

Le remodelage du Pavillon Vondelpark et l'avant-première de *LYRICAL NITRATE* (1990-1991)

La Direction entreprend une réfection du bâtiment au Pavillon Vondelpark afin d'assurer la programmation des nombreuses projections quotidiennes. Blotkamp trouve encore des fonds publics et privés nécessaires à cette entreprise. Quant à *LYRICAL NITRATE*, il commence à être distribué par le NFM dans plusieurs circuits.

LYRICAL NITRATE est montré en avant-première au Giornate del cinema muto en octobre 1990.⁴³⁵ Il est tout de suite programmé à la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya à partir de novembre 1990 (et pendant un semestre), puis aussi en octobre 1991 au Filmmuseum München.⁴³⁶ La première de *LYRICAL NITRATE* aux Pays-Bas a lieu pendant l'édition de 1991 d'IFFR, tel que ce fût le cas pour *PINK ULYSSES* (1990).⁴³⁷ *LYRICAL NITRATE* est distribué par le NFM/IAF dans le circuit des salles d'art et essai aux Pays-Bas et à l'étranger. De Kuyper caractérise le profil de ce réseau de distribution: «*Quand au cinéma contemporain, autre extrême de nous soucis permanents, le NFM se trouve dans une situation assez exceptionnelle en ce sens que, adjoint à la conservation et à la programmation, un département distribue des films de valeur artistique dans un circuit non commercial et occasionnellement aussi commercial (en 35mm et en 16mm). Entre 15 à 20 titres par an de la*

⁴³⁵ Voir la réponse écrite par Elena Dagrada du 24/10/1990. Voir dossier no. 104. Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁴³⁶ Entre le 5-11/11/1990 et le 10-16/06/1991. Voir dossiers no. 105. et no. 109. respectivement Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁴³⁷ Dossier no. 106. Archives NFM 19 P. Delpeut (articles, entretien en néerlandais). La sortie du film est le 28/01/1991 selon *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). Selon les archives de Van Voorst le 08/02/1991. Van Voorst, Suzanne, *Peter's films* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 02 février 2006. Communication personnelle.

production actuelle (de Muratova à Manoel de Oliveira) sont ainsi diffusés aux Pays-Bas, et ce à côté du répertoire classique.⁴³⁸

En 1991, *LYRICAL NITRATE* est programmé au ‘Young Forum’ du Berlin International Film Festival (février), à l’Edinburgh Film Festival et au Telluride Film Festival (août-septembre).

⁴³⁹ *LYRICAL NITRATE* est également à l’affiche en février 1991 au Pavillon Vondelpark, un site muséographique en pleine transformation.

Blotkamp décrit en entretien la transformation des services du site Pavillon Vondelpark du NFM : «*Peu de temps après mon arrivée, la Cinémathèque est passée de 30 à 100 employés et l’engorgement s’est vite fait sentir. Nous avons donc acquis un nouvel édifice adjacent au pavillon principal, un magnifique immeuble centenaire sis dans le plus grand parc d’Amsterdam, pour y déménager plusieurs services. Depuis cette réorganisation, les activités du Pavillon gravitent autour des projections publiques, et c’est ce lieu qui a fait l’objet d’une réfection en profondeur. Il fallait rehausser la symétrie de l’ensemble, lui donner plus de lumière, plus d’ouvertures. La récupération des greniers, d’une considérable superficie, nous a permis d’installer plusieurs bureaux et de consacrer un étage entier aux salles de projection et aux activités publiques connexes. Il n’y avait auparavant qu’une salle de projection de 94 places. Nous en avons créé une seconde de même dimension dans ce qui était une salle de réunion. En dépouillant celle-ci de ses revêtements, nous avons découvert de superbes plafonds et moulages qui avaient été masqués. La salle retrouva ainsi son cachet d’origine (...) Pour embellir notre première salle, nous avons recouru à des panneaux qui ornaient dans les années 20 un ancien cinéma de la ville, panneaux qui nous furent données et qui s’ajustaient presque parfaitement à ses dimensions. La qualité et les conditions de projections ont aussi été améliorées grâce à l’installation du son dolby dans une salle et d’un excellent piano dans l’autre, surtout réservée aux films muets et aux anciennes copies. Nos deux salles sont désormais équipées d’un piano, ce qui est indispensable car nous ne projetons jamais un film muet sans accompagnement. Nous nous contentons cependant d’une seule cabine de projection. Elle nous suffit car nous ne programmons que très rarement deux films aux mêmes heures. Le projectionniste en service ne doit donc pas, comme à Bruxelles, à voir à deux films à la fois, mais nous n’excluons pas cette possibilité.* »⁴⁴⁰

Les bureaux sont aménagés pour l’équipe qui accroît sa taille ainsi que ses fonctions. En avril 1991, le *NFM programma* annonce l’obtention d’une subvention de 50, 000 florins (22, 689 €) du Prins Bernhard Fonds, pour la récupération de l’intérieur du Cinéma Parisien. Le Musée transfère le décor de l’ancienne salle d’Amsterdam qui appartenait à Desmet, laquelle Blom décrit ainsi : «*En 1924, il fit décorer son Cinéma parisien dans un style Art Déco français et hollandais, s’inspirant de la luxueuse et féerique décoration d’intérieur de la grande salle du cinéma Tuschinski ouverte en 1921 à Amsterdam. Cet intérieur sauvegardé par sa petite-fille Ilse Hugan, peu de temps avant la démolition en*

⁴³⁸ De Kuyper ‘Des Cinémathèques à l’œuvre’, Emmanuelle Toulet et Christian Belaygue, *Cinémémoire, Films retrouvés Films restaurés*, 1991, p.230.

⁴³⁹ Dossiers no. 108 et no. 110. Archives NFM 19 P. Delpeut.

⁴⁴⁰ Véronneau, Pierre, « Vondelpark, ciné-parc. » *Revue de la Cinémathèque* no. 18, Sept-Oct 1992, p.30.

