

LE PARCOURS DE PETER DELPEUT JUSQUE AU NFM (1976-1988)

Comment Peter Delpeut devient-il un collaborateur du NFM? Nous allons y répondre en trois temps. D'abord, nous cherchons dans la trajectoire du cinéaste, son cheminement vers ces archives. Nous étudions ainsi son parcours éducatif et professionnel depuis 1976, ainsi que la communauté professionnelle à laquelle il appartient. Ainsi, nous identifions les compétences mais aussi les influences du jeune Delpeut. (I)

Dans un deuxième temps, nous abordons les transformations du NFM qui rendent possible la rencontre avec des cinéastes. Delpeut est formé dans un milieu européen où l'on profite d'un accès lent mais concret aux collections film dont le stockage est historique. Pour comprendre cette rencontre, il faut préciser les grandes lignes de la trajectoire du NFM, dont l'histoire remonte à 1946.¹⁰¹ Puis, nous nous pencherons sur les changements de politique de conservation, particulièrement depuis les années et notamment à l'arrivée en 1987 d'une nouvelle direction. (II)

¹⁰¹ Il y a de typologies des archives du cinéma se basant dans le parcours historique de certaines institutions modèle. Voir Cherchi Usai, P., 'La cineteca di Babele', *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp.1012-1020 et Edmondson, *Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle à l'occasion de la commémoration du 25^e anniversaire de la Recommendation de l'UNESCO pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*, UNESCO, Paris, avril 2004, pp.12, 23-27, 36, 42 et 45. Le Filmmuseum-Amsterdam n'est pas un musée qui met strictement l'accent sur la collecte et l'exposition d'objets tels que des costumes, des accessoires et du matériel technique ancien. Le NFM est devenu plus proche de la notion de cinémathèque et d'Archives de 'programmation' qui précise mieux la nature de la fondation et du service en question qui évoque les valeurs qui y sont associés, compris un terme définissant le statut national (nom du pays).

Dans un troisième temps, Delpeut s'incorpore à l'équipe du NFM ¹⁰² qui va assurer la relève des collections film à la fin des années 1980. Il est donc dans un contexte propice à la mise en place des expériences inédites de valorisation. (III)

Nous devons préciser qu'il y a trois variations de la notion d'archives utilisée ensuite. ¹⁰³ D'abord on fait référence à l'archive comme institution, par exemple le Musée, une cinémathèque, etc. Second sens ce sont les archives elles-mêmes c'est à dire les fonds, les collections. La troisième attribution c'est l'endroit où s'installe l'institution et les dépôts. La notion d'archive moderne est proposée dès l'apparition du cinématographe, mais elle sera consolidée jusqu'aux années 1930 avec l'apparition des premières cinémathèques. ¹⁰⁴ Les histoires de ces institutions est très étroitement associée aux collections des films muets. Les archivistes pionniers sont à l'origine des initiatives privées, de collectionneurs, surtout de films muets. Ces 'chasseurs du nitrate' amoureux du cinéma muet sont le point de départ d'une révalorisation de ces objets méprisés dans le passé par l'industrie. Les films muets ont été objet des plusieurs vagues de destruction après avoir changé leur statut attribué en principe aux circuits de distribution et d'exploitation. ¹⁰⁵ Nous allons nous occuper de mettre en contexte le NFM dans la vague de cette mise en valeur des collections des films muets. Le cas néerlandais est un cas précurseur de cet idéal, parmi le développement des archives du cinéma pionnières.

¹⁰² Nous allons utiliser le terme Cinémathèque, Musée pour nous référer au NFM sans distinction. Nous précisons les modifications historiques de son nom en 1946 Stichting Nederlands Filmmuseum, en 1988 NFM et en 1998 Filmmuseum (ce dernier sera utilisé comme Filmmuseum-Amsterdam afin de pas le confondre avec d'autres cinémathèques qui portent le même terme Filmmuseum (Münchener, Deutsches, Det Danske, Düsseldorf).

¹⁰³ Vernet, Marc, « Le cinéma sans le cinéma ou du bon usage de l'archive », *Cinémathèque* no. 7, pp.80-97

¹⁰⁴ L'idée d'archive du cinéma moderne date de la fin du 19^{ème} siècle notamment dans les articles de Boleslaw Matuszewski et William Kennedy-Laurie Dickson pour se concrétiser dans les années 1930 avec la première génération des pionniers aux cinémathèques. Matuszewski, Boleslas (éd. établie par Magdalena Mazaraki, et al.), *Une nouvelle source de l'histoire (création d'un dépôt de cinématographie historique) ; La photographie animée : ce qu'elle est, ce qu'elle doit être* Paris : AFRHC, La Cinémathèque française, 2006, 211 p. Voir Borde, Raymond, 'III Les premières archives' *Les Cinémathèques*, Paris, Editions L'Âge d'homme, 1983, pp.53-73. *Idem.* Cherchi Usai, 'La cineteca', 2001, pp.978-983 et 995-998.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp.969-978.

