

La compilation dans la dynamique de la 1^{ère} édition de l'Amsterdam Workshop (juillet 1994)

La première édition de l'Amsterdam Workshop est réalisée du 27 au 30 juillet 1994, dédiée au cinéma des années 1910 de non-fiction. La dynamique de cet atelier est particulière. C'est un espace d'échange et de débat à partir de la programmation spécifique des collections du NFM. Les organisateurs de l'atelier, D. Hertogs et N. de Klerk expliquent la raison de traiter la non-fiction : *“Our fascination is guided in our preservations and in our programmes, but it was not always clear how to translate this into research strategies. What we required, then was a format in which film screenings would retain a prominent place, but which would also constitute a platform and meeting place to share (...) In other words, besides providing film prints, the Nederlands Filmmuseum wanted to develop alternative ways of stimulating film research. (...) The idea of the Workshop is to create an informal gathering of a limited number of people, from both inside (films archivists, films scholars, filmmakers) and outside the world of cinema, and invite them to discuss problems related to our archival work (...) The importance accorded to the screenings reflected the museum's open-minded archival philosophy, in which all available films, of whatever form or kind, are considered valuable. (...) the first project the museum wanted to reanimate, was nonfiction from the teens. Why this subject? First, because the early nonfiction collection (...) is simply a beautiful collection of films, often exquisitely coloured. Secondly, the collection consists of largely anonymous material, which has often survived in fragments, compilations, and the like. Although this has never been an obstacle to our fascination (...) these prints nonetheless confronted us with typical archival problems of selection, identification, restoration, and evaluation. If one turns to the available historical and theoretical literature, however, there is almost nothing that could guide us in resolving these problems. In fact, thus far silent non-fiction has played a negligible role in films histories, which generally restrict themselves to the established successes of the genre. (...) The twenty-five year gap between Lumière and Flaherty in the former, and the dismissive tone with regard to documentaries of the*

*teens in the latter confirm the necessity of breaking films history's charming circularity : viewings of all available prints should be a minimal condition for writing film history.*⁶¹³

Des professionnels sont réunis dans l'atelier pour profiter de l'accès à ces belles collections de non-fiction comme pour discuter des problématiques archivistiques et historiques. Parmi les cinquante-trois participants de l'atelier, il y a des archivistes, cinéastes, chercheurs avec des parcours très différents et de plusieurs pays.⁶¹⁴ De Klerk témoigne que Hertogs, alors à la tête de l'activité de recherches du NFM, conçoit la dynamique de travail pour l'atelier : *"(...) his idea was to combine the best of the 2 worlds. He left in 1997 (...) His idea of research agenda was setting attention on historical neglected or under research subjects. (...) Not to find answers but the right questions. Every body brings experience having discussions with the same foundation, with a common starting point. The idea was to combine and pick up from everybody's brain. »*

Hertogs et de Klerk organisent et programment pendant trois journées, six séances composées de débats et de projections d'une sélection d'environ soixante-dix titres de leurs collections. En plus, ils complètent six programmes projetés les soirs, ouverts aussi pour le public en général. Pendant l'atelier l'équipe fait connaître de films récemment restaurés comme ses remontages.

a. Traduire dans la recherche la fascination archivistique

Les six séances du Workshop se déroulent comme un laboratoire dans lequel les participants débattent à partir du visionnage et de l'analyse collective des projections. Plus de la moitié de la programmation est composée par des copies sélectionnées de la collection Desmet.⁶¹⁵ Les programmes des six séances combinent les copies suivant certains sujets traités : l'histoire du regard, les problèmes d'identification et de sélection, les qualités documentaires de la non-fiction, parmi les nombreuses questions soulevées. Chaque séance est menée par un modérateur invité et/ou un membre du Musée qui apporte son point de vue aux participants.

⁶¹³ 'Editor's Preface', Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, pp.5-6.

⁶¹⁴ Voir liste des invités. *Ibid*, Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, pp.79-82.

⁶¹⁵ *Idem*. Blom, 2000, p.331 (note 102).

Dans la manière de programmer pendant l'atelier, Delpout remarque l'approche esthétique de son équipe : «*We set up this Workshop because we were fascinated by the material we found and liked and we wanted to get some reaction to our initial fascination. Of course the obvious response is to go and find information, but then you get a more chronological, syntagmatic view of film history. We were so dazzled by these images, that we looked for a way to talk about the paradigmatic side of the material, to try to discover the underlying structure, the underlying fascination, that still affects us, moderns viewers, working with this old material. That's why also we put together these programs, not by production company, or by country, or chronologically, but thematically and associatively, to try and provoke other answers than the answers most people in this room people can give easily, because they are good scholars and know where to look and where to go. But most of the time they don't give an answer to our fascination with this material*». ⁶¹⁶