1987 a maintenant retrouvé sa juste place dans l'une des deux salles de cinéma du Nederlands Filmmuseum.»

441

Ilse Hughan, dans la tradition de sauvegarde qui caractérise sa famille, octroie au NFM les panneaux de la salle conservés avec soin. Delpout en témoigne: “There was only one screening room, and then this Cinema Parisien was built. That was officially the library at that time. It is the interior of an original cinema that was built in the teens in the center. Jean Desmet owned it. It finished as a porno cinema. And his granddaughter donated the interiors.”

D’ailleurs, Delpout dédie *LYRICAL NITRATE* à la petite-fille de Jean Desmet Ilse Hughan. En effet le Cinéma Parisien (Amsterdam) est la salle où se trouvait en dépôt le stock film de la collection, comme la préface de *LYRICAL NITRATE* l’explique. C’est de plus les décors de cet endroit même où les copies sauvegardées de la collection étaient projetées au début du 20^{ème} siècle. Les mêmes films, une fois préservés, sont projetés à la fin du 20^{ème} siècle dans les mêmes décors.

b. Des programmes de compilation avec et sans signature

Le Pavillon Vondelpark abrite de nombreuses projections de copies préservées, parmi d’autres, de la collection Desmet. L’équipe teste plusieurs alternatives de programmation, avec ou sans signatures des compilateurs derrière ces choix.

De belles restaurations de productions de 1913 de la collection Desmet, sont présentées au Pavillon en juin 1991 au programme ‘Recent geoconserveerde komische films’. Plus spécialement la copie noir et blanc américaine *OVER THE BACK FENCE*.⁴⁴²

Le Musée montre aussi *LEONCE A LA CAMPAGNE* qui est à l’affiche du *NFM programma* en mars puis en juin 1991. Cette comédie de Perret est combinée avec des films de Jean Renoir et des films en plein air. De Kuyper remarque une dizaine des années plus tard les raisons de

⁴⁴¹ Voir Blom, I., « La collection Desmet Nederlands Filmmuseum. », *Cinémathèque* nr 3, printemps-été 1993, p.96. A la fin de la grande guerre Desmet a vendu toutes ses salles, à exception de trois, dont le Cinéma Parisien Amsterdam à pas confondre avec le Cinema Parisien à Rotterdam (le premier) Voir *Idem.*, Blom, « III. Gold rush. In the throes of cinema mania (1909-1914) », 2003, pp. 89-131. Le NFM programme à cette époque dans la salle historique à Amsterdam le Tuschinski-Pathé, dont la section est nommée : ‘Nostalgie in Tuschinski’.

⁴⁴² Voir information sur l’achat de ce titre et d’autres productions d’Edison à Berlin et à Bruxelles. Voir *Ibid.*, pp.180-181.

ces associations: « Les images 'coloriées' des Léonce sont proches des procédés photographiques de l'autochrome. L'utilisation du pochoir, combinée au talent plastique de la construction de l'image (...), fait de certains films de la série de petites merveilles. Il en accentue, pour nous, leur fragilité, l'aspect 'temps qui passe...', l'ineffable beauté du moment. Ici, ce n'est pas le feuillage qui tremble mais la touche de couleur verte appliquée sur le feuillage qui frémit. Du réalisme nous sommes, sans insistance aucune, passés dans un univers pictural. (...) Et qui sur un autre versant, dialogue avec la peinture impressionniste de 'plein air' (...) »⁴⁴³

Copies de Perret sont utilisées encore en 1991 dans un des trois programmes de compilation produits à partir de la collection Desmet et qui sont offertes en location par le réseau NFM/IAF. Ce sont trois recueils en 16mm des sociétés nationales prédominantes dans la collection qui regroupent respectivement des films américains, italiens et français: *A CHANGING SOCIETY*, *AMORE ET LOTTA* et *ALA CAMPAGNE*.⁴⁴⁴ Cette dernière porte le titre homonyme de l'épisode de la série *LEONCE*. Selon affiche le *NFM programma* en septembre 1991, il s'agit d'une compilation de Delpeut, à base de films français d'entre 1907 et 1913, présentée sous la direction musicale de Ramau au piano accompagné par la chanteuse lyrique Zeervaarder.⁴⁴⁵ *LA CAMPAGNE* est placé dans le 2^{ème} sur quatre programmes alors affichés. *LYRICAL NITRATE* est reprogrammé également dans le 3^{ème} ('Programma III Documenten').⁴⁴⁶

Un mois plus tard, dans les nouvelles installations du Pavillon Vondelpark en octobre 1991, le Musée inaugure l'exposition 'Tentoonstelling Cinéma Parisien 1910 -1987' consacrée à l'histoire de la salle du pionnier Desmet. La politique de la Direction valorise aussi la documentation non-film de la collection. En 1988, avec la réouverture de la collection des affiches, une partie est récupérée qui pendait dans un bâtiment depuis 1973. Les affiches sont utilisées pour l'identification du stock film mais aussi pour leur exposition au Pavillon.⁴⁴⁷ En novembre 1991, en collaboration avec le Goethe Institut – Amsterdam, le NFM expose une partie dans 'Duitse affiches van de zwijgende film'.⁴⁴⁸ Le matériel publicitaire de *ALEXANDRA* (1914) va accompagner la copie du film programmée au Pavillon Vondelpark, aussi recyclé dans *LYRICAL NITRATE*. Cependant l'exposition du non-film n'est pas prioritaire,

⁴⁴³ 'Quelques notes sur la série Léonce', Bastide, Bernard et Jean A. Gili (dir.), *Léonce Perret*, AFRHC/Cineteca del Comune di Bologna/Il Cinema Ritrovato, Paris, 2003, pp.49-54.

⁴⁴⁴ *Idem.* Blom, 2000, p.331. *DIVA* ne spécifie pas les noms des compilateurs ni les titres compilés. *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais).

