

Animation et films abstraits (36^{ème} et 41^{ème})

DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNEE (France, 1920) est la seule animation programmée dans la série au 41^e épisode parmi les riches collections en animation du NFM.⁸²² Son créateur Ladislav Starevitch (1882-1965), russe d'origine, entomologiste tournait ses films dans une villa à Fontenay-sous-Bois.⁸²³ Cet épisode de quinze minutes dépasse la convention de la durée du reste, mais il fallait l'inclure ce bijou dans l'histoire de l'animation. Le film réunit plusieurs éléments dispersés dans la série. D'abord, cette animation en couleur est un pastiche de genres où la mise en scène est jouée par des insectes-marionnettes, avec tous les ingrédients du mélodrame sous le style d'une fable comme de tragédie avec résonances russes de 'fin malheureuse'. Le film suit le schème du drame archétype de la fille de province qui tombe dans les griffes de la grande ville, Paris, monde mondain du music-hall, avec touches réalistes qui renvoient aux atmosphères urbaines du serial *LES VAMPIRES* (Louis Feuillade, Gaumont, 1915-1916). La copie est accompagnée de musique de Maarten Koopman qui rend encore plus attractive cette production qui sans doute a pris des années de tournage, vu ses caractéristiques (114 plans). Le téléspectateur a l'opportunité alors de le regarder à nouveau en salle en octobre 1996 affiché dans le *NFM programma*.

Le NFM compte également avec une riche collection du cinéma d'avant-garde du début du 20^{ème} siècle par la voie de la fusion des collections de la salle Uitskijk et Filmliga. L'équipe montre depuis 1988 un intérêt pour programmer l'avant-garde allemande des années 1920, parmi d'autres films de cinéastes comme Hans Richter, Oskar Fischinger et Walter Ruttmann dont notamment *BERLIN, DIE SINFONIE EINER GROBSTADT* (1927) est souvent programmé.⁸²⁴ Kracauer décrit le style de Ruttmann par *BERLIN, UNE MELODIE D'IMAGES* comme : « (...) l'homme avec sens de la musique optique, dont la méthode de montage repose davantage sur qualités formelles

⁸²² Voir *HIGHLIGHTS FROM THE COLLECTIONS* (Claudi Op den Kamp, 2003).

⁸²³ *Idem.*, Delpout, P. 'Grootmeester van het kleine' ('Grands maîtres du petit'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.73-74. L. Starevitch a travaillé avec le producteur Khanshonkov (producteur d'ailleurs de *ZENSCINA ZAVIRASNEGO DNJO /FEMME DE DEMAIN 1E PARTIE*, 1914) en 1909, comme directeur et créateur des effets spéciaux après de se convertir en marionnettiste. A partir de 1912 il est reconnu par ses films d'insectes qui parodiaient de films de fiction et mêmes des actualités. Il est venu en France dans les années 1920, où il devient connu au niveau international. Voir *Idem.*, Tsvian, Yuri, 'Starewicz, Wladyslaw', Abel (ed.), 2005, p.610.

⁸²⁴ Voir *NFM programma* novembre 1988, janvier 1990, février 1990.

des objets que sur leurs significations, avec analogies frappantes entre mouvements et formes. Influencé par Vertov il capture la beauté des mouvements abstraits. »⁸²⁵

Les sections expérimentales dans la programmation au Pavillon Vondelpark consacrent à Ruttmann souvent un espace comme dans 'Mind the Gap' et en particulier dans les programmes de Delpout 'De Droomfabriek een compilatie van Found Footage-films'. Il combine ce travail plastique programmant *BERLIN, UNE MELODIE D'IMAGES* avec *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986).⁸²⁶ En octobre 1995 le *NFM programma* affiche la série de films

abstraites *OPUS* de Ruttmann dont le travail plastique entre mouvement et forme est si gai. Leyda écrit sur lui en 1964: "(...) All commentators on this film have remarked the peculiar contradiction between the emotional aims of the subject and the neutrality of Ruttmann's result: he had subjected the enormously varied contents of a stock-shot library to an interest in its rhythmic, formal content –and only its formal content. These were the structural materials for a bridge that Ruttmann did not bother to build. He wished to prove that the art of a film has to be separated from its content, yet this work proves a contrary truth."⁸²⁷

Les programmeurs du NFM explorent les liens établis entre l'avant-garde et le réemploi, dont les films de Ruttmann et de Richter sont pionniers. L'épisode 36ème de la série *DE CINÉMA PERDU* est consacré aux *OPUS II, OPUS III, OPUS IV* (1922/1924/1925) dont les copies sont en couleur. Musique de Hans Eisler était prévue à l'origine pour *OPUS III*. Cependant l'intervention musicale des films est de Frances-Marie Uitti, dont la composition est à base de violoncelle. Sur le terrain de l'expérimentation l'équipe propose ainsi une relecture purement sensorielle de ces films abstraits.⁸²⁸

⁸²⁵ Kracauer, S., *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand, 1919-1933*, Champs Flammarion, Paris, 1987, pp.204-208.

⁸²⁶ *NFM programma* novembre 1990, mai 1992 et juin 1992.

⁸²⁷ H. Richter, collègue proche de Ruttmann, réfléchit autour de la compilation comme une forme filmique, un film à 'concept': "I have had to film the subject of the functioning of a stock-exchange. (...) The task given this sort of documentary film is to portray a concept. Even what is invisible must be made visible. Acted scenes as well as directly recorded actualities must all be thought of as bits of evidence in an argument, an argument that aims to make problems, thoughts, even ideas, generally understood (...) In this effort to give body to the invisible world of imagination thought and ideas, the essay film can employ an incomparably greater reservoir of expressive means than can the pure documentary film. Feed from recording external phenomena in simple sequence the film essay must collect its material from everywhere; its space and time must be conditioned only by the need to explain and show the idea." (Richter, 'Der Filmessay', *National-Zeitung* (Basel), No. 192, 25 avril 1940.) dans Leyda, Jay, *Films beget films*, Londres, George Allen & Unwin, 1964, pp. 30-31.

⁸²⁸ *Idem.*, Delpout, P. "Twee sponsachtige schepsels" ('Deux êtres d'éponge'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.49-50. *Infra.*, Chap. 7.

c. La propagande polyvalente: un film pour la charité (37^{ème}) et un film d'expédition au Congo (12^{ème})

Dans cet effort titanesque pour programmer les collections dans *DE CINÉMA PERDU*, Delpeut choisit de copies encore plus rares où la propagande est leitm otiv à buts très divers . Dans ces films la propagande sert non plus pour vendre, exposer le processus de production mais pour recueillir des fonds et/ou des adeptes. Une autre collection thématique du NFM autour de la propagande coloniale, est alors en plein processus de préservation et de programmation.