Cette dynamique évoque à l'histoire Tom Gunning celle de la conférence Brighton dont il était un participant: «*Personally, I'm very excited by the idea of starting simply from the kind of amazement that one has before these early images. That was very much our experience with the early fiction films at the Brighton conference. (...) On the one hand, obviously one wants to know more, one wants to make more sense of what one's seeing. (...) One is constantly applying familiar or semi-familiar models to understand them: looking at nonfiction films at first in terms of fiction films, for instance, or looking at these nonfiction films in terms of later documentaries, or in terms of a whole series of different linearities. (...)*». ⁶¹⁷

En échange, les programmes du soir présentent aux participants de l'atelier comme au public en général, des préservations plus récentes du Musée, y compris recyclées dans des compilations, notamment celles de Delpout, accompagnées d'une sélection de la collection *BITS & PIECES* utilisée alors de façon intensifiée. ⁶¹⁸

b. La non-fiction, un territoire en exploration

⁶¹⁶ 'Session 4 : 'Other Ways of seeing', *Idem.*, Hertogs, D. et N. De Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.43.

⁶¹⁷ *Ibid.* 'Session 4 : 'Other Ways of seeing', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.44.

⁶¹⁸ Une sélection des *BITS & PIECES* est combinée avec *PATHE AROUND THE WORLD*, avec *THE FORBIDDEN QUEST, DAL POLO ALL 'EQUATORE*, la restauration *THE LAST OF THE MOHICANS* (Maurice Tourneur, Clarence Brown, E.U., 1920). En fin *THE GREAT WAR* est reprogrammé avec la restauration de *MAUDITE SOIT LA GUERRE*. Voir *Ibid.*, pp.77-78.

Le terme documentaire est adopté par John Grierson (1898-1972) s'inspirant des films de Flaherty pour différencier cette production créative des actualités.⁶¹⁹ La réalité des archives du NFM ne coïncide pas avec ce concept du documentaire qui était déjà utilisé mais autrement dans les années 1910.⁶²⁰ Les films des années 1910 semblent être pris du 'cru', du réel, dans une recherche de matériaux 'tel quels' pour construire une réalité filmique.⁶²¹ Ces caractéristiques se trouvent dans les actualités à plusieurs thématiques (sports, politique, guerre), le *newsreel*, le film industriel, le film de propagande, les *travelogues*, le film en plein air, le film d'expédition.

L'atelier permet de profiler les caractéristiques hybrides des films de non-fiction des années 1910 du NFM. De Klerk et Hertogs soulignent: « *The decision to preserve many of these nitrate copies proved not difficult to make, in view of the strength and beauty of these films. For example, because of the singular use of colour in many of the colouring processes. Or because of frequent static camera use, giving the spectator back almost completely onto the images themselves. Each film must speak for itself. In other words, the looking at film is central to this group of films. These aspects are not directly connected with what we would nowadays term 'documentary'. 'Invisible' editing, personifications of main characters, and story lines are almost non-existent.* »⁶²²

En effet, ces archives de non-fiction des années 1910 sont pour la plupart des copies en couleur. Par exemple, pendant l'atelier, l'équipe programme d'actualités, en couleur comme *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN*, des documentaires allemands de propagande comme *KOPICZINCE* (1916) et *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* (1916), de films d'échasse comme *CAPTURE D'OURS BLANCS DANS LES GLACES DE L'OCEAN ARCTIQUE*, parmi d'autres que Delpout a justement déjà compilé.⁶²³

Ces archivistes sont fréquemment devant l'absence de données sur les opérateurs, la production, etc. Il n'est pas possible d'employer une perspective d'auteur pour les préserver comme pour les étudier. Pendant l'atelier, Delpout propose alors une approche esthétique face à la problématique de sauver ce matériel si beau mais méconnu : « (...) choices have to be made in archives now. It's all very well to have a lot of people suggesting lines of research, but right now there are people working in archives who have to decide what to preserve and what not to preserve. It was very important, when

⁶¹⁹ Voir Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique*, 2001, pp.94-95. Hardy, Forsyth, (ed. comp.), *Grierson on Documentary*, Londres: Praeger Publishers, (1946) 1971, 256p. Jusqu'aux années 1970 il y a un certain consensus pour un usage du terme documentaire qui fait que le reste de la production d'avant Flaherty soit classée comme de la non-fiction ou documentaire primitif ou tout simplement ignoré. Voir Meran Barsam, Richard, *Nonfiction Films: A Critical History*, E. P. Dutton & Co., New York, 1973, 332p.

⁶²⁰ Voir Cosandey, Roland, 'Some thoughts on early documentary', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.) *Uncharted*, 1997, pp.37-50.

⁶²¹ *Idem.*, Hamdorf, W. 'Madrid-Moscu'.

⁶²² *Idem.*, 'Introduction', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.) *Uncharted*, 1997, p.5.