⁴⁴⁵ Le même programme est montré le 27/01/1991 à l'IFFR selon affiche le *NFM programma* de septembre 1991.

⁴⁴⁶ Dans ces quatre programmes se trouvent d'autres compilations *FILMFABRIEK HOLLANDIA* (1989) et *FEËRIEKEN PROGRAMMA* (1989)

⁴⁴⁷ *Idem.*, Blom, 2000, pp.310-314.

⁴⁴⁸ Le *NFM programma* de novembre 1991 signale également la collaboration dans cette exposition des cinémathèques allemandes Bundesarchiv Berlin et Staatliches Filmarchiv DDR.

mais complémentaire aux projections en salle. Blotkamp explique : (...) *Le Pavillon abritait déjà un bistrot, le Vertigo. Nous avons doublé sa superficie (...) Il faut aussi souligner qu'au fond du restaurant d'imposantes arches transformées en vitrines permettent d'admirer des appareils anciens et d'avoir un coup d'œil sur notre salle d'exposition. Les deux activités sont ainsi reliées, d'autant plus que nous avons prévu les travaux de réfection d'accroître la souplesse des conditions d'exposition. Nous avons aussi aménagé dans le lieu qui sert de foyer à nos deux salles de projection, un autre local d'exposition uniquement voué aux affiches de notre collection. Mais précisons compte tenu du manque d'espace, nous avons opté avant tout pour de meilleures conditions de projection avant privilégier les autres aspects de nos collections. Nous ne voulions pas rivaliser avec le MOMI (Museum of the Moving Image à Londres) ni à lui ressembler ! La coordination des expositions est confiée selon les besoins –(...). Bien entendu, le financement de l'entreprise a nécessité la participation de l'Etat. Nous avons aussi obtenu deux grosses participations privées, de la brasserie Grolsch d'abord, qui a exigé que le café Vertigo vende que sa bière, qu'une salle de projection porte son nom et qu'elle puisse utiliser trois fois l'an le Pavillon pour une réception, et d'une banque qui a donné son nom à notre seconde salle de projection. Tout projet d'agrandissement doit reposer sur un partenariat privé, de manière à profiter aux deux parties. (...)* »⁴⁴⁹

Dans ses propos, Blotkamp indique comment sa gestion obtient les moyens financiers afin de donner la priorité à la projection en salle, privilégiée par leur philosophie des archives. À l'automne 1991, le Pavillon est prêt pour offrir dans ses installations transformées une série de services : un café (Vertigo) avec une terrasse à tradition joyeuse, deux salles de projection avec conditions d'accompagnement musical permanent, des expositions, des espaces de discussions et de conférences. La Cinémathèque équilibre la programmation des préservations devenues si nombreuses avec des films du répertoire classique trouvables par exemple dans la section 'Filmgeschiedenis van A tot Z'. Les programmeurs combinent des rétrospectives sur le cinéma contemporain, comme par exemple du cinéaste néerlandais Johan van der Keuken avec celle dédiée à la comédienne 'Romy Schneider, keizerin van de romantiek'. Dont le numéro 2 du *NFM themareek* est dédié à la saga filmique de *SISSI*.⁴⁵⁰ Aussi l'équipe s'intéresse comme depuis 1988 à programmer de rencontres entre spécialistes accompagnés de projections. Par exemple la conférence 'De mythologie Van Edison en Lumière' octroyée par Tjitte de Vries et Ati Mul, qui va accompagnée d'un programme de films-fragments. Le *NFM programma* en novembre 1991, affiche la création d'un espace de dialogue sur et pour les professionnels dénommé le NBF-forum, organisé par la Nederlandse Beroepsvereniging

⁴⁴⁹ Blotkamp offre au concessionnaire le Café Vertigo pour une location annuelle de 70, 000 florins (31, 764 €) et obtient le droit à un pourcentage pour chaque service de traiteur dans un événement qui ait lieu aux installations du Musée. *Idem.*, Véronneau, 'Visages...', 1992, p.30.

⁴⁵⁰ Voir Holtrust, Tonny [comp.] ; Delpeut, P. (ed.) et.al., 'Sissi : een plakboek', *NFM themareeks*, no. 2, Amsterdam : NFM, 1991. Pendant nos entretiens Roumen et Delpeut évoquent anecdotes d'un performance (valse) célébré au Pavillon pendant la rétrospective.

van Film – en televisiemakers. Celui-ci s'occupe de sujets très divers, surtout des métiers qui vont de la production à l'exploitation dans l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel.

Grâce aux subventions l'Information Centre et surtout la bibliothèque du NFM transforment les services de recherche.⁴⁵¹ Les *NFM themareeks* offre dans la section 'Keuze uit de bibliotheek' des références disponibles sur les sujets traités.

c. Récolte des prix (1991) au NFM, la fondation de la ACCCE (projet LUMIERE) et Paris devenue lieu de mémoire (1991)

En 1991, le NFM entre dans un apogée de reconnaissance internationale grâce à son programme de préservations du cinéma muet en couleur. Le Musée et le laboratoire Haguefilm sont primés au Giornate del Cinema Muto à Pordenone avec le Prix Jean Mitry en 1991.⁴⁵² De son côté, *LYRICAL NITRATE* a du succès dans certains circuits à l'étranger grâce à son initiative de recyclage. Le NFM participe à une nouvelle dynamique de coopération européenne où certaines cinémathèques créent de projets communs.