Le 37^{ème} épisode intitulé *FILM OF RUSSIA DYING* c'est une version raccourcie de la copie noir et blanc (dix minutes quarante- une secondes sur vingt minutes) *NEDERLANDSCHE ROODE KRUIS- NANSEN COMITE FILM VAN STERVEND RUSLAND* (de G.H. Mewes, G.B., Save the Children Fund, 1921). C'est un film de propagande pour le recueil de fonds d'une œuvre de charité pour la famine de 1922 à l'URSS. L'accompagnement au piano-forte, reste grave et mélancolique en accord avec ces images si terribles, bourdes, tournées pendant la famine, comme informe le générique au téléspectateur. Le montage de ces prises des enfants abandonnés, moribondes, puis de cadavres est au service de convaincre le spectateur pour 'donner'. Dans la province de Saratov, les effets de la famine sont exposés sans aucune pudeur, par des images choquantes : les enfants mangent de l'herbe, de la poubelle, l'état des corps est déplorable par la propagation de maladies. Puis on voit les actions de la Croix Rouge, les infirmières, les médecins devenus de protagonistes : le médecin Farrar (mort de typhus quelques semaines après la prise annonce l'intertitre) et du médecin Nansen. Les scènes de désinfection des enfants envoyés en Ukraine sont suivies des celles où de corps par dizaines sont vidés aux cimetières. Les intertitres alors demandent de l'aide et offrent alternatives de paiement. Delpeut informe au téléspectateur des réactions de rejet en chaîne de la part des spectateurs de l'époque.⁸²⁹ La propagande est si ambivalente selon son contexte d'utilisation.

Nous traitons ensuite et en fin par sa charge ambivalente de propagande le 12^{ème} épisode *HEART OF DARKNESS, THE CONGO*, classé dans la série comme de la non-fiction. C'est une version raccourcie (de dix minutes sur quarante minutes et quarante secondes) de la copie noir et blanc *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (Allemagne, 1925). C'est un reportage sur

⁸²⁹ Voir *Ibid.*, « Charitas en censuur » ('Charité et censure'), pp.61-62.

l'expédition dirigée par Herman Freyberg au Congo belge.⁸³⁰ Delpout emprunte des séquences (compris leurs intertitres) du départ du groupe d'explorateurs à bord d'un bateau à vapeur, qui traverse la forêt. Il sélectionne également de scènes de chasse des crocodiles et hippopotames. La charge de propagande est bien subtile dans ce film qui laisse entrevoir à moments les rapports de force et domination entre la population locale au service des européens au long de leur exploration. La sonorisation est composée de bruitage et musique électronique à base de percussions de Nando Eweg, Joost van Leeuwen, Remko Luyten, sous la supervision de Ram. La préservation de cette copie se réalise grâce au projet LUMIERE.⁸³¹ L'équipe du Musée ouvre une 'boîte à Pandore' en préservant ses films d'expédition en Afrique. Les 'fantômes' et les 'fantasmes' du colonialisme en Afrique ressortent avec l'espoir au fond d'une des dernières bobines recyclées.

2. Films européens et américains en Afrique du NFM

Delpout s'intéresse dès 1990 pour ces films européens tournés en Afrique à peine identifiés.⁸³² Il est venu le moment pour lui de les mettre en accès autrement avant quitter le NFM. Ces copies du NFM sont objet de préservation en collaboration étroite avec la Cinémathèque royale de Belgique (parmi 200 titres environ) grâce au soutien du projet LUMIERE. Pour la plupart, il s'agit de documentaires, *newsreels*, films éducatifs (santé), à but ethnographique comme colonial surtout des origines belges, allemands et français. Ces films sont une source documentaire de l'architecture (du paysage notamment) du continent africain, autant que de la fascination européenne pour le voyage, la chasse, l'expédition, mais

⁸³⁰ Il s'agit du Congo, Rwanda et Burundi. Voir *Idem.*, Convents, Guido, 'Belgian Colonies', Abel (ed.), 2005, p.11.

⁸³¹ *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.78-79.

⁸³² Delpout, P., « Películas de expediciones » Hertogs, Daan, et al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 Février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.96-99. Cet article traduit est apparu dans Delpout, P., 'Weergevonden 6', *GBG - nieuws* 14, automne 1990, pp. 19-21.

aussi de la propagande d'occupation coloniale.⁸³³ Ces films européens en Afrique ont une forte charge idéologique et non seulement par leur caractère exotique, souvent ouvertement raciste et impérialiste. Ces films sont de documents historiques d'une géopolitique transformée, associés à l'imaginaire filmique des pays africains (ex colonies) comme des pays européens (ex empires coloniaux).⁸³⁴ C'est un patrimoine complexe à assumer pour les parties impliquées.

Delpeut compile à partir de cette collection thématique de films européens en Afrique. Il réalise ainsi sa dernière collaboration au NFM fin 1995, avant quitter son poste définitivement. Il prend position devant un matériel filmique complexe à reprogrammer. Il assume une position esthétique devant cette collection de films politiquement incorrects pour certains.

a. Un dernier film de montage pour voyager: *HART DER DUISTERNIS: BEELDEN VAN AFRIKA, 1910-1930 (1995)*

Delpeut réalise *HART DER DUISTERNIS: BEELDEN VAN AFRIKA, 1910-1930 (HEART OF DARKNESS: IMAGES D'AFRIQUE, 1910-1930, 1995)* à partir exclusivement des archives des films européens et américains en Afrique du NFM. Ce film est accompagné d'une expérience collective de sonorisation expérimentale.

Dans *HEART OF DARKNESS*, Delpeut recycle des extraits parmi les scènes de chasse encore à partir de la copie *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (12^{ème} épisode de la série *DE CINÉMA PERDU*). Néanmoins son propos est bien différent, il inclut d'autres scènes du documentaire pendant la visite à une plantation de coton, des usages et coutumes (danse, musique) parmi les Bantoues et les Pygmées. Cette fois il ne garde pas les intitulés, comme pour le reste de neuf films empruntés de non-fiction et documentaires tournés en Afrique entre 1910 et 1928.

⁸³³ Ces films sont un outil pour montrer les investissements dans les colonies et une source d'attraction pour la migration depuis la métropole. Ils nourrissent également l'imaginaire de puissance nationaliste des pays impérialistes. Inspiré du projet 'Italy in Africa' de la Cineteca del Comune di Bologna, ce projet termine pour se consolider entre le NFM et la Cinémathèque Royale de Belgique en 1995 à travers l'identification et le copiage des films nitrate en 16mm. *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.78-79.

⁸³⁴ Convents remarque l'ambivalence dans les histoires de ces cinémas nationaux. Voir *Idem.*, Convents, G., 'Colonialism', Abel (ed.), 2005, pp.136-138.