I. PETER DELPEUT, « COUNTRY BOY » DE TALENT (1976-1987)

Nous examinons la trajectoire de Delpeut en nous basant sur sa formation académique et sur son développement professionnel. Nous commençons par un bref passage sur ses origines familiales qui nous semblent révéler en partie la personnalité du cinéaste animée par une passion pour le passé. Ensuite, nous nous penchons sur les débuts de ses études universitaires. Pendant cette période, Delpeut acquiert certaines compétences et se construit dans son entourage professionnel cinématographique.

1. La formation universitaire et académique d'un jeune cinéphile (1976-1984)

Par les caractéristiques de la formation universitaire et académique, Delpeut acquiert ainsi certaines compétences dans les domaines de la théorie du cinéma et de la réalisation à partir de la fin des années 1970. Il est également intéressant d'indiquer ses influences pendant cette période. En effet, Delpeut fait des rencontres déterminantes aussi bien personnelles qu'académiques et professionnelles qui compteront dans son futur rôle de cinéaste et d'archiviste.

a. L'étudiant cinéphile en philosophie

Les origines familiales et la jeunesse de Delpout, évoquées par lui-même, nous rapprochent de sa personnalité et de ses intérêts cinéphilas. Dès le départ, nous trouvons dans son caractère une vision intimiste le rapprochant du passé du 19^{ème} siècle et notamment de l'histoire du cinéma aux débuts du 20^{ème} siècle.

Delpout se présente lui-même comme un « *country boy* » issu de la campagne de la Hollande Méridionale du nord des Pays-Bas. Il est né le 12 juillet 1956 et a grandi dans la commune de Vianen, en province d'Utrecht.¹⁰⁶ Il est le deuxième fils cadet de deux sœurs. Leur père, commerçant, avait un magasin où Delpout évoque il : « *He sold all kind of things : from bicycles, to televisions, washing machines (...) kid's toys (...)* » et leur mère, une femme au foyer « *like most them have worked in that time* », reconnaît-il.¹⁰⁷

Pendant ses années de visionnage des films muets retrouvés au NFM, il remémore ses souvenirs auprès de sa grand-mère, née en 1894. Peut-être, écrit-il, les yeux de son *oma* (grande-mère), comme les siens, regardaient à son époque des films comme *MARMEGROEVE IN DE OMSTREKEN VAN GARRARIË (INDUSTRIE DES MARBRES A CARRARE, (1914)*. Il ne doute pas qu'elle serait admirative de ces ouvriers qui ont travaillé aussi dur, sous le soleil ardent, comme ses grands-parents, de grange en grange.¹⁰⁸ Delpout s'en sert aussi pour établir un 'pont' avec le passé. Quand il philosophe sur ces spectateurs lointains, il met sa grand-mère à leur place avec émotion. Souvent, elle fait figure de spectateur hypothétique : « *(...) My grandmother must have watched flowers blossoming on the screen, and she must have had emotions as she watched. And I'm very curious about these emotions, because they seem to come from another world. That maybe an interesting way to approach the strangeness, as well as the fascination of these films* ».¹⁰⁹

En 1976, âgé de vingt ans, il entre à la Rijksuniversiteit Utrecht pour des études de philosophie et en sort en 1980. Sa formation va être accompagnée d'un programme très dense en théorie du cinéma à la Universiteit van Nijmegen. Les rencontres et les influences, les plus présentes dans son parcours, proviennent de cette période. Dans ce milieu, il rencontre Céline Linssen (1958), comme lui, elle est étudiante en philosophie. Delpout réalise des années plus tard, un documentaire *IN LOVING MEMORY LEEDS – CARLISLE* (2001), dans lequel il fait en voix off

¹⁰⁶ Jusqu'au 1 janvier 2002 cette commune était située officiellement dans la province d'Hollande-Méridionale. http://fr.wikipedia.org/wiki/Province_d%27Utrecht

¹⁰⁷ Delpout, Peter. Entretien réalisé à son domicile [28-30/06/2005 entre 15 et 18 hrs.] Les citations de Delpout utilisées ensuite au long du développement appartiennent à cette même source, sauf une autre indication donnée.

¹⁰⁸ Delpout, P., « De ogen van oma » ('Les yeux de la grande-mère'), *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, pp.87-88.

¹⁰⁹ 'Session 5: A change of programme', Daan Hertogs, Nico de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, p.56.

une véritable déclaration d'amour: "Not along ago, someone asked me what had been among the best moments in my life. I said: 'Céline and I sitting on a bench in the North of England. In front of us, the green fields of the Yorkshire Dales. In between us, a small plaque saying: 'In loving memory'. And two names underneath: Joe and Grace Wilton. 'And that was the best moment of you life?' this friend of mine asked in disbelief. 'Yes', I said. 'It was as if Céline and I were already dead, united on a plaque, like Joe and Grace. It was as if we were already thought of 'in loving memory'. I don't think I have ever been happier than at that moment."