Il y a un virage dans la position qui occupe le cinéma muet dans les collections du NFM par deux questions. D'abord parce que, comme Blom remarque, l'équipe assume le statut particulier de la non fiction, qui lui octroie une position internationale irremplaçable.⁴⁵³ Ensuite parce que l'inventaire a permis de retrouver des films méconnus mais fascinants des années 1910. De Kuyper établit un premier bilan : « *Ce n'est que ces dernières années que des subsides supplémentaires ont permis de faire un inventaire très complet de la collection. Ce qui a permis de découvrir au redécouvrir des œuvres jugées perdues de cinéastes célèbres. Lang, Lubitsch ; E.A. Dupont (deux titres). M. Tourneur, A. Antoine (Les Travailleurs de la Mer), M. L'Herbier, et de F. Borzage (Lucky Star, un sommet du cinéma intimiste muet américain) Ceci, pour ne citer que les 'auteurs'. Car à côté de titres célèbres ou ayant leur gloire dans l'histoire du cinéma (en tant que case vide), le NFM est fier de posséder une très riche collection du cinéma des années 10-20 comptant de très nombreux titres français (Gaumont, Eclair-Eclipse,*

⁴⁵¹ Les cinémathèques offrent peu à peu services de projections et de vidéo de leurs collections ; notamment à Rio de Janeiro et à Amsterdam (60 archives utilisent déjà de moniteurs sur place pour l'accès aux films). Voir *Idem.*, 'Survey and other activities', *Journal of Film Preservation*, 1994, p.12.

⁴⁵² Le prix Mitry existe depuis 1986 et porte ce nom en honneur à son fondateur depuis 1989. Il est octroyé en 1991 à Richard Koszarski et au Nederlands Filmmuseum. Voir http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/jean_mitry/jean_mitry_frameset.html

⁴⁵³ *Idem.*, Blom, 2000, pp.320-321.

Pathé), allemands, italiens, américains. Vu la situation dans laquelle se trouve le cinéma de cette période, chaque copie retrouvée est dans la plupart des cas une pièce unique qui prendra sa place dans l'histoire du cinéma. (...).⁴⁵⁴

De Kuyper expose au numéro 4 du *NFM themareeks* une série de remarques théoriques à partir des expériences d'étudier et de programmer ce cinéma des années dix avec Delpout et Ram. Ce que De Kuyper nomme depuis 'le cinéma de la seconde époque', c'est le noyau quantitatif comme qualitatif de la Cinémathèque hollandaise: «Notre connaissance du muet s'est tout d'abord et surtout fixée sur la grande période des années vingt. Depuis le Congrès de Brighton en 1978, le cinéma du début du siècle a été remis en valeur. De primitif on l'a d'ailleurs et très justement rebaptisé 'cinéma des premiers temps'. Le cinéma des années dix, que j'aimerais appeler 'cinéma de la seconde époque' est, il me semble, encore trop souvent vu à travers l'optique et le filtre de ce qui le suit : les glorieuses années vingt. C'est une approche rétrospective, avec un arrière-goût téléologique du type : 'Les années dix préparent les années vingt', tous les chemins menant évidemment à Hollywood et quelques voies de traverse à Moscou. Le cinéma de la seconde époque a selon moi beaucoup plus l'allure d'un véritable carrefour, où beaucoup de voies et issues seront bloquées et définitivement abolies au profit de certaines normes. Considérer ce cinéma de la seconde époque comme un passage, une transition (...) a comme conséquence directe que beaucoup d'aspects et de plus intéressants –voire de genres entiers– sont mis à l'écart au profit de cette norme du cinéma muet. Et en partie traité ainsi, ce cinéma reste –doit rester, je le crains – incompréhensible.⁴⁵⁵

LYRICAL NITRATE pour sa part contribue à diffuser ces films des années 1910 sur la scène internationale en 1991. Ce documentaire est acheté aussitôt à l'étranger et programmé dans le circuit d'*art houses* aux E.U. (à New York et à Boston) à partir d'octobre et novembre 1991. Là, *LYRICAL NITRATE* obtient une mention spéciale pour sa démarche de préservation filmique, preuve de la reconnaissance par la communauté américaine des critiques de cinéma, la National Society of Film Critic Awards (NSFC) à New York.⁴⁵⁶ En France, le film reçoit aussi des archivistes un Prix et Mention de Qualité, du Centre National de la Cinématographie (CNC).⁴⁵⁷ *LYRICAL NITRATE* devient un film-phare qui positionne depuis Delpout comme le cinéaste indissociable de cette Cinémathèque très active sur la scène archivistique européenne.

⁴⁵⁴ *Idem.*, De Kuyper 'Des Cinémathèques à l'œuvre', *Cinémoire*, 1991, p.230.

⁴⁵⁵ Kuyper, Eric de, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » no.1 mai 1992, p30. Version retravaillée et publiée en français à partir de : Kuyper, Eric de, Delpout, P. (ed.) et al., *De vreemde taal van de stomme film : film in de periode 1910-1915*, *NFM themareeks* no. 4, Amsterdam : NFM, 1991. Ce texte est traduit en deux parties, dont la seconde c'est : « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (2), *Cinémathèque* no. 2 novembre 1992, pp.58-68.

⁴⁵⁶ Canby, Vincent, 'The Beauty of the Silents', *New York Times*, October 11, 1991, Vendredi. Voir dossier no. 113. Archives NFM 19 P. Delpout.

⁴⁵⁷ Voir Dossier no. 111. Archives NFM 19 P. Delpout. Date de remise le 17 septembre 1991. Van Voorst, Suzanne, *Peter's films* [courrier électronique]. Destinataire : Itzi a Fernández. 02 février 2006. Communication personnelle.