Delpeut réalise ce film avec Barbara Hin au montage (sa collaboratrice dans *THE GREAT WAR*, 1993). Portant le titre homonyme du roman (1902) de Joseph Conrad, la production du NFM, *HEART OF DARKNESS* est affichée en salle dans le *NFM programma* entre novembre et décembre 1995, accompagnée d'un autre documentaire allemand *SAMBA, DER HELD DES URWALDS* (August Brückner, 1928) ; d'ailleurs pas inclu dans ce film de montage. Une bonne partie des films recyclés, en revanche sont programmés alors au Pavillon Vondelpark.

Delpeut reclasse cet imaginaire colonial avec une sonorisation particulière, composée par musique originale de Stefan den Broeder et un bruitage dessiné en collaboration avec Ram, enregistré par Hammer. Delpeut décrit cette expérience de sonorisation comme : « *It is a master piece the sound track program. It is a little collection that we putted in a nice program. Also this compilation is for audiences that do not want to see all the films.* »

Ce travail de sonorisation évoque atmosphères et anticipe situations dans les scènes, sans les illustrer tout à fait. Les titres de ces dix copies néerlandaises recyclées sont datées au générique, mais sans aucune autre donnée des auteurs, ni nationalités de production. Comme Delpeut enlève les intertitres de tous les extraits empruntés, on ne peut pas se placer en termes spatiaux ni temporels sauf par le titre du film. Toutefois ce remontage ne cherche pas à donner de repères géopolitiques ni ethnographiques, mais plutôt à associer en termes esthétiques de figures communes parmi les extraits empruntés.

b. Figures sur l'Afrique : l'expédition, l'empire et la chasse

Delpeut compile dans *HEART OF DARKNESS* des extraits d'autres films allemands, américains, français⁸³⁵, dont quelques-unes font partie de la collection Desmet. Il associe ces clichés de manière à les classer dans une typologie de chasses, de populations, de structure familiale et du travail, sous les yeux des opérateurs occidentaux. Le réalisateur remarque au spectateur à la fin du générique que ces films étaient regardés en salles néerlandaises à l'époque.⁸³⁶

⁸³⁵ Les pays concernés sont : l'Algérie, le Maroc, l'Afrique équatoriale française, Afrique de l'Ouest française et le Sénégal. Voir *Ibid.*, Convents, G. 'French Colonies', Abel (ed.), 2005, p.13.

⁸³⁶ "*HART DER DUISTERNIS is een compilatie van filmfragmenten die tussen 1910 en 1930 in zwart Afrika zijn gemaakt. De gebruikte films zijn In diezelfde periode in Nederlandse bioscopen vertoond.*"

Delpeut choisit des extraits des films d'origine allemande.⁸³⁷ Il emprunte KEHRE WIEDER AFRIKA! (Allemagne 1929) copie noir et blanc du documentaire d'Ernö Metzner qui a rétravaillé les prises tournées à l'origine par Friedrich Paulmann et Ludwig Weichert pendant leur expédition.⁸³⁸ Delpeut garde des extraits assez frappants de ce film à but ethnographique qui enregistre avec soin maladif la structure familiale, les activités rurales, la chasse, la construction, les services de santé et du travail. Il compile la scène en couleur jaune où un homme blanc arrache de façon sadique la dent d'un homme noir à genoux sans anesthésie. Il emprunte celle à la mine où un ouvrier noir très pressé mange et se douche en même temps dans un espace en plein air. Ce film est projeté alors au Pavillon Vondelpark affiché dans le *NFM programma* en décembre 1995.

Delpeut garde des extraits éblouissants de la forêt traversée à bord d'un bateau à vapeur provenant de la copie noir et blanc LANGS DE NIJL NAAR HET HART VAN AFRIKA (Allemagne, 1925). Cette copie est présentée complète alors au Pavillon Vondelpark en novembre 1995 (*NFM programma*) avec un accompagnement sonore composé par des musiciens du conservatoire à Rotterdam. Il recycle extraits du film SENEGAL (Allemagne, 1925) notamment scènes où des filles dansent en montage alterné avec des garçons qui jouent des percussions en ralenti à l'origine.

Delpeut sélectionne un extrait assez abîmé de la copie Desmet JACHT OP ZILVERREIGERS IN AFRIKA (CHASSE L'AIGRETTE EN AFRIQUE, Pathé-Frères, 1911) film d'Alfred Machin, où on voit des oiseaux chassés.⁸³⁹ Les tâches (défaut) dans ce matériel noir et blanc se transposent de belle manière avec les oiseaux envolés. Delpeut recycle des extraits noir et blanc et en couleur (orange) à partir de AUS DEM INNERN AFRIKAS (Eclair, 1910), notamment de scènes des artisans en train de travailler la céramique, puis des travailleurs dans une mine de diamants, une série de prises de vue de zèbres et d'autres animaux dans la forêt. Il emprunte quelques extraits à partir de HET LEVEN IN EEN KAFFERDORP (1912) qui contiennent scènes des villageois dans la fabrication de paniers, de bracelets et de coiffures (en particulier à base de nattes). La copie noir et blanc alors préservée est à l'affiche dans le *NFM programma* depuis

⁸³⁷ Régions concernées : Afrique du Sud-Ouest, Afrique de l'Est allemande, Togolais et le Cameroun (Allemagne, avant la guerre 1914-1918) *Idem.*, Convents, G. 'Film and German colonial propaganda from the black African territories to 1918,' Abel (ed.), 2005, pp.58-77. On en fait mention dans Cherchi Usai, P., L. Codelli (ed.), et. al. *Before Caligari/Prima di Caligari : Cinema tedesco, 1895-1920 German cinema, 1895-1920*, Biblioteca dell'Immagine, 1990, p.388.

⁸³⁸ Voir Weichert, L. *Kehre wieder, Afrika! [Mayibuye i Africa !]. Erlauschtes und erschautes aus Südwest-, Süd- und Ostafrika*, Berlin: Heimardienst-Verlag, 1927, 276p. Voir <http://www.antiqubook.nl/boox/dufour/8746.shtml>

⁸³⁹ Il est à l'affiche dans le *NFM programma* en novembre 1995. Information sur la copie dans Blom, I., *Jean Desmet and the early Dutch film trade: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition 3*, 2003, p.142.

février 1994. Cette production de la série Empire de la société Eclair est tournée probablement en Afrique du Sud. Delpeut en emprunte de nombreux clichés de femmes où figures de leur nudité et leur maternité prédominent. Notamment par exemple dans les extraits empruntés du long-métrage *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (Pathé Cinéma, 1928). Delpeut recycle des extraits du journal d'actualités *PATHE REVUE NO. 17* (1922) dont une partie de prises de vue des animaux sauvages (lions, tigres) tournées au Togo sont colorées au pochoir.