Son film en effet le plus personnel, il transmet son rapport intimiste au passé. Ici, s'exprime comme nulle part ailleurs, son attirance post-romantique pour le 19^{ème} siècle.¹¹⁰ Céline et Peter partagent depuis leur vie, ainsi qu'une même vision de la culture cinéphile de l'époque.

La génération de Delpuech construit sa cinéphilie en partie via la télévision allemande et notamment grâce à la chaîne WDR. Delpuech assume être fortement influencé par leur programmation de : « (...) series of all Hawks, Ford, Renoir, Rossellini, Boetticher. Sometimes with very interesting interviews or little essay, introductions, mainly done by Bitomsky. We always tell german television was our cinephile treasure, a day teacher specially of classic Hollywood, serie B movies, film noir, melodrama. We taped the film. We could analyse this work with the German dubbing (...)".

Sa cinéphilie est nourrie aussi par le cinéma hollywoodien classique et elle est renforcée par le style du cinéaste Hartmut Bitomsky (1942).¹¹¹ Delpuech affirme ceci sur lui: « he was one of my hero. I know that in the eighties we were very impressed with his use of voice over.»

b. Le disciple devient réalisateur

¹¹⁰ Dans le sens de thèmes chers aux romantiques (Goethe, Lord Byron) comme l'exaltation, la rêverie, etc., qui rappellent à l'imagination, les descriptions des poèmes et des romans. Voir *Le Grand Robert Dictionnaire*, Le Robert Electronique, 1994-2003.

¹¹¹ Hartmut Bitomsky est cinéaste et critique du cinéma (*Filmkritik*). Avec des études en sémiotique, il est un documentariste réputé (*HIGHWAY 40 WEST*, 1981). Il est enseignant au California Institute of Technology aux E.U. Depuis janvier 2006 il est directeur du DFFB à Berlin. Voir Niney, F., *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2000, Bitomsky pp.255-260, 262, et 282.

Delpeut s'avère être un jeune étudiant doué sous l'égide du théoricien Eric De Kuyper. Egaleme nt cinéaste, il est le m entor de cette génération qui se consacre aux études cinématographiques universitaires. Par ailleurs, Delpeut s'intéresse aussi à la réalisation. Delpeut est très influencé par les séminaires de sémiotique et d'analyse de films donnés par Eric de Kuyper à la Universiteit van Nijmegen. La génération à laquelle Delpeut appartient se construit, sous l'influence théorique de ce théoricien. Ce dernier est une figure très active et déterminante pour l'ensemble du paysage cinématographique et de l'audiovisuel néerlandais.

Eric De Kuyper (Bruxelles, 1942) est un artiste, cinéaste, traducteur, critique d'art et de spectacles. Il est l'auteur de nombreuses publications d'esthétique, de sémiotique, d'essais et de plusieurs volumes de souvenirs d'enfance. Il travaille pour la télévision belge, la chaîne flamande BRT pendant une dizaine d'années.¹¹³ Il enseigne dans plusieurs universités européennes, à Frankfurt, Zurich et Liège. Il apprend plus spécifiquement la théorie du cinéma à l'Université de Nijmegen à partir de 1978, où il fonde la section du cinéma, qu'il dirige pendant dix années. La création d'études cinématographiques universitaires est un phénomène qui se développe dans les années 1970. De Kuyper se forme parmi d'autres, dans les séminaires de Roland Barthes (1915-1980) dont la pensée a un impact fort pour les études cinématographiques.¹¹⁴ Il soutient son doctorat sur la comédie musicale américaine en 1979 sous la direction d'A. J. Greimas à Paris.¹¹⁵ De Kuyper est le principal instigateur de l'introduction aux Pays-Bas de la sémiotique issue de la tradition française. Il marque aussi et de façon notable, la cinéphilie du milieu universitaire auquel appartient Delpeut et Linssen, entre autres. D'abord, dans ses séminaires, ses étudiants sont animés par une cinéphilie féroce. Frank Roumen, un autre étudiant de l'époque, cinéphile hétéroclite, se considère comme son

¹¹² Voir Beerekamp, Hans, *La Cinémathèque française Panorama du cinéma néerlandais*, 11 mars au 8 avril 1986, Musée du cinéma, Palais Chaillot/La Cinémathèque française, Paris, 1986, pp.3-6, 27.

¹¹³ Voir *Ibid.*, p.27; Surowiec, Catherine A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Project Lumiere MEDIA Programme, Lisbonne, 1996, p.261.

¹¹⁴ A propos des influences théoriques de Roland Barthes dans les études cinématographiques voir *Idem*. Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, pp.18-19. Pour une analyse de l'impact des travaux de l'EPHE et du théoricien dans les études cinématographiques, voir '2.3 De la filmologie à la sémiologie' et '2 Le Tournant des Années 1960 et l'Institutionnalisation' dans Marie, Michel, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006, pp.22-23 et pp. 24-27.