⁶²³ *Idem.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, pp.19-20, 28, 47-48.

we started five years ago to inventory the entire (...) archive, to just look at everything that was there, without worrying too much what our catalogues said about the material. Another important thing was that we had to take a non- auteurist approach –something Paolo Cherchi Usai has emphasized –and an approach that didn't rely too much on narrativity and closure. Otherwise many films that amazed (...) us would have been left out. One of the important things for us at the Nederlands Filmmuseum in making preservation choices was the power of the images and our subjective reactions to them. Archivists have to change the way they think and stop using categories that apply to today's cinema or to a large part of history of cinema, but not to other, forgotten parts of cinema history.⁶²⁴

Les choix du NFM, guidés par une perspective esthétique, préservent une énorme diversité de films industriels pour lesquels la plupart des données des opérateurs restent anonymes. Par exemple il y a *INDUSTRIE DES MARBRES A CARRARE* (1914), film industriel qui suit de près le processus de production du marbre.⁶²⁵ Chaque prise est montée selon l'ordre chronologique de toutes les étapes visibles du processus. Pendant l'atelier, le chercheur néerlandais Thomas Elsaesser souligne la variété que l'on trouve dans ces films industriels: « I want to come back to the point about closure, because what struck me, watching the films, was the great variety of different types of closure, and I'm wondering whether one can generalize from the examples we've seen. Roland Cosandey has already indicated one of these types –films that go from process to consumption. Another goes from process to product display –thus *MARBLE QUARRY NEAR CARRARA* displays what was an offer, like a window onto the warehouse. Then there were two films that went from process to product to dispatch (...). *AN EXHIBITION OF CHILDREN* is of course a self-reflexive, self-referential film, whose final frames show the subjects objecting to be filmed. Already in these few examples we seem to have a tremendous variety, each bringing into a play a different mode of addressing the spectator, and building up a kind of imaginary order in which the different processes may be viewed.»⁶²⁶

Dans les années 1910, le film est aussi bien un outil pour l'industrie que pour la science qu'au service de l'éducation. Les films scientifiques utilisent des insectes, comme dans *LE DYTIQUE* ainsi que des athlètes objets du regard dans les films sportifs (gymnase, de boxe). Le cinéma scientifique hybride partage ses avancées techniques avec les films sportifs. Par exemple, dans la copie en couleur *LICHAMELIJKE OEFENINGEN, BESCHOUWD DOOR HET LANGZAAMWERKEND APPARAAT* (*EDUCATION PHYSIQUE ETUDIÉE AU RALENTISSEUR*, Pathé Frères, 1915) tire profit de la mise au point de la technique de l'arrêt sur image avec un usage fréquent des ralentissements.⁶²⁷ Pendant les séances de l'atelier, tous ces genres de films sont combinés. De manière à ce que

⁶²⁴ *Ibid.*, 'Session 1: So Much to See, So Much to Save', pp.18-19.

⁶²⁵ *Ibid.*, 'Session 4 'Other Ways of seeing'', pp.37-38.

⁶²⁶ Il se réfère à *CONCORSO DI BELLEZZA FRA BAMBINI A TORINO*, recyclé dans *LYRICAL NITRATE*. 'Session 1: So Much to See, So Much to Save', *Ibid.*, pp.16-17.

⁶²⁷ *Idem.* McKernan, L. 'Films sportifs', Abel (ed.), 2005, pp.604-605.

leur diversité aussi bien que les liens communs soient mis en relief. Cependant les films de voyage prédominent dans ces programmes se montrant irréductibles et touchant à de multiples sujets : paysages, populations, industries, symboles touristiques. Jennifer Lynn Peterson (University of Chicago) commence alors son étude sur les *travelogues* se basant en partie sur des copies du NFM.⁶²⁸ Elle définit le travelogue dans sa diversité comme : « *The film's subject matter, however, remained constant no matter what the venue: they were continually concerned with the specificity of place and space, combined with generalized notions of 'timeless' scenery and the exotic* »⁶²⁹

Le mouvement est permanent dans de nombreux films en plein air programmés au Workshop, soit parce que l'objet filmé est en mouvement (personnes, paysage maritime), soit parce que la caméra est placée sur un moyen de transport. Il s'agit notamment des belles copies en couleur Desmet, avec une durée d'entre quatre à dix minutes. On fait comme un voyage par substitution grâce à la figure du *phantom ride* si souvent utilisée mais changeant le moyen de transport. Par exemple on se promène en bateau, dans le film en plein air *BAVENO* (Gaumont, 1912) ou en avion dans un film de démonstration de vols *OLIESLAGERS' VLIEGPOGINGEN IN DE WATERGRAAFSMEER* (The American Bio-Tableaux, 1911).