La Direction du NFM fortifie depuis 1988, sa politique de coopération avec d'autres cinémathèques. A partir de 1991, la participation de Blotkamp devient très visible dans cette dynamique de collaboration européenne. Sous l'initiative de Fred Junck (Cinémathèque Municipale de Luxembourg) depuis une réunion en 1987, l'Union des Cinémathèques de la Communauté Européenne (UCE) est créée. Elle est devenue ensuite en 1991 l'Association des Cinémathèques de la Communauté Européenne basée à Lisbonne (ACCCE). En décembre 1990, le programme Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle (MEDIA) propose des subventions au travail collectif de préservation sous la responsabilité de chaque pays. Entre juillet et novembre 1991, l'association du projet LUMIERE est entreprise comme un réseau non étatique dirigé par des professionnels du secteur des archives pour coordonner les subventions collectives du programme MEDIA.⁴⁵⁸ Une nouvelle collaboration entre cinémathèques européennes s'affirme avec LUMIERE composée par des archives leaders dans la région des pays suivants : Autriche, Belgique, Danemark, France, Allemagne, Grèce, Irlande, Italie, Luxembourg, Pays-Bas, Norvège, Portugal, Espagne et Grande Bretagne.⁴⁵⁹ Blotkamp qui figure comme membre du comité exécutif, elle résume leur but : *«The archivists came to realize fully that in many cases collaboration was the only solution to the problem of proper film restoration. But lack of money mainly stood in the way of actually undertaking projects together. This meant, on top of the costs of preservation, for which most archives didn't have sufficient means anyway, expenses of travelling, research, transport, comparing material from various sources, re-editing, translating or remaking titles, etc. This is why the European archives eventually decided to try and get means from the European Community, which resulted in the creation of the LUMIERE Project within the MEDIA Programme of the EC.»*⁴⁶⁰

Les objectifs de LUMIERE sont le développement de projets de préservation et de restaurations collectives de l'héritage filmique européen, accompagnés de trois activités complémentaires. D'abord, la création de la base de données 'The Joint European Filmography' (JEF) contenant les fonds des archives Européennes. En deuxième, l'identification et la recherche de films perdus ('Search of Lost Films'). Et enfin, la diffusion, la présentation des films restaurés et le réinvestissement des profits potentiels dans les programmes de préservation à nouveau. Et justement le NFM montre plusieurs exemples de

⁴⁵⁸ Voir, Costa, José Manuel, 'Introduction Working Together', Surowiec, Catherine A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisbonne, 1996, pp.8-9.

⁴⁵⁹ Il y a deux comités formés entre 1991 et 1993 avec José Manuel Costa de Cine mateca Portuguesa figurant comme Président. Voir *Ibid.*, 'The LUMIERE Project Association Original Description and Guidelines'. *Ibid.*, pp. 246-247.

⁴⁶⁰ Blotkamp, Hoos, 'The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', *Ibid.*, p.25.

leurs préservations obtenues grâce à la coopération entre cinémathèques européennes dans un troisième festival, créé à Paris en 1991, qui rejoint les villes européennes Pordenone et Bologne avec leurs festivals de cinéma.

L'historienne Michelle Lagny place l'apparition du festival CinéMémoire dans la tendance de villes devenues « *Lieux de mémoire* » qui font d'un film muet un objet central: « (...), le festival parisien doit 'créer l'événement' afin de remplir son rôle de vitrine pour le travail souterrain (et coûteux) qui s'accomplit dans les casemates des archives: sa programmation éclate et scintille dans les salles les plus variées et parfois les plus prestigieuses (...) Christian Belaygue y voit l'épanouissement d'une expérience qui en est pour lui la 'matrice': celle des rencontres cinématographiques d'Avignon, où les projections de films s'inseraient dans le festival du théâtre, et devaient séduire un public cultivé mais pas forcément cinéphile. L'équipe de CinéMémoire ne se limite donc pas au cinéma muet ni au cinéma 'retrouvé': elle associe toutes sortes de productions, et couvre plusieurs périodes, tout en favorisant le cinéma français. (...) ce qui caractérise ce festival c'est l'importance accordée au cinéma comme fait socioculturel (...) Un parti pris capital (repris dans une autre manifestation, *Cinéma muet en concert*) consiste en effet à proposer les grands films muets avec un accompagnement orchestral, de manière à donner aux projections l'allure d'un « spectacle total' ». ⁴⁶¹

En octobre 1991 à Paris, le NFM présente alors parmi ses plus récentes restaurations sonorisées par Jean-Marie Senia, notamment *LUCKY STAR* (1929). ⁴⁶² Puis, le Musée présente préservations en couleur de la société Hollandsche-Pathé réalisées par A. Machin. Meyer présente *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (1912) et leur copie incomplète *L'ÂME DES MOULINS* (1912), dont la restauration est basée sur les matériaux provenant du NFM et du Bundersarchiv de Coblenze. ⁴⁶³

À Amsterdam, l'œuvre européenne du metteur en scène Machin est remarquée par les programmeurs pour ses qualités plastiques. En décembre 1991, le *NFM programma* présente Machin comme un auteur exhumé: le 'Visconti des années 1910'. ⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Lagny, Michèle, 'L'Archive à la fête' *Cinémathèque*, no. 7, 1995, pp.99-100. Lagny fait un bilan en 1995 sur les différences et les confluences entre ces trois festivals.

⁴⁶² De Kuyper informe sur le travail de restauration et Meyer sur les intertitres, parmi d'autres films. De Kuyper associe ce film à: « (...) *NIGHT OF THE HUNTER* (*La Nuit du chasseur*), de Charles Laughton. Curieux d'ailleurs comme les personnages de *LUCKY STAR* pourraient être les enfants devenus adultes du film de Laughton... ». De Kuyper, E., et M. - P. Meyer, '1929 Lucky Star', *CinéMémoire*, 1991, pp.82-83. Delpeut écrit sur le festival parisien dans 'CinéMémoire', *Skrien* no. 181, 1991 - 1992, pp.54-55.

⁴⁶³ Voir textes *Ibid.*, '1912 MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN', *CinéMémoire*, 1991, p.76. Dans la copie qui détient le NFM (126 m) le personnage de la fille du moulinier (Germaine Lecuyer) n'apparaît pas. Voir *Idem.*, Donaldson, *Of Joy and sorrow*, 1997, pp.35, 40, 83; et Meyer, M. - P., 'Análisis de materiales del Nederlands Filmmuseum *Maudite Soit la Guerre! Vervloekt Zij de oorlog* (*Maldita sea la Guerra*) Breve historia de una restauración', *Idem.* Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, pp.92, 93 Cet article est apparu dans *Skrien* 181, décembre-janvier, 1991-1992.