¹¹⁵ De Kuyper, Eric, *Pour une sémiotique spectaculaire*, thèse de doctorat de 3^e cycle, EHESS, Paris, 1979. Il prolonge ce débat avec Emile Poppe dans l'article « Analyse sémiotique de l'espace spectaculaire », traduit en italien « Architettura della visione », *Cinegrafie Un Mondo d'Immagini*, année V, numéro 8, juin 1995. Article publié à l'origine comme 'Voir et Regarder' « *Communication* », no.34, 1981.

disciple : «*He was sort to speak my guru. He taught us: 'you have to see the films in the cinemas', his passion to love the film, not just a genre or a type of film. (...)*»¹¹⁶

De Kuyper apprend à aimer avant tout le cinéma. Dans la section du cinéma universitaire de Nimègue, il contribue à développer une collection audiovisuelle.¹¹⁷ En 1985, le Vrienden van het filmarchieff est fondé pour alimenter leur programme d'études.¹¹⁸ De Kuyper encourage ses étudiants à publier dès que possible dans le cadre universitaire. Delpout se rappelle que : «*He didn't wait his students to finish their studies, he really moved you towards writing. Not only my work, there was a group of other people. Paul Verstraten, José Teunissen, Céline my wife, but that was one generation later.*»

Dès cette époque, ces jeunes étudiants se démarquent par leurs publications sur le cinéma et sur les arts du spectacle. Delpout réussit à publier ses premières analyses de films dans des anthologies de textes, issus de la tradition française, alors traduits en néerlandais: «*My article was 'The realism and THE BIG SLEEP (...)' Also I did "Film, photo, time", more inspired by Roland Barthes and by Raymond Bellour (...)*».¹¹⁹

Ce critique et théoricien de la littérature et des arts visuels influence les analyses de Delpout. Grâce à ses articles, il teste sa vocation pour l'analyse des films classiques hollywoodiens. Il s'appuie sur l'approche sémiotique, devenue une de ses influences théoriques les plus importantes. Cependant, après cinq années d'études universitaires, à l'âge de vingt-quatre ans, il prend une autre direction. Il témoigne : «*This was a very difficult decision to make. I was doing quite well in my philosophy studies and also theory film studies. As a student I was writing articles and books that we were publishing. But I felt much more attracted being a filmmaker. It was difficult to get in to a film school. On that time there were only 30 students per year.*»

Delpout s'installe à Amsterdam, après avoir réussi son concours à la Nederlandse Film en Televisie Academie (NFTVA-Amsterdam). Il suit une formation académique entre 1980 et 1984 dans cette école de cinéma, fondée en 1958.¹²⁰

¹¹⁶ Roumen, Frank. Entretien réalisé au Pavillon Vondelpark Filmmuseum [22/06/2005 entre 14 et 18 hrs.]. Les citations de Roumen utilisées ensuite au long du développement appartiennent à cette même source.

¹¹⁷ Cette année De Kuyper publie un livre emblématique dès son titre de l'approche décrite. Voir De Kuyper, Eric, *Filmische hartstochten*, ('Passion du film') Antwerpen, 1984.

¹¹⁸ Cette cinémathèque universitaire est parmi les plus grandes archives européennes directement associées au programme d'études cinématographiques, grâce aux collections de Ati Mul et Tjitte de Vries ; dirigé par Emile Poppe. Voir Smits, Dick [red.] Tjitte de Vries, Emile Poppe, Frank Kessler, Mau Stappers, Bernadette Klasen, Dick Smits, Gonny Maas, Noël van Rens, Eric de Kuyper, Peter Delpout, *Lang leve de film! Nijmegen : Stichting Vrienden van het Filmarchieff*, 1995.

¹¹⁹ Influences théoriques en lignes générales de R. Bellour, Aumont et Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, p.20.

¹²⁰ Delpout, P., *phd* [courrier électronique]. Destinataire : I tzia Fernández. 23 janvier 2002. Communication personnelle. Document attaché : '*Peter Delpout (biography/filmography)*'.

c. Débuts professionnels : CASTA DIVA (1983)

Le premier film d'école de Delpout est SUR PLACE (1982). C'est un exercice de réalisation et d'écriture de scénario qui montre le penchant cinéphilie et littéraire qui Delpout décrit lui-même: «*SUR PLACE was old recycling that was based in a very famous dutch poem. One of the characters is selling tickets. This cross reference is already there.*»¹²¹