L'Afrique est un sujet attirant pour le cinéma américain, par les *travelogues* chasseurs d'images, des aventuriers.⁸⁴⁰ Delpeut choisit des extraits en couleur des films pionniers comme *SIMBA, THE KING OF BEASTS* (1928) programmé depuis 1994 au NFM. Il choisit parmi les prises de vue des caravanes, les scènes de la population exécutant leurs rituels et surtout des chasses en particulier du lion *Simba* et du rhinocéros. Delpeut analyse avec son expertise cette scène spectaculaire recyclée dans son film de montage : « *Diferente es también el método utilizado por Martin y Osa Johnson. Se integran activamente en las películas como personajes filmadores. En Simba los vemos en plena actuación. En distintos momentos hay tomas en plano-contraplano en que vemos dos cámaras y sus operadores (...), además del animal que están cazando en ese momento (?). Lo más espectacular de Simba es la secuencia en que Osa coloca el rifle en el hombro y se queda esperando al rinoceronte y éste se le acerca tanto que tiene que abatirlo. Un montaje, quizá, pero el rinoceronte es real y se dirige frontalmente a la cámara antes de su trágico final. Si pensamos además que los teleobjetivos de Johnson tenían una potencia muy inferior a los actuales, tendremos que reconocer que esta escena se filmó con un riesgo evidente para la propia vida.* »⁸⁴¹

Delpeut n'emprunte pas aucun film de fiction dans *HART DER DUISTERNIS*. Cependant ce dernier extrait montre comment ce film d'expédition américain met en scène et de façon pseudo fictive et non moins spectaculaire la chasse en Afrique. Le réalisateur renforce cette lecture incluant de manière exceptionnelle une voix-off pour la première fois dans ses compilations jusqu'à là. C'est une voix-off qui exprime sa prise de position face à ce matériel conflictuel vu son contenu et ses formes.

⁸⁴⁰ Le personnage de *KING KONG* résumera plus tard dans la fiction cet esprit aventurier du cinéma d'exploration : version de 1933 (de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack); version de 1976 (de John Guillermin); version de 2005 (de P. Jackson); aussi comme les suites et séquelles *LE FILS DE KING KONG*, (1933); *KING KONG CONTRE GODZILLA* (1977). Voir *Idem.*, Griffiths, Alison, *Ethnographique films*, Abel (Ed.), 2005, pp.221-222.

⁸⁴¹ *Idem.*, Delpeut, P (1990), « Películas », 1997, pp.98-99.

c. Voix off pour un regard post colonial renversé

Au début du 20^{ème} siècle les puissances européennes explorent et occupent de territoires sur tout au continent africain, aussi comme ils s'approprient leurs ressources. Le cinéma joue un rôle important signale Guido Convents dans ce processus d'occupation territoriale puis d'exploitation socio-économique qui cherche à légitimer aux métropoles des besoins coloniaux nourris par de prétentes nationalistes et civilisateurs.⁸⁴² Ces copies sont des documents indissociables de l'histoire du colonialisme européen. Dans *HEART OF DARKNESS* Delpout utilise exceptionnellement une voix off qui apparaît seulement à l'entrée et à la fin du montage. Il exprime ainsi sa position face à ce qu'il considère une 'deuxième conquête' par la photographie et le cinéma de l'Afrique.⁸⁴³

Le comédien Johan Leysen (commentateur de *L'HOMARD*) interprète la perspective de Delpout face à ce matériel politiquement incorrect. Tout d'abord Delpout se positionne derrière une citation clé de la littérature de l'époque, évoquée depuis le titre de son film de montage: « *We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness. We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and of excessive toil. But suddenly, as we struggled round a bend, there would be a glimpse of rush walls, of peaked grass-roofs, a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling, under the droop of heavy and motionless foliage. The steamer toiled along slowly on the edge of a black and incomprehensible frenzy. The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us – who could tell? We were cut off from the comprehension of our surroundings; we glided past like phantoms, wondering and secretly appalled, as sane men would be before an enthusiastic outbreak in a madhouse.* ' (...) This is how Marlow, central character of Joseph Conrad's *Heart of darkness*, written in 1902, describes that curious mixture of fear of and fascination for Africa, so characteristic of its white visitors. *Darkness*, 'prehistoric', 'accursed', 'incomprehensible', 'frenzy', 'a madhouse'. In the white traveller's worldview Africa was, to cite Roland Barthes, 'a dangerous puppet

⁸⁴² L'expansion territoriale en Afrique est importante d'avant la grande guerre aux pays européens. Plusieurs associations utilisent les films pour leurs actions : l'armée, les sociétés géographiques, les congrégations de missionnaires, les musées coloniaux, etc. Le colonialisme fait partie des expositions nationales et internationales. Le film est un outil de propagande pour l'occupation (souvent violente) des territoires, des 'colonies' ; aussi comme un outil d'information scientifique du processus 'civilisateur' (rituels, habilles, danses) des peuples païens. Voir *Idem.*, Convents, G., 'Colonialism', Abel (ed.), 2005, pp.136-138. Convents, G., *Préhistoire du cinéma en Afrique 1897-1918 A la recherche des images oubliées*, Bruxelles : OCIC, 1986 Collection Cinémédia, 235p.

⁸⁴³ Voir *Idem.*, Delpout, P., 'Hart der duisternis' ('Coeur d'obscurité'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.99-100.

show'. At the end of the 19th century western powers had colonized Africa and divided it among themselves. The African continent could then be discovered anew, for a second time, with the photo - and the film camera. The films from those first years vaguely resemble a stage play. It's as if the 19th century voyages of discovery are being put on again. The filmmakers make it seem as if they, like Livingstone and Stanley, find their way in an untrodden continent. They stage the first encounter, they act their amazement and wonderment about the new and the untouched. Each step on the African continent is performed as a step into a mythical darkness. In short, Africa has been twice discovered, conquered, and colonized: one time for real, a second time in images.»⁸⁴⁴

La voix off fait plusieurs citations, d'une part littéraire par le roman de Joseph Conrad, d'une autre part du cinéma de fiction, inspiré à la fois des personnages historiques. Il s'agit de David Livingstone, explorateur et missionnaire et Sir Henry M. Stanley, journaliste qui est envoyé par le *NY Herald* à sa recherche en 1871. Ces personnages sont transposés au cinéma de fiction dans *STANLEY AND LIVINGSTONE* (Henry King et Otto Brower, E.U., 1939). La voix off place ces films comme partie d'un processus colonial européen historique qui se reproduit comme une 'deuxième conquête' dans l'imaginaire culturel.

HEART OF DARKNESS regroupe comme par des étapes épiques une 'expédition' dans une sorte d'Afrique devenue ainsi 'abstraite'. Il réalise ce montage des archives comme il l'a fait pour la guerre 1914-1918 dans *THE GREAT WAR*. Il n'y a aucun autre repère géopolitique ni temporel en dehors de l'information proportionnée par le titre et la voix-off. Ces étapes sont enchaînées par de longs fonds noirs visibles dans leur durée. Les extraits sont classés comme si on suivait une seule expédition, à son départ, pendant les déplacements en caravane, les occupations de territoires enregistrés par des opérateurs entre la fascination et la peur. Delpeut recycle ces images de manière à composer un catalogue de danses, de rituels, de têtes coiffées, de chasses, de caravanes, d'activités industrielles, éducatives, scientifiques. Bien qu'il enlève les intertitres, les scènes témoignent de toute façon d'une forte charge de propagande coloniale.