Les films de voyage sont peut-être le meilleur exemple de cette hybridité des films des années 1910. Plusieurs copies du NFM sont proches autant des caractéristiques des films en plein air que des films d'expédition (à vocation de spectacle, exploration et/ou colonisation des pôles terrestres, des colonies en Asie, en Afrique) mais aussi parfois à caractère ethnographique.⁶³⁰ On le constate notamment avec le titre d'une copie Desmet : *TYPES DES INDES ET DE CEYLAN*. Le film de voyage parfois contient des typologies ethnographiques comme c'est le cas également de *HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC* (1916).

Ce dernier est un film de voyage avec une typologie de la population comme du paysage avec les principes du *phantom ride* et du portrait.⁶³¹ Le film fonctionne d'abord comme une promenade spectaculaire qui va d'un panoramique aérien des îles du Pacifique à un paysage

⁶²⁸ Jennifer Lynn Peterson n'est pas dans la liste des participants du Workshop. Mais elle collabore avec un article splendide dans la commande des articles résultat de l'atelier. Voir 'Truth is stranger than fiction': travelogues from the 1910s in the Netherlands Filmmuseum", Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.) *Uncharted*, 1997, pp.75-90. Ensuite elle fait une étude approfondie : *World pictures : travelogue films and the lure of the exotic, 1890-1920 : volume 1* thèse : philosophie, anglais, littérature et langues, University of Chicago Press, Chicago, 1999, 384p. Cette étude est publiée dans: Peterson, Jennifer Lynn, *Making the World Exotic : Travelogue and Silent Non-Fiction Film*, Durham : Duke University Press, 2004.

⁶²⁹ *Idem.*, Peterson, J. L., 'Travelogues' Abel (ed.), 2005, p.640.

⁶³⁰ Le terme de film ethnographique est utilisé après la 2^e guerre. Ces films des années 1910 sont nommés avant de *travelogues*, industriels, scientifiques. Ils établissent un pont entre l'anthropologie professionnelle et une culture de loisir populaire provenant des espaces de présentation (musées, foires), que comme un outil du discours colonial, touristique et de mission religieuse. Voir *Idem.*, Griffiths, Alison, 'Films ethnographiques', Abel (ed.), 2005, pp.221-222.

⁶³¹ Voir l'analyse de ces deux copies dans *Idem.*, Peterson, J. L., *Uncharted*, 1997, pp.81-87.

traversé par un chemin ferroviaire dans la montagne, la forêt, la côte maritime, les rivières. La deuxième partie du film est composée d'impressions des traditions de pêche locales. Dans la troisième partie, en couleur marron, prédominent de gros plans et de plans moyens de « *Types de Hawaïens* » qui donnent une impression de population multiethnique. Enfin, la typologie des paysages et des activités humaines se termine dans les prises de vue de canots et de surfeurs qui traversent le cadre en train de glisser sur les vagues. On essaie d'imaginer Howe en train d'expliquer son film. Car les projections de ces films étaient souvent accompagnées de commentateurs. La non-fiction doit être reprogrammée ainsi pour être comprise. Ces copies sont la preuve d'une stabilité de la non-fiction dans certains circuits d'exploitation. En particulier, des films en plein air d'entre 1905-1916 de la collection Desmet le démontrent. Enfin, à l'atelier, l'équipe combine dans les programmes également quelques copies de fiction comme par exemple *IK FIETS MET MIJN VROUW (UNE PARTIE DE TANDEM, Eclipse, 1909)*. C'est un film comique d'un couple qui s'apprête chez soi à faire du vélo à Paris. Le film est une promenade dans les quartiers parisiens : le Palais Chaillot, la tour Eiffel, coins au long du quai de la Seine. Le couple tombe et poursuit son chemin descendant les escaliers du Nord parisien (Montmartre) s'écrasant sans fin jusqu'à tomber dans un canal (probablement Saint Martin). Ce film burlesque tourné en extérieurs a beaucoup de réalisme. Comme De Klerk répond à Miriam Hansen pendant la 5^{ème} séance de l'atelier: « (...) *that fiction contains more nonfiction that you'd think. But it's good that you point out it's a two way street, so to speak* ». ⁶³²

Programmer films de fiction et de non-fiction, sonorisés montre cette piste à 'double sens'. Loiperdinger précise l'enjeu de mélanger ces genres des copies en termes de cet axe privilégié: " *We're used to see fiction and nonfiction as different types of product, and to talk about the transitions between them is to talk in terms of production. But if we think in terms of the audience of the time, these categories become confused* ". ⁶³³

c. Réflexions sur le programme comme format de présentation (collection Mutoscope & Biograph)

⁶³² 'Session 2 : High Risk, Bad Diet & Melancholy' et 'Session 5: A Change of Programme', *Idem*. Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, pp. 19 et 53, respectivement.