Cette même année, Delpout fait ses débuts professionnels dans un film dirigé par De Kuyper. Dans cette production, il y a des références qui vont marquer ses réalisations à venir. Le mentor marque davantage le parcours professionnel du jeune étudiant à mi-chemin de sa formation à l'école du cinéma. Delpout débute sa pratique professionnelle dans la direction d'art et comme assistant de réalisation auprès de De Kuyper dans CASTA DIVA (1983). Un film reconnu, parmi ses trois réalisations des années 1980.¹²² Ce film est programmé tout au long des années 1980, dans des panoramas du cinéma néerlandais en Espagne, en Italie et en France.¹²³ Dans CASTA DIVA, on remarque cette génération de jeunes qui y collaborent. Ce groupe de cinéastes qui travaillent aux côtés de De Kuyper se font remarquer au sein du cinéma indépendant et de la scène expérimentale du cinéma néerlandais de l'époque.¹²⁴ C'est un début professionnel qui marque le parcours de Delpout. CASTA DIVA retient aussi l'attention de la presse locale dans laquelle il écrit aussi.¹²⁵ En même temps, il continue à publier dans le milieu universitaire. Il écrit ses analyses de films dans *Versus* (1982-1992). C'est une revue de cinéma trimestrielle à caractère théorique de l'Université de Nîmègue, dirigée par De Kuyper. Les sujets sur lesquels Delpout écrit aux débuts des années 1980, sont divers comme la comédie musicale, Barthes et la photographie, les costumes et Hollywood, et souvent

¹²¹ Dossier no. 13, Archives NFM 19 P. Delpout, 1.2 « Sur Place » (NFTVA-Amsterdam 1982/83).

¹²² Il réalise deux films à cette époque : NAUGHTY BOYS (1983-1984) et UNE ETRANGE HISTOIRE D'AMOUR (codirigé avec Paul Verstraten, 1985) Voir *Idem*. Beerekamp, *La Cinémathèque*, 1986, p.27.

¹²³ Voir catalogues : *Ibid.* pp.3-6, 27 et Bono, Francesco, *Nuovo cinema olandese* : 1966-1983, Roma : AIACE, 1988, 138 p.; Font, Ramon, *Cinema Holanès dels anys 80*, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 34p.

¹²⁴ Cette scène néerlandaise coïncide avec les caractéristiques attribuées au cinéma expérimental en général: production aux marges du système industriel et de distribution dans de circuits non-commerciaux, réalisations avec une tendance à la déconstruction et non-narratives. Voir *Idem*. Aumont et Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, p.72.

¹²⁵ Delpout, Peter, "Casta diva", *Skrien* nr 122, Octobre - Novembre 1982, p.50.

teintés d'une approche sémiotique.¹²⁶ Delpout commence à publier aussi dans *Skrien*, une autre revue mais de critique, ses premières analyses de films dès 1981.¹²⁷ Il devient de plus en plus actif dans le milieu journalistique spécialisé du cinéma.¹²⁸

2. Un cinéaste prometteur dans le milieu du cinéma indépendant à Amsterdam (1980-1985)

Delpout travaille à l'intérieur d'une communauté en construction. Celle-ci est composée de jeunes professionnels qui deviennent en partie ses collaborateurs les plus proches. La plupart sont également sous l'égide d'Eric de Kuyper. Cependant Delpout se distingue de plus en plus dans la critique et la réalisation.

a. Le rédacteur en chef de *Skrien*

Delpout devient un critique très actif dans *Skrien*. C'est une revue de critique de cinéma fondée en 1968, par des étudiants de l'école du cinéma où il est formé, la NFTVA-Amsterdam. La génération de Delpout contribue à faire évoluer la revue vers une perspective critique de la cinéphile à l'époque. Leurs préférences se manifestent également dans les premiers films du jeune réalisateur.

Skrien est un magazine considéré par Delpout, à l'époque encore étudiant en cinéma, comme :
« (...) more or less the Cahiers of Cinema of Holland. It was moving from a very political Marxist tendency, and it

¹²⁶ Delpout, P., "Fred Astaire en de musical", Delpout, P. [et al.], 'Barthes en het fotografische', *Versus*, Uitgever: Nimègue no. 3, 1983. (et. al.), 'Hollywood-kostuums', *Versus*, Uitgever: Nimègue: no. 4, 1985.

¹²⁷ Delpout, Peter, « Godard : nogmaals Sauve qui peut (la vie). », *Skrien* nr 105, Mars 1981, pp. 16-19. Il s'occupe du ralenti de *Sauve qui peut la vie* (J. L. Godard, France, 1980) à partir des expériences filmiques de E. J. Marey et E. Muybridge.

