁷

Delpeut extrait aussi la scène de l'enterrement du vrai chef d'expédition dans *SOUTH*, enregistré dans: *SHACKLETON'S BURIAL* (1922). Il s'en sert pour re présenter les funérailles de son capitaine fictif *Van Dyke*. Cette petite collection des films d'expédition contient d'autres films méconnus.⁵²⁸ Le cinéaste garde des extraits emblématiques de ces copies, notamment des enregistrements des activités quotidiennes des équipages comme les loisirs à bord du

⁵²⁶ *Idem.*, Delpeut, P. (1990), « Películas de expediciones »m p.97

⁵²⁷ *Idem.*, Delpeut, P. (1990), "Identificaciones", *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 febrero-junio 1997, p.98.

⁵²⁸ Delpeut fait une liste de 'repérage' des images à travers les archives, comme si de locations s'agissait. Voir dossier no. 123. Archives NFM 19 P. Delpeut.

bateau, la nourriture des chiens sibériens, jusqu'aux moments les plus spectaculaires comme les paysages éblouissants d'icebergs, les chasses impitoyables des animaux sauvages.

c. Un choix bipolaire !

Delpeut sélectionne des extraits des films tournés au Pôle Nord des sociétés norvégiennes et danoises. Dans la production des films d'expédition aux pôles, les pays nordiques sont une forte concurrence. Il s'agit de *MED MAUD OVER POLHAVET* (Norvège, Bio Film-Compagni, 1925-1926?) réalisé par Odd Dahl sur l'expédition au Pôle Nord de Roald Amundsen (de 1918-1922) à bord du navire polonais 'Maud'.⁵²⁹ Plus tard, le NFM considère refaire les intertitres pour une version internationale en anglais de cette copie en couleur avec le Norske Filminstituttet à Oslo.⁵³⁰

Delpeut se trouve dans une démarche d'illustration réaliste, par exemple en recyclant du film en plein air *BERGEN* (Danemark, Nordisk Films Kompagni, 1912), le plan où apparaît le quai du départ d'un navire en effet.⁵³¹ Mais ailleurs les repères géographiques éclatent devant le réemploi accompli par le metteur en scène. Encore des images en noir et blanc (notamment des traîneaux de chiens) du Pôle Nord sont empruntées à partir de *DEN STORE GRÖNLANDSFILM* (Danemark, Fotorama, 1922). Ce film fait l'objet plus tard d'un projet de préservation collectif entre le Danske Filmmuseum avec la collaboration de l'historienne Marguerite Engberg. Ce documentaire d'Eduard Schnedler-Sorensen (1886-1947) et cameraman de Hellwig F. Rimmén (1884-?) suit en 1921 Knud Rasmussen dans sa cinquième expédition vers le Groenland. Le documentaire montre la flore et la faune, la vie des Esquimaux, la chasse des baleines, les types de population et même une visite du roi danois Christian X.⁵³²

⁵²⁹ Voir Christensen, Thomas C., 'Nordisk Films Kompagni and the First World War' et Sørensen, Jørgen, 'Travel Films in Norway: The Persistence of the 'View' Aesthetic', Fullerton, John, Jan Olsson (ed.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Stockholm Studies in Cinema, John Libbey & Company, London, Paris, Rome, Sidney, volume 5 & éd. of *Aura FILM studies Journal*, pp.3- et pp.102- , respectivement.

⁵³⁰ *Idem.*, Surowiec, C. (ed.), *The Lumière Project*, 1996, p.27.

⁵³¹ C'est une copie Desmet. Voir *Idem.*, Blom, I., 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, p.316 (note 61).

⁵³² *Idem.*, Surowiec, C. (ed.), *The Lumière Project*, 1996, pp.27, 81, 85, 86. Les images du roi Christian X ont éventuellement été ajoutées plus tard par le distributeur néerlandais. Voir Suzan Crommelin (10/04/2003) dans *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais).

De la production allemande des années 1920, Delpeut recycle également des extraits du documentaire *DEUTSCHE GRÖNLAND EXPEDITION* (Allemagne, Degeto, 1930/1931). Pendant cette expédition (1930), son dirigeant Alfred Wegener a perdu la vie. Ces films sont souvent la trace des tragédies humaines pour les conquêtes du territoire.