⁶³³ *Ibid.*, 'Session 5: A Change of Programme', p.53.

Dans ce cadre la pratique du remontage (*editing film history*) préconisé par Delpeut est assumé par les collègues de l'axe italo-néerlandais. Pour cette génération d'archivistes européens la programmation sous une approche esthétique est une alternative pour la compréhension du cinéma des années 1910 ignoré jusqu'à là. Cette perspective est développée de façon particulière par de Klerk, qui travaille depuis 1992 sur les collections de non-fiction du NFM.

La philosophie archivistique du Musée néerlandais est visiblement partagée par l'axe italo-néerlandais. Dès la première séance, Nicola Mazzanti (l'Image Ritrovata), son modérateur, fait écho de la perspective du NFM: « *We're forced to adopt other criteria for viewing and making decisions about this material. (...) you can preserve films on account of their importance in film history; but what film history? Based on what approach? Or they can be saved as historical documents – (...)° Or we can consider sociology, or anthropology, or we can see them creatively, in terms of the possibilities of re-using them, in the way we saw in THE FORBIDDEN QUEST. Or taking an even more unstable, more dangerous aesthetic approach, (...) It's a problem where there's not much agreement, but having seen these films, you'd have to agree that an aesthetic approach is possible, which hasn't always been obvious. To extend this line of thought, as Peter Delpeut pointed out at the Cinema Ritrovato in Bologna, some years ago, we are somehow editing film history when we make decisions about saving and programming this material. I would say we're editing the visibility of film history. Today we saw something that's been missing for years in silent documentary, which is colour. (...)* »
634

Briser la déconnexion entre les archives et la recherche fait partie du défi des programmeurs pendant l'atelier. Plusieurs des participants feront partie les années à venir, des études sur la non-fiction du CPT, inspirées des copies du NFM. La philosophie de la cinématique néerlandaise fait également un saut qualitatif dans ces débats. Delpeut remarque rétrospectivement le rôle que de De Klerk a alors joué: « *Working about these ideas (with de Kuyper) was more an intuition than really being aware of them. It is a work of Nico (...) starting. Then I realised that not only the production is what happened in a film culture of a country (...)* »

En effet De Klerk est le responsable d'orienter l'agenda de recherche de la non-fiction vers la problématique de la programmation des copies de distribution. L'histoire des copies implique de retracer comment elles étaient exploitées à leur époque de production mais aussi de chercher à résoudre comment les présenter aux spectateurs contemporains. Pendant l'atelier, De Klerk propose deux notions associées à cette problématique de la présentation: 'variety' et 'programme as a modular format'.⁶³⁵

⁶³⁴ *Ibid.*, 'Session 1: So much to See, So Much to Save', pp.12-13.

⁶³⁵ *Ibid.*, 'Session 5: A Change of Programme', pp.49-51.

Des années plus tard, De Klerk affine ce dernier concept : « *The term program applies to the presentation format of a range of performative and-later- broadcast entertainments. The program is a container format: i.e., it consists of a number of discrete attractions sequenced by an organizing agent with the design to regulate audience involvement, usually for the duration of a single visit. Individual attractions, moreover, can themselves be a program (for example, a series of films embedded in a vaudeville show). Program formats refers to the ways these presentations are put together. In terms of its constituent elements, a program can be a line-up of either homogeneous or heterogeneous items. In either case multiple channels may be employed (for example, films accompanied by music or lecturers). In terms of coherence, the format introduces functional and content relations: the former concerns matters of arrangement, rhythm, variation, contrast, and balance; the latter concerns the ways in which a program's composition can be overlaid with meaning (artistic, thematic, symbolic, narrative) (...) The program became the dominant format of film presentation* ». ⁶³⁶

Ces copies de distribution une fois programmées tendent à montrer que dans les années 1910, il n'y avait pas de programmes homogènes mais une adaptation du film aux performances existantes alors. Justement la variété de sujets dans tous ces genres de films de non-fiction implique de ne pas les regarder isolés mais programmés dans un contexte à reconstruire hypothétiquement. Les copies de distribution ont leur droit à exister comme plaide Blom. Parce qu'elles sont indispensables pour approcher la réception de cette époque. Pendant l'atelier Delpout met en relief la perspective esthétique de l'équipe qui condense alors De Klerk dans sa conceptualisation du programme comme format de présentation: « (...) *One important thing he emphasized wasn't so much the precise way a programme was constructed or what its structure was, but the kind of experience a programme could give an audience. One comment on that is that these films stimulate emotions that don't fit into my modern personality. Without being moralistic, certainly not in a pejorative sense, you might even call these emotions old-fashioned, emotions that lie deep within us, perhaps, almost forgotten. That is one way we can relate Nico de Klerk's attempt to talk about the implications of programming to the question of cinema, the cinema of the teens, as an experience. (...)* ». ⁶³⁷

Il y a un lien entre la pratique du remontage et les formats de programmation comme un outil de lecture contemporaine des copies de distribution pour comprendre la réception de l'époque, mais également l'expérience de regarder ces films.