¹²⁸ Delpout a collaboré parmi d'autres publications néerlandaises dans *De Filmkrant*, *NRC Handelsblad*, *Het Parool*, parmi d'autres, selon ce que nous avons répertorié à partir des bases de données *DIVA* et le catalogue *PiCarta (beschikbaarheid)* [Ressource électronique]. [Rotterdam] Bibliotheek Rotterdam (réf. juin 2005). Pays-Bas. Disponible sur : <http://zoeken.bibliotheek.rotterdam.nl/collectie/?uilang=en>

was against another film magazine that was very famous in that time in Holland: *Skoop*. This was like *Positif* in France. We moved *Skrien* towards the more cinephile attitude to cinema and we left behind the more theoretical approach.”¹²⁹

Pour la carrière de Delpout, 1982 est une année-clé. Il se transforme en critique de plein temps au même titre que cinéaste professionnel depuis son travail dans *CASTA DIVA*. Il devient rédacteur en chef de *Skrien* à partir de 1982. Il écrira dans cette revue, de façon de plus en plus systématique. Il y publie une quantité notable d’articles très divers tout au long des années 1980.¹³⁰ La variété d’articles de cette décennie recouvre des analyses de films, de la documentation non-film (affiches, photographie), de critiques de films sortis en salle, des reportages sur la distribution, sur l’exploitation, sur les politiques publiques aux Pays-Bas, des comptes-rendus de festivals (Pesaro, Locarno, Rotterdam), d’entretiens avec des scénaristes, des réalisateurs, des traductions, etc. Il écrit également sur les films d’auteur de la Nouvelle Vague du cinéma français.¹³¹ Au même titre, il critique également des films alors sortis en salle, notamment ceux du jeune Jim Jarmusch, comme des films de série B, des péplums, du cinéma érotique.¹³²

Dans les deux pôles professionnels de Delpout, celui de la réalisation et celui de la critique de cinéma, nous remarquons des thématiques et des influences cinéphiles récurrentes. Dans *Skrien*, Delpout porte une attention particulière à la situation du cinéma contemporain néerlandais autant qu’à l’histoire du cinéma japonais. Cette fascination pour le cinéma japonais est partagée avec Cécile Linssen, sa femme. Il écrit souvent sur la question à quatre mains avec elle et d’autres collègues de sa génération : des critiques et cinéastes comme Mart Dominicus et Jan Simons qui d’ailleurs collabore aussi dans *CASTA DIVA*. Les articles de cette époque confirment que Delpout est marqué autant par la filmographie de Yasujiro Ozu que par le western.¹³³ Il manifeste dans ses exercices d’école ses orientations cinéphiles.

¹²⁹ *Skoop* est une revue de critique de cinéma créée aussi par un groupe des membres de son école de cinéma en 1964. Cette comparaison calquée sur la situation française est partagée par d’autres auteurs. Voir *Idem*. Bono, F., *Nuovo*, p.22, et *Idem*. Beerekamp, *La Cinémathèque*, 1986, pp.4-5.

¹³⁰ Tenant compte des bases de données consultées (FIAF, BFI, AFI et *DIVA*) nous avons répertorié seulement dans *Skrien* environ 114 articles publiés entre 1981 et 2004. Plus de la moitié, 70 articles environ, sont écrits avant 1988.

¹³¹ Truffaut, François; Delpout, Peter, « Paris nous appartient. », *Skrien* nr 131, Oct. –Nov. 1983, pp.14-15. « François Truffaut: Les films de ma vie. », *Skrien* nr 139, hiver 1984-85, p.36. “The big sky: reprise!”, *Skrien* nr 118, mai – juin 1982, pp.14-15. “Eric Rohmer en het acteren.”, *Skrien* nr 132-133, hiver 1983-84, pp.16-18.

¹³² Delpout, P. « Stranger than paradise: het jasje van Jarmusch. », *Skrien* nr 140, fév. -mars 1985, pp.7-8. “Conan the barbarian.”, *Skrien* nr 119-120, été 1982, pp.18-21. “Where are you, Joe? Enige aantekeningen over het pornografische en erotische in de hedendaagse cinema”, *Skrien* nr 136, été 1984; pp.8-11.

¹³³ « Retrospectief Yasujiro Ozu : emoties van alledag », *De filmkrant* 30, dec 1983, pp. 3, 5. Delpout, Peter; Linssen, Céline, « Tokyo story: slotsequentie. », *Skrien* nr 132-133, hiver 1983-84, pp.8-10.

Dans son deuxième exercice académique *JOHNNY GUITAR* (1983), Delpout s'intéresse à une certaine forme du réemploi : la citation. En effet, il fait référence ponctuellement à une œuvre antérieure clairement désignée depuis le titre.¹³⁴ Il emprunte un dialogue du film homonyme de Nicholas Ray de 1954. C'est un film apprécié par son entourage, y compris par De Kuyper.¹³⁵ Delpout le transpose dans une fiction en Hollande contemporaine. Pour lui, *JOHNNY GUITAR* (1983) est le prétexte pour exercer une pratique de caméra dans laquelle il se cherche : « *I shoted like in a Chantal Akerman movie : one long shot of 10 minutes in black and white* ». ¹³⁶

Cet exercice annonce aussi son intérêt pour le western comme les rencontres et rapports de travail de plus en plus solides que Delpout tisse avec son entourage professionnel. En 1984, Delpout travaille comme assistant de réalisation et de production pour *DE REIZIGER* (Ron Termaat, NFTVA-Amsterdam), un court métrage documentaire.¹³⁷ Il croise la scénariste Ilse Hughan. De plus, il travaille avec le photographe Stef Tijdink et parmi ses collègues à l'école, Paul Veld (1961) qui s'occupera du son de son troisième et dernier film d'école *EMMA ZUNZ* (NFTVA-Amsterdam, 1984).¹³⁸ Ces deux derniers deviendront de proches collaborateurs.