Delpeut choisit à nouveau des images noir et blanc du Pôle Sud de *ANTARKTIS* (Allemagne, 1929), documentaire de Ludwig Kohl Larsen dont l'expédition est sous sa direction en compagnie de l'opérateur d'Albert Benitz.⁵³³ On retrouve quelques extraits recyclés à partir de ce documentaire sur le monde animal, en particulier à propos des diverses espèces d'oiseaux et de la capture de la baleine sur l'île South Georgia.⁵³⁴ *Job* dans *THE FORBIDDEN QUEST* raconte leur passage dans cette région évoquant la cruauté envers les baleines chassées qu'on voit effectivement à l'écran.

Puis Delpeut recycle une partie de *UISLAND* (Allemagne, 1925) documentaire noir et blanc qui se trouve encore en dehors de la zone géographique traitée. Néanmoins ces prises documentaires sur l'Islande se font passer par le Pôle Sud, grâce au genre de climat, du paysage et de faune enregistrés. Également pour faire face au manque des images pour représenter une tempête, Delpeut témoigne en entretien, qu'il emprunte en particulier l'extrait spectaculaire du bateau au cours d'une intense tempête provenant de *STORM OP ZEE* (Wolfgang Martini, Allemagne, 1931). Mais il s'agit cette fois d'une fiction sonore à l'origine.⁵³⁵

Delpeut emprunte des extraits des films américains avec images du Pôle Nord. On retrouve *IN HET NOORDPOOLGEBIED* (E.U., 1924) registre de l'expédition du capitaine Frank E. Kleinschmidt où des extraits en couleur rouge si étrange, sont réutilisés. Ensuite le compilateur garde images en noir et blanc provenant de *IN HET LAND VAN DE YUKON*, non-fiction de Jack Robertson (Art Young, E.U.) tournée en Alaska. Il est le cas aussi de la fiction *KERSTMISHERINNERINGEN* (*SANTA CLAUS*, E.U., 1925) produit par Frank E. Kleinschmidt, de laquelle le réalisateur ne retient rien qui laisse trace de la rencontre entre deux enfants et le Père Noël à l'origine.

Delpeut sélectionne passages de la copie *FILMWONDEREN* (E.U., Universal [?], 1927) en noir et blanc et teintée. C'est un journal de compilation à l'origine, une anthologie des prises

⁵³³ Le fragment-film *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) est programmé selon affiche le *NFM programma* en avril 1992 avec *ANTARKTIS* (1929).

⁵³⁴ Voir en particulier les notes du catalogage de Gösta Werner. Il s'agit d'une copie du Centraal Bureau voor Ligafilms (Amsterdam) dans *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais).

⁵³⁵ Une copie du même titre est à l'affiche dans le *NFM programma* en avril 1997 affiché dans : 'Vroege Direct Cinema: het leven aan boord' ; mais la copie est par contre identifiée comme *STORM OP ZEE* (GB 1950?).

d'opérateurs de l'international News de New York; dont le Bureau voor Ligafilms assure la distribution à l'époque.⁵³⁶

Delpeut recycle des extraits pour représenter son faux passage entre les pôles, inspiré de l'imaginaire littéraire de Verne. Parmi ces prises en noir et blanc il y a *MET STOOM VERWARMDE EILANDEN* (E.U., Fox Film Corporation, 1920) sur l'activité volcanique en Nouvelle Zélande.⁵³⁷ Puis il réemploie un extrait noir et blanc *DE UITBARSTING VAN DE ETNA* (Pathé Cinéma, 1923). Il s'agit de prises de vues pendant une éruption du volcan Etna en Sicile, en juin-juillet 1923. Enfin, l'archiviste recycle le *NFM BITS & PIECES NR. 73* (Allemagne, Messters Projektion, 1915-1925) fragment qui contient des images plus anciennes encore d'une éruption de l'Etna mais en 1911 prises à 3000 mètres.