Delpeut réalise un exercice de 'regard croisé' à travers ce remontage des clichés de l'Afrique noire. Autant il prend en compte ce regard occidental des années 1910 à 1930 que le regard exhumé de celui qui est colonisé. Il exprime à travers la voix-off vers la fin du film : « *After having performed anew the 19th century voyage of discovery, the films about Africa staged a another play, one in which Albert Schweitzer and Cecil Rhodes could have starred: Africa as hospital and Africa as mineral-rich. The voyager of discovery finds his true destination: he becomes a doctor, the owner of a plantation or a mining company. (...) The film images from Africa of the teens and twenties merely show the prelude to what would be*

⁸⁴⁴ *HEART OF DARKNESS* (néerlandais). Traduction de la voix off fournie par N. De Klerk. Dans le dernier *KING KONG* (P. Jackson, 2005) le jeune personnage marin lit comme livre de poche *Heart of Darkness* (1902).

*staged more explicitly in the thirties, forties, and fifties: the God-given assignment to bring civilization to Africa. (...)*⁸⁴⁵

La voix off absente au long du film, revient pour se placer face à ce classement des regards de ‘découverte’ puis de conquête ‘civilisatrice’. Le dernier fil conducteur traité dans cette partie du film est la colonisation économique dans une logique pré capitaliste, justifiée par un discours soit scientifique, religieux dits ‘civilisateurs’. Les clichés classés sont les protagonistes dans ce processus: le médecin, le patron de plantation, l’ouvrier mineur, le paysan, l’artisan. La voix off fait rappel des personnages historiques et emblématiques comme Albert Schweitzer (1875-1965) prix Nobel de la paix 1952. Et à l’opposé Cecil Rhodes (1853-1902) homme d’affaires clé pour l’impérialisme anglais, qui fait sa fortune avec les mines en Afrique du Sud, puis il fait carrière politique en Zimbabwe.⁸⁴⁶

Les extraits regroupés à partir de ces copies montrent une vocation à usages ‘nationalistes’ des images surtout des films de la période de la grande guerre. La sonorisation du film de montage favorise cette lecture quand elle compile un morceau de la Marsaillaise qui accompagne extraits d’un jeu de ballon géant dans *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (Pathé Cinéma, 1928) et le portrait de trois jeunes noirs debout habillés en uniforme militaire provenant de *MET GEWEER EN LASSO DOOR AFRIKA* (Allemagne, 1925). Ces images parfois laissent entrevoir de propos ‘civilisateurs’ de l’armée, des missions religieuses. Ce remontage efface certains préjugés explicites pour mettre à découvert d’autres implicites. Delpeut se déplace en Afrique avant quitter le NFM avec un programme composé de ces préservations: « *In Ouagadougou Burkina Faso at the western African film festival in 1995, I was there doing the very last things for the Museum with colonial films. I was preparing Heart of Darkness (...)*”

Il se confronte alors avec ces films auprès des spectateurs africains (qui rigolent évoquent-il) quand ils ne sont pas perçus comme politiquement corrects en Hollande.⁸⁴⁷

⁸⁴⁵ *Ibid.*, *HEART OF DARKNESS* (néerlandais). Traduction de la voix off fournie par N. De Klerk.

⁸⁴⁶ Voir http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Schweitzer et http://fr.wikipedia.org/wiki/Cecil_Rhodes

⁸⁴⁷ Voir Delpeut, P. *Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw*. Meulenhoff Amsterdam, 1999, pp.7-8.

3. Le 50^e anniversaire du NFM (1946-1996) : mettre en lumière des films accumulés dans l'ombre

Les événements officiels pour célébrer le Centenaire du cinématographe se réalisent à l'échelle mondiale établissant une série de programmations de répétition et un boom particulier de publications comme de films à partir des archives.⁸⁴⁸ Quelques secteurs de chercheurs font une réflexion autour du Centenaire, notamment dans Domitor.⁸⁴⁹ Cependant il y a une série d'inquiétudes par le tournant qui prend la célébration du Centenaire. En particulier conçu à la haute température de l'événement, Rick Altman propose un modèle de crise pour étudier l'histoire cinéma qui est loin d'être un objet homogène d'étude, mais qui semble être traité ainsi pendant son anniversaire: « (...) *Rechazando los blancos móviles, el historiador tradicional busca a toda costa definir un objeto de estudio estable, un fenómeno coherente. Debido a esta lógica podemos hoy celebrar el centenario del cine. Pero este cine no es lo que se ha podido establecer a posteriori como punto común entre las diversas manifestaciones históricas. Así, pues el cine no es ni el cine de 1910, ni el de 1929, ni el de 1995, sino un supuesto denominador común, el historiador no sabría hacer otra cosa que una historia continua, la que supone la unidad del objeto de estudio –el cine en este caso- es condición necesaria para garantizar a un mismo tiempo la existencia del fenómeno y la historia que se ocupa de él. Puesto que el modelo tradicional de historia sólo se ocupa de fenómenos coherentes y opera exclusivamente en la continuidad, éste reconoce únicamente aquellas crisis que aseguran dicha continuidad por su carácter radical. (...) El modelo que proponemos aquí es otro muy distinto. Existe una tendencia excesiva a considerar el río como un caso especial de estanque ; sin embargo es una lógica contraria a la que se impone. Más que establecer las reglas a partir de los momentos de reposo de ese gran curso de agua que es el mundo, considerando los momentos de crisis como casos especiales en espera del restablecimiento del reposo, hay que partir de la crisis, ver en ella el modelo a través del cual todo el sistema debe ser comprendido. (...) Por el contrario, si partimos del análisis de los momentos de crisis, dibujamos la historia discontinua de un fenómeno múltiple. (...) Todo modelo historiográfico es como un micrófono que solo permite captar ciertas frecuencias, un objetivo que persigue la precisión de ciertos registros pero que deja a los otros borrosos. Hay que reconocer que los objetivos adoptados*

⁸⁴⁸ On peut faire un suivi relatif dans 'Centenaire du cinéma' *FIAF Bulletin* no. 43, 1991, pp.8-13. Lagane, Christophe, 'Mise en route de la célébration du centenaire du cinéma', *Cinéma 72* no. 498 1992, p.3 et Lagane, Ch., 'Un centenaire européen', *Cinéma 72* no. 523 1994, p.5. Le festival CinéMémoire en 1995 programme 'Lumières du monde' avec films fondateurs des cinématographies nationales, un événement assez emblématique de la collaboration internationale. Voir *Idem.*, Belaygue, C., *CinéMémoire*, 1995, pp.38-39. Parmi d'autres films de compilation sur le Centenaire qui nous parlent de la différence d'approche voir : *LES ENFANTS DE LUMIÈRE*, (France, Jacques Perrin, 1995) ; *THE FIRST 100 YEARS: A CELEBRATION OF AMERICAN MOVIES*, (E.U., Chuck Workman, 1995) *SALAM CINEMA* (Iran, Mohsen Makhmalbaf, 1995). Le *NFM programme* affiche en octobre 1996 *100 YEARS OF CINEMA JAPON* (Nagisa Oshima, 1995) à base de matériel d'archive.