⁴⁶⁴ *L'ÂME DES MOULINS* (1912) est combiné plus tard en décembre 1992 (*NFM programma*) dans un programme associé aux films d'enfants du réalisateur comme *BETE COMME LES HOMMES* (1923) et *UNE NUIT AGITEE* (1920).

II. QUAND L'EXPERIMENTATION AVEC DES FRAGMENTS CONDUIT A METTRE EN VALEUR LA NON FICTION (1991-1992)

L'équipe du NFM fait de la salle de projection une scène d'expérimentation en utilisant les collections préservées. De Kuyper conçoit la création d'un corpus à base des films-fragments. Il s'agit de la collection *BITS & PIECES*, résultat de leurs postulats esthétiques que l'équipe met en œuvre fin 1991. Tout au long de 1991, ces archivistes s'occupent de programmer de plus en plus de films muets de non-fiction, notamment des films de voyage. D'autres expériences sont explorées tout au long de 1992 dans des programmes de fiction également, sonorisés en particulier par des commentateurs. Dans le Pavillon Vondelpark l'équipe programme aussi de collections inédites des cinémathèques collègues et des films contemporains à partir d'archives.

1. Réflexions sur la problématique des fragments

Ces archivistes remettent en question la fonction de la Cinémathèque hollandaise face aux fragments. Delpout est partant de s'occuper des chutes par leur quantité (25%), leur beauté. Leur philosophie contemple ainsi la préservation des fragments-films, bien que problématique, écrit-il à l'époque : « *En este caso no podemos responder sobre la base de criterios a los que estamos habituados, es decir sobre las categorías propias de la historia de cine ; por lo tanto, otra vez la elección debe basarse sólo en el placer que encontramos en el visionado de esas imágenes ; la elección es solo estética : nos gustan o no nos gustan, pensamos utilizarlas o no. En consecuencia el problema que quiero*

*planter en este punto es muy simple: ¿Estamos dispuestos en las filmotecas a volver al simple placer de mirar las imágenes en movimiento ? En el Nederlands Filmmuseum hemos comprendido que se debe responder (...) con la práctica (...) trabajar con los fragmentos significa intentar compartir con el público el placer que experimentamos ; significa, pues, que debemos sustituir los criterios personales y estéticos por aquellos historiográficos al decidir si reimprimimos o no un fragmento. El problema, elegida esta línea de conducta, es individualizar el mejor modo para mostrar este tipo de film. ».*⁴⁶⁵

Cette perspective esthétique aboutit en 1991 à la création d'une collection si rare et hors du commun : *BITS & PIECES*, dont les premiers résultats sont à l'affiche dans le *NFM programma* entre septembre et novembre 1991. Le processus de conception de cette collection inédite se reflète dans une série de remarques de De Kuyper sur les fragments, exposés pendant sa conférence lors du festival *Il Cinema Ritrovato*, en octobre 1990 à Bologne.⁴⁶⁶ Son point de départ est une remise en question de l'historiographie du cinéma contemporaine face aux si nombreux fragments: « I. (...) Est-ce que ces films, parce que n'accédant pas au stade de l'identification (de l'identité), doivent pour autant rester dans les limbes, dans les strates du film 'virtuel' ; (...) II. L'histoire du cinéma, l'historiographie du cinéma est un phénomène plus étrange, plus complexe et plus paradoxal qu'on ne le croit. D'un côté il y a l'illusion, par la projection des films anciens, que se passé-là peut revivre plus ou moins de la même façon dans notre actualité. D'un autre côté des pans entiers de ce passé ont disparu. Il n'y a parfois qu'à peine cinquante ans, soixante-dix ans et nous nous trouvons devant des lambeaux, des fragments, des traces, et surtout des manques. (...) Ne falsifions donc pas encore cette histoire du cinéma en prétendant qu'elle est complète, fermée, linéaire... (...)° Car à côté des œuvres préservées et de films identifiés (...) il existe tout autant les œuvres incomplètes, disparues, et surtout à côté de cela, combien de films non datés, non identifiés (...) Et à côté de cela s'amoncellent tous ces fragments de films, bouts véritablement anonymes. Mises bout à bout, souvent des kilomètres de platitudes, mais souvent aussi des éclats, de promesses, des éclairs, des beautés (...) vite éteintes, car elles n'ont longueur que de quelques mètres, quelques minutes. »⁴⁶⁷

Malgré ce paradoxe, De Kuyper assume que les fragments sont non seulement nombreux, mais aussi des objets particulièrement difficiles à valoriser en raison de certaines caractéristiques qui intéressent l'équipe. Il définit les caractéristiques du film-fragment : « (...) Un fragment est : 1) un morceau d'une chose qui a été cassée. 2) partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou n'a pas été composé ! Dans les deux cas, cela présuppose un TOUT, une œuvre comme dit le Dictionnaire. On le veut bien, mais le fragment ne permet que de se l'imaginer, que de le supposer. Ce qui reste... est un reste. Ces bouts de films d'on ne sait où, ces apatrides, ces anonymes maudits, il faut les prendre en pitié, car pour les historiens classiques il n'ont aucune valeur car : inclassables, inidentifiables, inutilisables pour

⁴⁶⁵ Delpeut, P. (1989) "Qué hacer con un film cuando solo tenemos fragmentos..." en *Recuperar Films, Conservar el cine, Archivos de Filmoteca* no. 8 décembre 1990-février 1991, p.36.

⁴⁶⁶ Voir De Kuyper, E., (1990) « Fragments de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », *Hors cadre* 10, 1992, pp.45-52.