b. Une révélation: la fiction du diplômé *EMMA ZUNZ* (1984)

Dès ses débuts dans le secteur du cinéma indépendant, Delpout devient un réalisateur vite repéré par son talent. Il est fasciné à l'époque par l'œuvre de Jorge Luis Borges (1899-1986), qu'il adapte dans deux films. On voit là son inclination pour la culture du 19^{ème} siècle.

¹³⁴ Nous entendons par ce terme soit la reproduction textuelle d'un énoncé préexistant, non du plagiat mais par allusion à l'œuvre antérieure. Voir Aumont et Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, p.35. Nous considérons la citation comme une forme du réemploi. Voir Brenez, N. « Cartographie du *Found footage* », Brenez, Pip Chodorov *Exploding No. Hors série* "Tom Tom the Piper's Son", 2000, pp.90-92.

¹³⁵ Voir *Idem.*, Beerekamp, *La Cinémathèque*, 1986, p.27. Dossier 18, Archives NFM 19 P. Delpout, 1.3 « Johnny Guitar » (NFTVA-Amsterdam, 1982/1983) avec dialogues en anglais et néerlandais. Le film semble très influent à l'époque. *UNE ETRANGE HISTOIRE D'AMOUR* (De Kuyper et de Paul Verstraten, 1985) est une illustration de l'ouvrage de De Kuyper *Filmische hartstochten* où il étudie le trajet accompli par l'amour dans le mélodrame hollywoodien avec nombreuses références à *JOHNNY GUITAR*, l'œuvre de Douglas Sirk et les films américains des années 1950.

¹³⁶ De Kuyper est co scénariste de la réalisatrice belge Chantal Akerman dans *JE, TU, IL, ELLE* (Belgique, 1974).

¹³⁷ Il participe dans la production de *GIOVANI* (Annette Apon, 1983), de *TOL DER WRAKE* (NFTVA-Amsterdam, Frank Bak, 1984) et *DE SCHOORSTENVERGER* (R. Termaat, 1987).

¹³⁸ Cécile Linssen travaille dans la direction d'art d'*EMMA ZUNZ*.

La révélation publique comme réalisateur de Delpeut commence en 1985 avec son court-métrage *EMMA ZUNZ* (1984). Il adapte le roman homonyme de Jorge Luis Borges.¹³⁹ Il obtient en 1984 le City prijs (prix) pour le meilleur film de diplômé, puis de l'Amsterdam Fund of Arts le GNS-Prijs. Le film participe à plusieurs festivals internationaux en 1985 au niveau européen.¹⁴⁰ Il reçoit de plus, la mention du jury au Kurzfilmfestival à Berlin.¹⁴¹ *EMMA ZUNZ* attire ainsi une certaine attention de la presse.¹⁴² Delpeut se distingue comme un réalisateur prometteur par son opéra prima, tandis qu'il devient un critique de plus en plus actif. Il poursuit sa carrière de réalisateur tout de suite après ce succès. Il tente d'enchaîner sur un de ses projets qu'il a, comme d'habitude, pleines poches : des courts-métrages à vocation indépendante et artistique. Il travaille dès 1985, sur *STRAVERS* (1986).¹⁴³ C'est sa deuxième fiction et c'est de nouveau une adaptation littéraire de Borges : *La Intrusa (L'Autre)*.¹⁴⁴ A l'époque, il affirme être totalement fasciné par son œuvre : « *When I was studying philosophy Borges was very much in vogue. Foucault started with the reference to the Chinese Encyclopedia. Many of these coming writers wrote about Don Quijote. From there I moved very easily to his novels available in dutch.* » Cette fois, Delpeut transpose l'univers de Borges en Hollande au début du 20ème siècle. Nous trouvons là encore un autre indice de son attirance par cette période de 'la fin du siècle'. Par contre *STRAVERS* n'obtient pas le même succès que son film précédent. Delpeut se trouve lui-même : « *I was too self conscious of my style. I was trying to imitate what was so successful in EMMA ZUNZ and more or less it failed (...).* » Toutefois, le film circule dès sa sortie en 1987 et jusqu'en 1989, dans des festivals et des espaces de programmation réservés à la découverte de jeunes cinéastes européens.¹⁴⁵ La presse néerlandaise offre à son film une attention assez restreinte.¹⁴⁶ Nous constatons que Delpeut travaille avec des collègues devenus indissociables de sa filmographie : Linssen,

¹³⁹ Drame sur l'histoire d'une jeune femme qui assassine le directeur d'une entreprise pour venger son père de fausses accusations qui lui sont adressés. Voir résumé dans *DIVA*.