Delpeut se sert des archives pour de propos fictifs, peu importe si la situation géographique ou les intentions à l'origine sont autres. Il recycle pratiquement une bonne partie (environ cinq minutes) du court-métrage *EEN BERENJACHT IN DE POOLSTREKEN* (*CAPTURE D'OURSONS BLANCS DANS LES GLACES DE L'OCEAN ARCTIQUE*, Pathé Frères, 1910). Cette copie noir et blanc passe par la 'preuve' d'existence du passage entre les pôles, vue l'apparition d'un ours polaire du Nord au Sud! En échange, il s'agit d'une véritable chasse d'ours. Ce piège narratif détermine le ton mystique donné au personnage *Job* qui considère maudite à jamais l'expédition à faute de pas respecter ce 'miracle' de la nature, qui ne sert plus pour nourrir l'équipage, mais pour affirmer la puissance de l'*Italien*, un si méchant chasseur converti plus tard en cannibale.

d. Film credo du NFM

THE FORBIDDEN QUEST est distribué aux festivals et puis en salle commerciale où il trouve vite un accueil positif. Par contre il ne sera pas programmé qu'exceptionnellement au Pavillon Vondelpark.⁵³⁸ Curieux car de toute façon *THE FORBIDDEN QUEST* devient comme *LYRICAL NITRATE*

⁵³⁶ Voir notes du catalogage de Wouter Spiele dans *DIVA*. Il nous semble que H. Schoots parle de cette copie dans: 'Filmliga Laboratory', Retrovisiōni 'Divine Apparizioni/Divine Appartitions', *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Année VIII, 1999, pp.256-265.

⁵³⁷ Voir *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fndb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). Voir sur cette restauration Schawn Belston et Rob Easterla, *Film History* Vol XVII nr 2-3 2005, pp.179-186.

⁵³⁸ Voir *Infra.*, Chap. 4.

de films indissociables de la dynamique de valorisation au NFM. Tous les deux sont programmés au festival CinéMémoire en novembre 1993.⁵³⁹ Ces compilations du NFM font figure de porte-parole de leur philosophie des archives.

Aux Pays-Bas *THE FORBIDDEN QUEST* a sa première à Rotterdam (IFFR) en février 1993.⁵⁴⁰ Le film obtient le prix spécial du jury du Dutch Film Awards cette même année. Puis le film est programmé dans plusieurs types de festivals du cinéma à l'étranger. Il participe au 17^e Hong Kong Film Festival (1993), puis il reçoit le Grand prix du 42^e Manheim Film Festival (novembre 1993). Plus tard il est primé aussi au Fantasporto International Fantasy Film avec le prix spécial du jury, étant nominé comme meilleur film en 1994. Le film circule à Sitges au Festival internacional de cinema fantastic en 1994.⁵⁴¹

THE FORBIDDEN QUEST est distribué par NFM/IAF y compris hors du circuit des salles d'art et d'essai. Ce film indépendant arrive à sortir en salle aux Pays-Bas, E.U. et au Canada.⁵⁴² La presse spécialisée de critiques comme la communauté des archivistes octroient encore de la reconnaissance à cette production à base des archives du NFM. Dès sa sortie en janvier 1994 aux E.U., le film reçoit l'attention de la presse.⁵⁴³ Dans le secteur archivistique, le film obtient le Prix Archival Achievement Award à Londres du BFI Awards en 1994.⁵⁴⁴

Avec ses deux films primés Delpeut valorise deux collections aussi différentes, la Desmet, celle des films d'expédition aux pôles terrestres et la série *BITS & PIECES* (et bien d'autres). Dans le cadre du festival CinéMémoire, Blotkamp présente cette production: « 'Tout est là... dans les images...' Comme le dit Sullivan, le menuisier de bord dans *The THE FORBIDDEN QUEST*, en montrant les boîtes de films rouillées. Ainsi, le film s'œuvre sur une déclaration qui pourrait, d'une certaine façon, être entendue aussi bien comme le credo du réalisateur que du Nederlands Filmmuseum : 'Tout est là... et alors, il importe de tout sortir de là et de le faire revivre. Conserver les films et le rendre accessibles au public sont les deux faces d'un même enjeu – l'un ne va pas sans l'autre. Il est vraie cependant que, particulièrement dans le cas des films muets (qu'ils soient de fiction ou de non-fiction) ou des films en noir et blanc, la présentation des films en salle pose de problèmes aux cinémathèques. La majorité du public d'aujourd'hui étant conditionné (abrutit) (...) Créer des événements qui sont en mesure de se faire entendre, à leur façon, dans le brouhaha

⁵³⁹ *CinéMémoire: Films retrouvés-Films restaurés*, Paris, 1993, pp.89-90.