⁴⁶⁷ *Ibid*, pp.45-48.

reconstituer le plein de l'histoire (...) La mémoire, l'histoire en tant que mémoire ne retient que le repérable, que le 'référentielle'. (...) Roland Barthes parle du fragment –dans un tout autre contexte, mais sa pensée est pertinente pour la problématique du fragment au cinéma –comme d'un trouble-fête. Car, dit Barthes, il est discontinu. Et l'historien du cinéma classique abhorre le discontinu ; il ignore le 'sans lieu, ni date', l'inclassable inqualifiable. Cette 'force corrosive' (Barthes). »⁴⁶⁸

Le philosophe considère im portant de préserver le film -fragment justement par cette caractéristique propre à être hors du contexte, sans identité fixe selon les critères dominants alors de l'historiographie du cinéma. De Kuyper est partant de pratiquer le montage des archives comme une alternative pour programmer ces fragments, comme il est le cas dans *LYRICAL NITRATE* et *PINK ULYSSES*. *BITS & PIECES* est une collection où cette posture esthétique trouve toute son expression.

a. La collection *BITS & PIECES* (1991) ou de l'art d'accommoder les restes

Eric de Kuyper propose la création d'une collection à partir de restes des archives. Delpeut et Meyer mettent en œuvre la fabrication de ce corpus de fragments en suivant leur perspective esthétique dans la quelle se joue comme nulle part ailleurs cette dynamique de valorisation : préserver pour montrer.

De Kuyper propose sauvegarder des fragments avec une certaine perspective esthétique qui assume sa charge de subjectivité: « IV. (...) Quand est-ce qu'un fragment s'impose, quand est-ce qu'il reste fatalement dans les limbes du cinématographe ? Quand est-ce que l'image nous parle ? Quand est-ce qu'elle reste muette ? Oui, sans doute possible, le tri du fragment, sa sélection se fait non au moyen d'un savoir (ou si peu), mais pleinement et uniquement grâce à une sensibilité esthétique. Se fier à notre sens esthétique ? Eh, oui : il n'y a que cela à faire ; il n'y a pas d'autre moyen pour y voir. Sans soutien aucun. Eh, non : sans filet, uniquement par (pour) notre plaisir ce bout-là sera sauvé ! Quelle arrogance, quelle force corrosive en effet ! Se fier de notre sens esthétique... Et si nous ne l'avions pas ? Et si nous n'en étions pas sûrs ? Et si nous l'avions perdu ? V. Que faire du fragment anonyme ? Cette beauté du diable ? Souvent il m'a pris envie de lui donner un nom arbitraire, un auteur imaginaire ou non, une date de production, un pays d'origine... De fabriquer à son intention une identité fictive. Pour qu'il puisse être sauvé de l'oubli : pour obliger l'historien conventionnel à l'accepter. Ce qui permettrait aussi en le programmant de le rendre 'montrable' et 'projetable' ; de le confronter à

⁴⁶⁸ Ibid, p.48.

nouveau, et de droit, à des spectateurs. On n'y verrait que du feu. Mais l'essentiel serait sauf : sortir ces images de l'oubli, et les confronter à nouveau avec l'écran qui est leur destiné, leur vocation profonde. Les sauver, quoi !

469

De Kuyper prend une position non orthodoxe car il ne défend que le statut de films méconnus. Car il propose de préserver de bouts de films anonymes selon des critères subjectifs avec le propos d'être projetés en salle. Il porte la politique de la non discrimination des archives à cet extrême. Delpout témoigne que De Kuyper propose alors de donner effectivement une identité fictive à leurs sélections de fragments: « *In many film archives (...) fragments are disappearing in the trash. They are difficult to catalogue, and who will ever want to look at them if there is so little knowledge about them? 'But they are often so beautiful...'*, we regretfully sighed again and again in our weekly meetings. Eventually, the solution turned out to be to make a small collection of the most beautiful fragments. Eric de Kuyper came up with the name of bits & pieces. (...) Now these snippets are preserved, each with its own number, and more importantly, they are used, that is: shown. Because all those scraps appear to be invented to play with, to mix and match them and to transform them into new film experiences. »⁴⁷⁰

Le catalogue du NFM octroie ainsi un statut au fragment inconnu. L'équipe les regroupe alors comme une collection, *BITS & PIECES*: « *Film fragments of unknown origin, collected and preserved because of their intriguing beauty or content.* »⁴⁷¹

Les critères de sélection des fragments réside dans la fascination esthétique qu'ils provoquent comme leur méconnaissance. Ce choix de fragments acquit une identité 'fictive' attribuée par un numéro. De Kuyper défend le droit de choisir de fragments depuis cette perspective aussi subjective mais pour les montrer en salle: « *VI. Comment donc accommoder ces 'restes' ? Comme en dit en cuisine. (...) C'est l'art d'accommoder les restes. Il y faut un autre genre du talent, d'inventivité, de créativité que dans la cuisine reconnue. Il faut surtout aimer jouer avec l'imprévu, l'aléatoire, le non-conventionnel, et se laisser aller à son (bon) goût. (...) Tout d'abord, comme il n'est pas bon de tout jeter, il n'est certes pas bon de tout vouloir conserver. Il faut oser sélectionner, et ce choix ne peut se faire que selon les principes de la séduction du ravissement... (...) VII. Le fragment inconnu, non identifié, anonyme, morceau de l'histoire du cinéma, lambeau du film, oblige celui qui le découvre à une prise de conscience (prise en charge ?) forte et univoque. Pas de pré-savoir, ici –ou si peu. (...) Et il précise : est-ce que je vaudrais la peine d'être sauvé ?... (...) Confronté à ce problème tout prétexte historique devient flou, mes références vagues, mon cadre irrelevant. 'Ah ! me dis-je, l'image est belle, fantastiquement belle. La scène est curieuse, bizarre, étonnante ; les couleurs en sont fort aimables ; les comédiens fascinants ; le paysage parle de son langage de sourd-muet... ».* Bref : je

⁴⁶⁹ *Ibid*, p.49.

⁴⁷⁰ On a repris la traduction de la citation traduite par elle-même : Verhoeff, Nanna, *After the Beginning Westerns Before 1915*. Thèse: Lettres: Universiteit Utrecht, (sous la dir.) Prof.dr. William Uricchio et Prof.dr. Frank Kessler, 2002, p.13. Le texte à l'origine est: Delpout, P., 'Filmsnippers', *Cinéma perdu Der eerste dertig jaar van de film 1895-1925*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1997, p.82.