¹⁴⁰ Dossiers numéros 33-35, Archives NFM 19 P. Delpeut, 1.4 « Emma Zunz » (Afstudeerprojekt NFTVA-Amsterdam 1984) ; et Delpeut, P., *phd* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 23 janvier 2002. Communication personnelle. Document attaché : '*Peter Delpeut (biography/filmography)*'

¹⁴¹ Dossiers numéros 37, 43, 44, 45-50, Archives NFM 19 P. Delpeut, 1.4 « Emma Zunz » (Afstudeerprojekt NFTVA-Amsterdam 1984).

¹⁴² Dossiers 29, 30, 31 et 50, Archives NFM 19 P. Delpeut 1.4 « Emma Zunz » (Afstudeerprojekt NFTVA-Amsterdam 1984). Articles de Simons, Jan "Film als tijd: Emma Zunz", *Skrien* nr 138, Nov. – Déc. 1984, p.18; *Skrien* nr 139, hiver 1984-85, p.30 et *Skrien* 151, hiver 1986/87.

¹⁴³ Dossiers numéros 51-82, Archives NFM 19 P. Delpeut, II.1 « Stravers » (1986).

¹⁴⁴ Compte inspiré aussi d'un fait divers à propos des deux frères à la fin du 19ème siècle. Lucas et John Stravers vivent isolés quand ils voient leur vie basculer, amoureux de la même femme. Voir résumé dans *DIVA*.

¹⁴⁵ Dossiers numéros 71-82, Archives NFM 19 P. Delpeut II.1 « Stravers » (1986). On y trouve de brochures et de coupures de presse des festivals du cinéma à Florence, à Barcelone, à Figueira da Foz et à Belfort.

¹⁴⁶ Articles sur le film: 'Stravers' *Skrien* nr 151, hiver, 1986-87, p.20. Lapinski, Stan, «Let-ter-lijk filmen : Peter Delpeut over Stravers», *Film en TV maker* 268, jan 1987, pp.11-13 (entretien et critique respectivement).

Veld, Tijdink. Toutefois il fait dans *STRAVERS*, une rencontre-clé pour son parcours professionnel travaillant pour la première fois avec le monteur Menno Boerema.

c. Une communauté de cinéastes à Amsterdam

Ces jeunes cinéastes sont en train de bâtir une communauté de travail. Delpeut réalise alors son premier documentaire.

A la fin de 1986, Delpeut prépare *TROUBLE AHEAD* (1987), un court-métrage de dix minutes. C'est documentaire est défini par lui-même comme : « *a homemovie. I met a very nice guy while we were shooting Stravers in the fields. We made a little portrait of him. It's an art film.* »

Delpeut travaille pour la première fois avec Yuca, la coopérative de production fondée par Suzanne van Voorst. Elle est alors une jeune productrice qui se spécialise dans le documentaire et qui est aussitôt intéressée par les films d'art et pour la scène expérimentale. Elle participe à la production de films indépendants. Van Voorst aime se définir elle-même par son goût à tourner des films avec des : « *small crews* ». ¹⁴⁷

Van Voorst est un témoin actif dans les années 1980, de la redéfinition du paysage cinématographique et de l'audiovisuel néerlandais. Celui-ci est alors caractérisé entre autres, par l'avance sur recettes, la taxation et la participation de la télévision. Système qui termine de se dessiner avec la création du Fonds voor de Nederlandse Film en 1983. ¹⁴⁸ Cette jeune communauté de professionnels doit faire face aux problèmes d'une si faible distribution des courts-métrages et films indépendants. En effet *TROUBLE AHEAD* est distribué de façon encore plus limitée que *STRAVERS*. ¹⁴⁹ Delpeut et Dominicus sont une voix critique qui écrivent alors, une série d'articles dans *Skrien* sur ces questions problématiques autour de la distribution,

¹⁴⁷ Voir détails biographiques dans 'Entretiens individuels' Annexes. Van Voorst, Suzanne. Entretien réalisé au bureau de Mme van Voorst [22/06/2005 entre 10 et 13 hrs.] Chaque déclaration de Van Voorst citée provient de cette même source au long du développement.

¹⁴⁸ Les bases de la structure audiovisuelle néerlandaise datent du milieu des années 1950, avec le Productiefonds voor de Nederlandse Films. Voir *Idem.*, Beerekamp, *La Cinémathèque*, 1986, p.6.

¹⁴⁹ Nous trouvons dans la presse néerlandaise qu'une seule référence: Linthorst, Gerdin [red.] "De korte Nederlandse filmkrant no. 2", *De Filmkrant* 64, jan 1987, pp.11-14 (entretien et programme des films de Leo de Boer, P. Delpeut, Ramon Gieling et Johan van der Keuken). Voir Dossiers numéros 83-88, Archives NFM 19 P. Delpeut II.2. « Trouble Ahead – Schetsen (1) » (1987).