L'équipe du NFM ne cherche pas la préservation de 'l'original', mais la mise en valeur des copies tenant compte de leurs altérations et marques. Ces traces offrent les contours de ce que les spectateurs regardaient. De Klerk Remarque avec raison lors de l'atelier que : « *Many films, I*

⁶³⁶ *Idem.* De Klerk, Abel (ed.), 2005, p.533.

⁶³⁷ *Idem.*, 'Session 5: A Change of Programme', 1994, p.56.

mean the prints to the extent they haven't been tampered with, seem to be more or less copy of the programme itself. (...).⁶³⁸

Il faut réinventer les programmes, ce qui implique pas mal de contingence. De Klerk assume : « (...)° *But prints can not be that precise, (...) After all, for a spectator there are many ways, to some extent unpredictable and unfathomable ways, to make his viewing experience meaningful –to feel a thoroughly cultivated West-European, for instance. And as he invents his own meanings, it may indeed be necessary to write a little bit of fiction, too: as a means to try and penetrate the place where it all happens, the spectator's mind.* »⁶³⁹

Il y a une contradiction latente entre monter et programmer, soit chez les exploitants, soit chez les archivistes, comme bien signale Charles Musser : *“Picking up on programming and the spaces between nonfiction and fiction, there is also in the programme a tension between editing on one hand and programming on the other. Of course, at the turn of the century, exhibitors were both editors and programmers at the same time and the distinction between the two was not very well defined at all. An interesting thing about some of these programmes is that some of the films were actually made up of other films (...) What ever the intentionality of the film-makers or the programmers or the distributors who sometimes combined these things, the tension between the two practices is sometimes very great; they're not clearly delineated in this period, particularly in nonfiction.* »⁶⁴⁰

Du côté des réalisateurs contemporains cette tension existe aussi recyclant des archives, comme pour Forgács qui participe dans l'atelier comme modérateur de la 6^e séance. Il met sur la table cette problématique de la condition d'archiviste et de cinéaste qui reprogramme: *« In these materials the distributor's definitions have been imposed in the material. I am a double agent, on the one hand making films and the other collecting and working as an archivist.* »⁶⁴¹

En effet les archivistes du NFM jouent deux rôles quand ils concentrent leur attention sur les caractéristiques des copies une fois programmées. Leur débat se fait autour de la question de leur performance. La problématique n'est pas tout simplement de montrer, de reconstruire, mais de remonter ces copies assumant les gestes qui sont propres aux exploitants à l'époque (selon les chercheurs) comme aux archivistes et cinéastes contemporains.

De Klerk se penche depuis cette époque sur la programmation, en particulier d'une collection qui commence à voir la lumière grâce à la politique de préservation du NFM. Pendant l'atelier le Musée fait une séance spéciale avec les premières préservations de vingt-six titres de la collection de la société Mutoscope & Biograph Syndicate.⁶⁴² Ce sont de prises de vue de non-fiction, en 68mm, réalisées par l'ex-collaborateur d'Edison, William Kennedy-Laurie Dickson

⁶³⁸ *Ibid.*, p.49.

⁶³⁹ *Ibid.*, De Klerk, N., 'Print matters: film-archival reflections', p.72.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, 'Session 5: A Change of Programme', p.57.

⁶⁴¹ *Ibid.*, 'Session 6 : Fictional Anthropology', p.59.

⁶⁴² *Ibid.*, pp.75-76.

(1860–1937). Dickson invente ce format 68mm, d'une qualité supérieure au 35mm par ses images plus nettes et sans vibrations.⁶⁴³ Avec d'autres pionniers, Dickson fonde la société American Mutoscope & Biograph qui ouvre des filiales à Londres, à Berlin, à Paris entre autres et qui ensemble produisent environ 5 000 titres. Ainsi, la filiale Nederlandsche Biograaf en Mutoscope Mij, basée à Amsterdam entre 1898 et 1902, produit une série de documents irremplaçables pour l'histoire du cinéma néerlandais. Il n'y avait pas encore de production néerlandaise mais seulement des films tournés sur place par des filiales anglaises, américaines et françaises.⁶⁴⁴ Dickson voyage comme un citoyen du monde pendant ces cinq ans. Il filme depuis des transports surprenants à l'époque comme le train, le bateau, mais également la guerre civile en Afrique du Sud, le pape Léo XIII au Vatican.