⁸⁴⁹ Le colloque Domitor est célébré à New York en 1994. Dupré La Tour, Claire, André Gaudreault, Roberta Pearson (sous la dir.), *Le cinéma au tournant du siècle / Cinema at the Turn of the Century*. Québec: Éditions, Lausanne: Éditions Payot Lausanne, 1999, 397p.

por los historiadores del cine han dejado sistemáticamente las crisis de identidad del cine en las más completa indefinición. Es por lo que nos parece necesario ver, escuchar y pensar la historia (del cine), a través de un modelo de crisis.»⁸⁵⁰

Cette préoccupation est partagée par la scène archivistique en 1995. Michelle Aubert (Archives du Film Bois d'Arcy, CNC) conçu et rédige *Etude internationale des Archives de la FIAF 1995* qui établit en plein essor de la célébration du Centenaire, un bilan de la politique patrimoniale à l'échelle internationale menée par les archives regroupées au sein de la FIAF.⁸⁵¹ Cette statistique sur 88 archives (dont la FIAF regroupe alors 108 affiliés et institutions avec un statut différent) montre que la scène archivistique européenne est la plus fortifiée ; bien que d'autres régions soient en émergence avec la création et/ou développement de leurs cinémathèques.⁸⁵² Les résultats des plans européens de sauvetage du nitrate sont spectaculaires en Europe. Ils permettent d'aboutir à sauver sur environ 2,102 millions de mètres (totalité en nitrate, en acétate et en polyester) un métrage de 1,300 millions de mètres; restant alors à sauver 130 millions de mètres du nitrate sur 160 millions de mètres dans le monde en 1995. Dans les plans de duplication des films sur support nitrate 16 institutions (avec 128 millions de mètres qui restent à copier) se démarquent du 32 institutions qui souhaitent les développer et/ou les terminer.⁸⁵³ Ainsi les cinémathèques en Europe comptent avec 870,000 titres dont 400,000 sont de titres nationaux.⁸⁵⁴ La valorisation des archives européennes rend possible une histoire de la production nationale qui commence à s'emparer d'une histoire de la distribution et de l'exploitation. On lance une réflexion collective sur le futur des cinémathèques, notamment au sein de la FIAF. De Kuyper observe : « *The various dimensions of cinema history must be preserved, as far as possible in their pure and authentic state. It must be recognised that cinema's dimension as a show is part of this, and also that it is already disappearing. Nothing prevents us playing the game of modernity ; we shall be obliged to do in order to survive (...) Far from being allowed to prevent the traditional institutions from carrying out their work, media extrapolations and multiplications*

⁸⁵⁰ Altman, Rick, 'Otra forma de pensar la historia (del cine) : un modelo de crisis dans *Archivos de la Filmoteca* no. 22, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, février 1996, pp.7, 8 et 19. Publié en français comme Altman, R., « Penser l'histoire du cinéma autrement. Un modèle de crise », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, pp.65-74.

⁸⁵¹ La statistique est réalisée avec l'assistance de Daniel Toussaint, avec l'aide du Centre National de la Cinématographie à Paris. Elle couvre tous les membres et la plupart des membres provisoires. Le questionnaire est envoyé et reçu entre 1991 et 1994 avec 64 réponses complètes analysées. Les statistiques complémentaires recueillies pour 23 institutions proviennent à partir de l'étude de Maria-Rita Galvao- pour les archives de l'Amérique Latine en 1990 et les rapports annuels de la FIAF. Aubert, M., *Etude internationale des Archives de la FIAF 1995*, FIAF, CNC, Paris, 1995, p.5.

⁸⁵² Voir Cherchi Usai, Paolo, 'La cineteca di Babele' dans *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp.998-1003.

⁸⁵³ *Idem.* Aubert, M., *Etude*, 1995, p.11.

⁸⁵⁴ Voir graphique 2. *Ibid.*, pp.6-7.

should be used to guarantee their survival (witness opera). Moreover, there is real danger that in adapting too far to the contemporary world, those institutions responsible for documenting and handing down the past in the present will soon lose their reason to exist. While it is true that the culture we live in is obsessed by the here and now and has an attitude of rejection towards the past, which it only accepts and tolerates in fetishized form, cinemathèques are well-placed to respond 'dynamically' to all the demands this culture makes because of the obvious and unquestioned opportunities they offer for turning the whole world of cinema into a spectacular event, and thus destroying cinema as a show. We have all the means necessary to create a ready-made past for the cinema : 'The Complete Hitchcock'; '300 Films from Cinema History'; '100 Years of Cinema'. Preserving the original role of the cinemathèque as a cultural institution will prove rather harder, I fear... »⁸⁵⁵

Le *NFM programma* au long de 1995 ne coïncide pas avec le style de ces événements aussi médiatisés du Centenaire. Et pareil quand il arrive le moment de célébrer son 50^{ème} anniversaire de vie institutionnelle la programmation est à base principalement de leurs collections (surtout du cinéma muet). Le NFM est une cinémathèque qui ne compte pas avec de collections massives.⁸⁵⁶ Ce qui n'empêche que le rôle joué par la Direction de Blotkamp au NFM soit très actif sur la scène archivistique.

a. Célébrer le Centenaire et le 50^{ème} anniversaire

Ruud Visschedijk devient le directeur-adjoint de Blotkamp au NFM à partir de 1996. La programmation reste toujours attentive aux collections, au répertoire classique comme à la scène expérimentale. Cependant l'équipe se focalise plus dans des expériences alternatives pour projeter leurs collections combinés avec de la musique et du théâtre. L'équipe continue une révision de ses archives commencée par décennies pour célébrer le Centenaire.⁸⁵⁷ Pour célébrer le 50^{ème} anniversaire du NFM en novembre 1996 on trouve une sélection emblématique des collections. Le Pavillon Vondelpark est un espace formidable pour tenter

⁸⁵⁵ De Kuyper, E., 'Thinking about Clichés. Impasses and Dilemmas facing Cinémathèques as the Century ends', *Idem.* Surowiec, C. A. (e d.), *The Lumiere*, 1996, pp.231-237. Cette conférence retravaillée était octroyée en novembre 1995 à l'Université de Nimègue organisée par le département du Cinéma et arts du spectacle (FOK). Traduite par Trista Selous.