⁴⁷¹ Brochure publicitaire *CINEMA PERDU 1895/1925* Sales Fortuna Films

*réagis naïvement, en amateur du cinéma, en amateur d'images. Bien sûr avec mon goût, et ma culture, et mon savoir. Ce n'est pas si difficile ; en fait, c'est évident. Mais je n'ai aucun argument valable pour défendre mon choix : si ce n'est le partager avec d'autres spectateurs. C'est possible maintenant : puisque le fragment, restauré, préservé, est redevenu projetable et programmable. »*⁴⁷²

La perspective esthétique de l'archiviste consiste à assumer son choix selon son goût mais forcément à valider auprès du public en salle. La notion d'une restauration complète ou idéale éclate devant l'utilisation de ces fragments. Sur la première grande sélection des fragments numérotés, Delpout nous raconte : *«I made the first reels, and then Mark-Paul (Meyer) took over. First 100 are my choice, maybe more. At least these are my choice (...). Definitely (De Kuyper) he came with the term. I think I came with the idea to give a number. To make reels was practical. It worked very often like that. We were together with Hoos every week and in one of these sessions we find pieces that we do not know what to do with. Shall we throw them away? (...) It was very weird to make the first choice. (...). We threw things away or we just put them again in the can. That is really the ideal of a film archive keeping everything! These 2 or 3 minutes are orphans of the film archive. (...) Hoos was very keen but she said : 'selection is subjective so let's try not to hide it.' »*

La collection *BITS & PIECES* est composée d'une série de fragments non identifiés pour la plupart, de durée réduite (quelques secondes, minutes) qui préservés changent leur identité indéfinie pour un numéro.⁴⁷³ Le recyclage des fragments est une grande 'leçon', la plus révolutionnaire, octroyée par De Kuyper. Delpout se rappelle qu'en général c'était ainsi : *« he came with an idea and I executed it... »*

b. Le départ du directeur-adjoint De Kuyper

De Kuyper fait une contribution cruciale à la philosophie des archives d'une cinémathèque qui est alors en train de vivre une belle période. Sa philosophie s'accorde avec une gestion qui préserve les archives néerlandaises pour favoriser l'accès à leur diversité multinationale. Il se prononce pour une approche esthétique qui s'adapte au statut du NFM

⁴⁷² *Idem.*, De Kuyper (1990), 'Fragments de', 1992, pp.49-51.

⁴⁷³ Voir l'excellente analyse de cette collection dans *Idem.* Verhoeff, N., 'Bits & Pieces' *After the Beginning*, 2002, pp.13-27.

dont la mission consiste à valoriser le cinéma comme un objet culturel autant qu'artistique. Il participe dans une politique de programmation assez plurielle et innovante.⁴⁷⁴

A l'occasion du festival CinéMémoire 1991, De Kuyper semble résumer ces années de programmation: «*Finalement, le NFM a décidé aussi de sauver de films anonymes non-identifiés mais d'un intérêt certain. Cette politique de conservation a poussé la Cinémathèque Hollandaise à réserver beaucoup de place à la programmation du cinéma muet. Jusqu'à un tiers des programmes mensuels (environ 100 films), est consacré aux films muets, toujours donnés avec un accompagnement musical au piano. Régulièrement –à l'occasion de festivals ou de rétrospectives –des programmations plus aventureuses sont proposées : expériences avec accompagnement musical (chœurs, soprano, bruitages, etc.) ou sous forme de montage ou collage. Ces programmes ont d'ailleurs été montrés avec succès à Pordenone, Bologne, Montpellier, Munich, etc. Car dans la programmation nous croyons devoir servir et illustrer le répertoire aussi bien que d'expérimenter de nouvelles manières d'aborder le cinéma et son histoire. Et comme la grande richesse du NFM est concentrée sur les deux premières décennies de l'histoire du cinéma, il est important que la programmation reflète cet acquis tout en essayant de trouver des formes nouvelles pour présenter ce cinéma au public, de le faire découvrir et aimer.*⁴⁷⁵

Alors De Kuyper quitte la direction-adjointe du NFM fin 1991. Cependant il continue à y collaborer après son départ. Il reste un programmeur, mais aussi un philosophe des archives ayant une connaissance approfondie des collections de la Cinémathèque néerlandaise. Le *NFM programma* met à l'affiche en janvier 1992 une carte blanche donnée à De Kuyper qui programme alors des comédies du muet de Frank Capra et de Jacques Feyder.

En rétrospective, Roumen témoigne du changement sans retour qui s'opère au NFM en 1991: "I started in the Filmmuseum in 1988 when Blotkamp was the director and De Kuyper was deputy and had an artistic function (...). The museum looked like an exciting place, alive with 3 different films, like in France in the 1950's. He was very involved giving lectures and then after a while Peter took over as programmer. There is a turning point in 1991 that starts with a new philosophy in film programming that usually does not work in Holland as the French way works, in a cinéphile environment (...) Plus here there is concurrence with television, video rental. Our conclusion was that we are a strange archive. We still miss a lot of big classical films and we have huge gaps programming the official ones. The best of our expertise, our heavy point, are these totally unknown films of the century, that sometimes we do not know who made them. We are internationally best known preserving since we won awards in 1991. We got this insight that we should move to what we have in the archive, what we own, and search ways and forms of presenting films beyond, showing short, silent unknown films. And then we started to experiment with theatrical live music orchestra and compilations, and that's Delpout!"

⁴⁷⁴ Hommel, Michel, "Het filmmuseum (3). Amsterdam." *Skrien* nr 180, Oct-Nov 1991, pp.42-45.

⁴⁷⁵ *Idem.*, De Kuyper 'Des Cinémathèques à l'œuvre Nederlands Filmmuseum', *CinéMémoire*, 1991, pp.230-231.