Le NFM traite cet ensemble de prises de vue comme avant la collection Desmet, c'est à dire comme une trace de la distribution néerlandaise de l'époque, présentée lors de l'atelier: « (...) *These 'moving postcards' amazed the audiences through The Netherlands with their unique projection system, that not only used film of twice the normal but ran at twice the normal speed, that gave extremely clear and steady picture. (...)* »⁶⁴⁵

La collection du NFM est composée alors d'environ 200 titres, dont une troisième partie est produite sur le continent par les filiales allemande et française. Le reste était importé des filiales présentes aux E.U. et en Grande Bretagne. La collection a été retrouvée à La Haye en 1948 puis donnée à une société de production locale qui a réussi à conserver plusieurs titres concernant la famille royale néerlandaise. La collection arrive au Musée, aux débuts des années 1960, où elle reste 'endormie' jusqu'à l'inventaire mené par la Direction Blotkamp. Bien que les filiales de la Mutoscope étaient nombreuses, on retrouve uniquement ces films 68mm dans les collections du NFM et du NFTVA-Londres, qui entreprennent leur préservation conjointe avec le soutien du projet LUMIERE.⁶⁴⁶

⁶⁴³ Le droit d'exploitation de la patente de 35mm reste dans les mains de son ex associé Thomas Alva Edison (1847-1931), inventeur et industriel américain. Delpout écrit un petit article sur cette querelle. Voir *Idem*. Delpout, P., "De uitvinder (L'inventeur)", *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.67-68. Voir aussi Passek, Jean-Loup (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma Larousse*, (A-K), Paris, 1996, pp.621-622 et 706.

⁶⁴⁴ Voir « In the Beginning- 2. Pathé » *Ibid.* Blom, 2003, p.81 (note 10), pp.375-376.

⁶⁴⁵ *Idem*. Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Nonfiction*, 1994, p.75.

⁶⁴⁶ En Angleterre le Dr R.S. Schultze, conservateur du Kodak Museum, réunit une collection d'environ 1000 unités (bobines), qui est donnée au NFTVA-Londres après sa mort en 1969. Le Museum of Modern Art à New York sauvegarde aussi des exemples américains. Voir *Idem*. 'Those were the days : 68mm Films dating from the Turns of the Century', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.133, 135.

1. Le NFM gagne une reconnaissance mais perd ses subventions

La dynamique au NFM, à un an du Centenaire du cinéma, s'installe dans un paradoxe. D'une part, la Direction Blotkamp se retrouve dans une situation financière et institutionnelle incertaine. Il y a une politique de centralisation non favorable à prolonger un soutien financier gouvernemental qui s'avérait jusque là très efficace et productif. D'autre part, le Musée profite d'un statut international, de la reconnaissance de la part de plusieurs secteurs grâce à la qualité de ses préservations et de ses activités d'accès et diffusion. En 1994, De Kuyper met en avant le style du NFM à contre-courant d'une dynamique de programmation devenue traditionnelle : « *Anyhow, anybody working in the field of programming (as I also was for the same period at the Nederlands Filmmuseum) knows that is fairly easy to make a programme with the latest restoration by Mr. Enno Patalas of a well-known German silent movie from the 1920s, or a masterpiece by Frank Borzage, or a 'musical project' with the 'unabridged' version of a classic. All beautiful things, which should be done. It is more difficult to screen dozens of films, for example, the neglected Léonce Perret, or a totally unknown Italian, French or German films from the 1910s. (...) Gabrielle Claes, observed that internationally the programming activities of the archives resemble each other, more and more, acquiring a common look, an international style', which can seem attractive but which is gradually drifting away from reflecting the collections of the same archives (...) routine and sometimes even obsolete.* »⁶⁴⁷

G. Claes (Cinéma-thèque royale de Belgique) développe un projet dénommé 'Jeu des catégories' qui se prépare sous formes différentes de programmation à approcher le Centenaire et l'histoire du cinéma.⁶⁴⁸ En effet, la dernière statistique alors produite entre 1992 et 1993 par la commission de programmation et accès de la FIAF où Claes participe activement, démontre que le NFM s'est transformé de façon radicale.⁶⁴⁹ Le Musée se trouve dans le groupe des cinémathèques qui programment entre 30 et 35% de films muets avec

⁶⁴⁷ Kuyper, E., 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, pp.101-102.

⁶⁴⁸ Il s'agit d'une enquête réalisée par la Commission de Programmation de la FIAF offrant des listes des films les plus importants dans différentes catégories telles que l'histoire du cinéma, cinéma et autres arts, la production nationale et le point de vue de l'archive. Le document comprend 2.250 titres et plusieurs index. Voir *The categories game : a game for the cinema's centenary=Le jeu des catégories: un jeu pour le centenaire du cinéma*, FIAF, Commission for Programming and Access to the Collections, Lisbonne: FIAF, 1995, 273p.