⁸⁵⁶ Le NFM n'est pas parmi les huit cinémathèques plus grandes d'Europe. *Idem.*, Aubert, M., *Etude*, 1995, pp.6-7.

⁸⁵⁷ Voir dans le *NFM programma* novembre 1995 'Honderd Jaar Bioscoopvoorstelling : de Jaren Dertig' ; ensuite cette révision continuera en mars 1996 et en mai 1996 dans 'Honderd jaar bioscoopvoorstelling Tweeduizendtien'.

l'expérience 'd'aller au cinéma' autrement entre 1995 et 1996. Le *NFM programma* affiche programmes de films qui cohabitent avec spectacles théâtraux, musicales, du répertoire et du *found footage*.

Par exemple entre décembre 1995 et janvier 1996 on trouve le spectacle 'Symphony in motion –Met Filmorkest Max Tak Een Symfonie voor Zwijgende Film en Orkest'. C'est une compilation de fragments des archives sélectionnés par Ram, avec musique et arrangement de Leonard van Goudoever. Les films sont mêlés avec des spectacles théâtraux qui sont à l'affiche dans le *NFM programma* en mars 1996. Par exemple 'Kindersvoorstelling in de voorjaarsvakantie : Droom-Rijk' est dirigé par Wim van Tuyl avec Paul de Munnik, spectacle cinématographique spécialement conçu pour les enfants. Fin 1996 Roumen en produit le spectacle-concert en décembre 1996 'Het Fantastische Luchtschip Vaudeville artistique' à partir de copies de Méliès en couleur du NFM.

Les programmes de compilation à partir des collections sont très divers en mars 1996. On trouve toujours la section 'Openarchieff 1996' qui est un remontage à partir de bandes-annonces de films pornographiques. Pendant l'été 1996, Laurel et Hardy font objet d'une rétrospective exhaustive qui va de leur production du cinéma muet au sonore.

Le Pavillon est un espace ouvert à l'expérimentation exposant l'installation de Michael Rudnick en juin-août 1996. La place de la tendance *found footage* est notable en avril quand *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* est reprogrammé comme d'autres films de Forgács. Les Archives de la Planète du Musée Albert Kahn sont aussi à l'affiche comme *APOLLO 10* (E.U. 1969).⁸⁵⁸ Ce choix hétéroclite cache derrière le corpus sélectionné par Delpout qui prépare une autre série pour la télévision coproduite entre le NFM et la VPRO-TV. Après quitter son poste d'archiviste, le cinéaste n'arrête pas de travailler avec les archives du NFM, car il réalise un film pour la télévision à propos du Centenaire depuis 1995.⁸⁵⁹ Delpout en témoigne: «*FELICE was post posed. It was the 100 years of cinema. VPRO asked for something. They had a theme evening. So I proposed to make it together with the Museum. I asked Hoos and talked with Frank. Nico and I came choosing 6 persons and a whole of films. The research was done outside in the USA, Berlin, Paris (...).*»

Roumen s'occupe de produire le projet *THE TIME MACHINE* (1996) dont il déclare: «*(...) Here was one image culture, result of DE CINÉMA PERDU. So it was logical to ask Peter to do this. Anyway we were asked for it by a different editor not the same one. First he asked Peter and then he said if the Museum joined in for a project of 3 hours long.*»

⁸⁵⁸ Un extrait est programmé en 1994 pendant l'Amsterdam Workshop. Voir *Idem.*, 'Session 4 'Others Ways of Seeing'', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.36.

⁸⁵⁹ *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.9.

Roumen devient peu à peu un producteur spécialisé dans le réemploi des archives du NFM. Au lendemain de son départ Delpeut revient travailler aux archives, se rappelle De Klerk responsable de la recherche de la série : « (...) *Peter was very well known in that time. He wanted to do something different with the original idea that was 'future of film images'. Peter wanted to come back to the past. I was approached much later when he was away of the Museum. He resigned on a thursday and few days later he was in my room preparing it. He asked me: 'I do not want go to the future and digital, but to show the variety of research.'* More or less we talked the same language, he did not have to explain everything to me, just his concept. He suggested some topics and that's what we did. We had already an experience with Forgács as a found footage filmmaker, with the first screenings of Kahn outside in Amsterdam, museum created in 1986, that he rediscovered during the screenings in 1992. (...) Tom Gunning, we knew him because of the 2 workshops, when he was invited. I suggested film as a scientific medical tool. Talking to various people, we decided to use Barbara Duden, Farocki, Eisenberg. We had already bought his film for the archive. »

D'autres restaurations du NFM se démarquent alors dans la programmation, notamment *ATLANTIS* (August Blom, Nordisk Films Kompagni, 1913), une copie Desmet. La belle restauration en couleur (prête depuis 1994) *HET GEHEIM VAN DELFT* (M. Binger, Hollandia, 1917) se présente éclatante avec ses bleues 'Delft', le jeu de la diva Annie Bos et l'accompagnement sonore du Basho Ensemble en octobre 1996. Les collaborations avec d'autres cinémathèques se poursuivent, surtout avec les collègues du Museo Nazionale del Cinema avec qui le NFM organise une rétrospective de l'avant-garde européenne de ses origines du cinéma à l'année 1945, qui sera programmée à Turin du 28 novembre au 8 décembre 1996 ; et ensuite à Amsterdam en mars 1997.⁸⁶⁰

b. Le statut du NFM dans une nouvelle structure archivistique nationale et internationale

⁸⁶⁰ Voir Berteto, Paolo, Sergio Toffetti, *Cinema d'avanguardia in Europa dalle origini al 1945*, Amsterdam: NFM/ Turin: Museo Nazionale del Cinema, 1996, 334p. De notre corpus on reconnaît certains titres comme *LE DYTIQUE*, films de Walter Ruttmann (*OPUS II, III IV*) et *PRISENGRACHT* qui sont associés aux films de : Oskar Fischinger, Luis Buñuel, Joris Ivens, Marcel Duchamp, Hans Richter, Germaine Dulac, Henri Storck, Y. Genikian et A. Ricci Luchi, Albert Calvancanti, Mannus Franken, Hans Fischinger, Fernand Léger, de Segundo de Chomón, Ferdinand Zecca. À partir de la collection du cinéma d'avant-garde du NFM, selon le *NFM programma* en septembre 1999 on trouve encore films du collectif Filmliga à l'affiche.