⁵⁴⁰ Voir *Catalogue du 22ème International Film Festival Rotterdam*, 1993, p.22.

⁵⁴¹ Dossiers numéros 134. et 135., Archives NFM 19 P. Delpeut. Caminal, Jordi [red.] "Seven chances : setmana internacional de la crítica" *Sitges : Festival internacional de cinema fantastic*, 1994.

⁵⁴² Dossier numéros 132.-136. Archives NFM 19 P. Delpeut. Il y a une sélection de presse nationale et étrangère d'entre 1993 et 1994.

⁵⁴³ *THE FORBIDDEN QUEST* Short-Review Suspect Culture Vol. I nr 1 (Fall 1994), p.68; 'Forbidden Quest', *Hollywood reporter* Vol. 330 n. 26.12 Jan. 1994, pp.18, 54; Kemp, Philip "Forbidden quest", *Variety*, Vol. CCCL nr 5 (Mars 1 1993), p.61; Maslin, Janet, 'Mixing Fiction and Fact From Antarctica's Past', *New York Times*, 5 janvier 1994.

⁵⁴⁴ Note (fax) de Clyde Jeavons du 13 septembre 1993 dans II.6 THE FORBIDDEN QUEST – DIE WINTERREISE (1993), Archives NFM 19 P. Delpeut.

actuel de messages audiovisuels, requiert la main d'un créateur, et non plus seulement d'un simple programmeur. (...) Pour cette même raison celui qui a la charge de la programmation fait également partie de l'équipe de préservation. Car ce qui vaut la peine d'être préservé doit aussi être digne d'être présenté au public. Et penser la meilleure manière de présenter un film en salle commence au stade le plus précoce. De même qu'il n'y a pas de recette pour faire un bon film, il n'y a pas de recette pour la meilleure façon de programmer dans une cinémathèque. Tout l'art consiste à être plus réceptif possible, en faisant, autant que ce peut, confiance au matériel même et en prenant celui-ci comme principale source d'inspiration. La tâche essentielle du programmeur consiste alors à se montrer sensible aussi bien à l'appel de ces documents anciens qu'à 'l'air du temps'. C'est une tâche intellectuelle en même temps qu'artistique. Cette approche particulière a forcément pour conséquence que les films ne seront plus montrés d'une façon uniforme et standard. Une simple projection ne suffit plus. Le matériel disponible autant que les sujets déterminent la singularité de leur présentation. »⁵⁴⁵

THE FORBIDDEN QUEST est cité par Blotkamp comme le credo qui exprime la philosophie du NFM selon De Kuyper et Delpeut dès 1989. Ces compilations sont un porte-parole de la perspective esthétique des programmeurs, annoncée d'abord dans *LYRICAL NITRATE* puis développée aux antipodes dans *THE FORBIDDEN QUEST*. La Direction critique la dissociation entre préservation et programmation, et demande plus de sensibilité envers le public contemporain de la part des programmeurs comme de confiance envers le matériel.

Pendant que *THE FORBIDDEN QUEST* est programmé dans ce circuit des festivals du cinéma, puis en salle commerciale, au NFM éclate l'intérêt pour une autre collection thématique de non-fiction. Notamment les actualités sur la grande guerre 1914-1918 sont reprogrammées et font l'objet d'étude en juillet 1993, pendant une rencontre entre des chercheurs et l'équipe d'archivistes à Amsterdam.

⁵⁴⁵ Blotkamp, H. "Tout est là... dans les images...", *Cinemémoire: Films retrouvés-Films restaurés*, Paris, 1993, p.88.