La situation du NFM est définie à la fin de 1995 en ce qui concerne le projet d'infrastructure nationale pour l'archivage audiovisuel néerlandais. Pendant que la négociation des subventions publiques pour la préservation reste dans la contradiction.⁸⁶¹

La Direction Blotkamp informe : « *The day after Christmas 1995 a very important letter of the minister of Culture fell in the mailbox of the Filmmuseum. It confirmed what we all knew along : that our institution would not be merged with 3 other audiovisual archives of a totally different kind. (...) it took us three years, two for the deliberations of a 'specialist – group' and one for the mental exercises of the bureaucrats, to get out of the danger-zone. The NFM will be the 'Center of Cinematography', meaning that we deal with film as cultural and artistic phenomenon as opposed to film as information-carrier. However, the bad news is that the minister decides to indeed merge the other three archives into a National Audiovisual Archive, that will also be the commercial company archive for the public broadcasting companies (quite a few in Holland). This, combined with the fact that the board will mainly consist of television representants, means that the safeguarding of this part of the national heritage will be dependent of quite the wrong parties. (...) The other bad news is that the minister doesn't seem to be very interested in the problems of preservation and cataloguing that we lined out for them. His central problem obviously is the reduction of the number of archives and the accessibility of the materials held. He and some of his helpers think we are sitting on goldmines that are there just for grabbing. Instead of recognizing preservation and cataloguing as 'conditions sine qua non', let alone promise money to do these things, they express the intention to make regulations to guaranty access. I wonder how they think they can make these regulations apply to unpreserved and un-catalogued material. So we have our independence, but still don't have understanding from the government for the general problems of filmarchiving and we still don't have an adequate budget to repair the damage of 100 years of neglecting the film – heritage. At the end of 1995 we also had to provide the ministry with a four year planning budget again, on the basis of which we will or won't get money for the next four years (...) accompanied by a request for a subsidy that is about 50% larger than we have now, apart from the extra money we need for preservation etc. (...) The same ministry, that makes such a muddle of the audiovisual archiving, in November granted us a huge subsidy to finally store our outstanding poster collection, describe it and create a proper depot for it. So sometimes it's very fortunate that the right hand has no knowledge of what the left hand does!*⁸⁶²

En attendant de résoudre le futur immédiat du plan de préservation et du catalogage, la Direction compte avec les moyens en 1996 pour préserver les collections non-film, notamment des

⁸⁶¹ Ce qui semble être la situation en général des cinémathèques membres de la FIAF. En 1995 la situation globale des cinémathèques selon l'étude la FIAF mène à considérer qu'environ un peu plus de 100 millions de dollars par an sont dépensées par les 68 institutions dans toutes leurs activités confondues. Environ 30% et plus de ces ressources sont affectées à la conservation et à la restauration des films. *Idem.*, Aubert, M., *Etude*, 1995, p.8. Voir graphiques 3 et 4 qui contiennent les proportions par région.

⁸⁶² Blotkamp, Hoos, 'NFM Annual report 1995', *FIAF Jerusalem 1996: Annual reports 1995*, FIAF, 1996, s/p.

affiches Desmet. Ils feront objet du catalogue dans une base de données avec un registre photo, pour une mise en accès à futur sur Internet.⁸⁶³

En revanche la Direction du NFM continue à participer très activement sur la scène internationale et notamment de la FIAF. Au 52^{ème} congrès de la Fédération réalisé à Jérusalem en avril 1996, Blotkamp participe dans l'organisation du symposium 'The rights thing', déroulé entre le 17 et le 18 avril 1996, qui mène entre spécialistes une réflexion sur le sujet de droits. Le débat est accompagné d'un programme 'Film reflections : Films Lost and Recovered'. Le groupe B notamment s'occupe avec Bob Rosen (UCLA Film & Television Archive) et Hoos Blotkamp de développer une discussion sur les implications d'être une cinémathèque et produire en même temps à partir de ses collections, sur les rapports entrepris avec les chaînes de télévision, les producteurs de logiciels, les droits d'auteur, les usages interactifs, les produits pédagogiques, les obligations envers les producteurs à l'origine des films. *LYRICAL NITRATE* est utilisé comme exemple au sein de cette rencontre qui s'opère au sein de la FIAF.⁸⁶⁴ Le documentaire sur la collection Desmet reste toujours singulier aux yeux de Blotkamp pour réfléchir sur le futur des cinémathèques. D'ailleurs il est reprogrammé en octobre 1996 au Pavillon Vondelpark. Une année plus tard au congrès à Cartagena de Indias en avril 1997, Blotkamp fait partie alors du groupe de travail 'FUTUR de la FIAF' qui travaille sur un code d'éthique avec Gabrielle Claes et Roger Smith.⁸⁶⁵

En novembre 1996 la programmation est prête en particulier pour célébrer le 50^{ème} anniversaire du NFM. L'équipe se fait plaisir surtout avec ses favoris, parmi les copies emblématiques des collections préservées du cinéma muet, dont plusieurs ont été recyclées dans les remontages du Musée.⁸⁶⁶ On retrouve à l'affiche du *NFM programma* de novembre 1996, de copies de L. Perret, d'A. Machin, de copies Desmet, parmi lesquelles de films en plein air comme *DESCENTE EN BARQUE A TRAVERS LES GORGES DE L'ARDECHE* (1910), *OLIESLAGERS' Vliegpozingen in de Watergraafsmeer* (1911), de films de voyage hybrides comme *HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC* (1916) et *TYPES DES INDES ET DE CEYLAN* (1913).

⁸⁶³ Blom, I. 'VIII. Tweemaal gelebt Een geschiedenis van de Desmet-collectie', *Pionierswerk : Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)* Amsterdam : [s.n.] Thèse: Cinéma. 2000, pp.310-314.

⁸⁶⁴ Une autre compilation qui est alors programmée est : *LA MEMOIRE RETROUVEE* (Jacques Mény, CNC France, 1996). *FIAF 1996 Jerusalem Minutes of the 52nd General Meeting* 21-22 avril, FIAF, 1996, pp.8-13. Voir compte rendu du symposium *Now what? : report on the symposium The right's thing*, FIAF Congress, Jerusalem 1996, Amsterdam: NFM, 1996, pp.11, 16-17 et 29. Voir Blotkamp, Hoos, 'Symposium on archival rights' *Journal of Film Preservation* no. 52 avril 1996, pp.28-35. Claes, Gabrielle, 'Les droits des archives: préserver et présenter', *Journal of Film Preservation*, novembre 1996 no. 53, pp.2-7.

⁸⁶⁵ 53^e congrès FIAF Cartagena de Indias, avril 1997, p.30.

⁸⁶⁶ Delpeut, P. (et. al.), '50 jaar Nederlands Filmmuseum. Vondsten uit het archief', *Skrien* 211, 1996 – 1997, pp.62-65.

Il y a également quelques films européens en Afrique, des actualités Pathé, de prises de vue Mutoscope & Biograph, de films des pionniers néerlandais comme *HOLLAND IN LIS* (1917), de sélections des *BITS & PIECES*, de films sportifs comme *EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR* (1915), de numéros filmés de music hall comme *LITTLE TICH* (1906), tous combinés avec d'autres et de nombreux titres.