⁶⁴⁹ Cette statistique est appliquée par la Commission de la FIAF parmi ses membres, compris les provisionnels, associés et abonnés, avec une réponse positive du 83% sur la totalité des archives interrogées. La dernière statistique de la Commission datait de 1982, appliquée par la Cinéma-thèque de Toulouse. Voir 'Survey and other activities of the Commission for Programming and Access', *Journal of Film Preservation*, no. 49 Vol. XXIII, octobre, 1994, pp.30-31.

accompagnement musical et de plus, provenant de ses collections. Mais surtout le NFM se démarque par son retour à la performance théâtrale afin de programmer des films oubliés.⁶⁵⁰ La programmation au Pavillon Vondelpark est une scène rayonnante en train d'appréhender le Centenaire du cinéma en signalant les pertes, les vides, les fragments de l'histoire du cinéma.

a. Une programmation plurielle : *REISBEELDEN 1910-1915 II*, les pratiques *found footage* et la collection Joris Ivens

Les salles du cinéma projettent les films préservés par le NFM, lui-même, comme films de répertoire, des rétrospectives thématiques, des cinémathèques invitées et notamment des films à vocation expérimentale. En 1994, il y a plus qu'une correspondance entre ce qui est restauré et ce qui est programmé. Les programmeurs établissent des associations de plus en plus entre les films attribués à des sections différentes. Cette question se reflète notamment dans la production des programmes de compilation.

Certaines copies Desmet déjà restaurées ont été utilisées en salle dans le documentaire *LYRICAL NITRATE*, les trois compilations nationales (1991) et le programme de compilation *REISBEELDEN 1910-1915*. Le dernier trimestre de 1994, l'équipe s'éclate à recombinairement les premières comme les nouvelles préservations Desmet. Ces dernières sont projetées principalement les dimanches tout au long de 1993 et 1994.⁶⁵¹ Puis en août 1994, un prochain volet des *travelogues* est compilé dans *REISBEELDEN 1910-1915 II*, qui cette fois c'est un 'tour' dans les régions européennes. On y retrouve, parmi d'autres copies Desmet déjà recyclées dans *LYRICAL NITRATE*, d'autres films en plein air comme : *DESCENTE EN BARQUE A TRAVERS LES GORGES DE L'ARDECHE* (Gaumont, 1910) et *MOOI ZWITSERLAND (LA SUISSE MERVEILLEUSE)*, Eclair Scientia, 1913).⁶⁵² Puis les 25 et 26 novembre de 1994, deux journées thématiques

⁶⁵⁰ La Cinémathèque royale de Belgique reste toujours à la tête (avec 40%). Le NFM se différencie également par son accompagnement musical (alors 16 membres de la FIAF déclarent de pas le faire). Le NFM a la particularité aussi d'entrer dans le 45% des membres de la FIAF qui font appel à leurs collections directement pour leur programmation. Voir points 3 au 5 du bilan *Ibid.*, *Journal Film Preservation* no. 49, pp.11-12.

⁶⁵¹ Voir rubrique 'Recent geoconserveerd' dans *NFM programma* 1993 et 1994.

⁶⁵² On trouve la totalité des titres compilés dans le *NFM programma* août 1994.

sont consacrées à la collection Desmet où il est tenté une reconstitution des programmes en salle de l'année 1913.⁶⁵³

Les compilations de l'équipe comme de Delpout sont reprogrammées avec de nouvelles de temps en temps au Pavillon Vondelpark. Notamment le *NFM programma* affiche en septembre 1994 *PATHE AROUND THE WORLD 1910-1915*, à côté de compilations des bandes-annonces de leurs archives.⁶⁵⁴ Puis en octobre *FASHION IN MOUVEMENT* (1992) est reprogrammé. Le même mois, la section 'Openarchieff' apparaît avec la consigne de sortir des archives par années qui correspondent à l'année en cours. Par exemple la section 'Openarchieff' programme films des années 1944 (octobre 1994), 1964 (novembre 1994) et 1924 (décembre 1994).⁶⁵⁵ L'équipe du NFM aborde sans hésitation le Centenaire du cinéma surtout à travers la réalité de leurs archives mais ouverte à d'autres pratiques en dehors du Musée. Delpout signe comme le commissaire du programme 'De Droomfabriek een compilatie van Found Footage-films', affiché au Pavillon dans le *NFM programma* de novembre 1994. Il sélectionne des films incontournables sur la scène expérimentale d'entre 1961 et 1993, de Maurice Lemaître, Martin Arnold, Matthias Müller, Bruce Conner, Barbara Hammer, Stan Brakhage, entre autres. Et notamment on trouve le film coup de foudre de l'archiviste : *DISPLACED PERSON* (1982). Le NFM invite alors le cinéaste et commissaire spécialisé sur la question, Yann Beauvais (Light Cone) avec son programme 'Expanded Cinema/Multiple Screen' au site Vondelpark.

Puis, en décembre 1994, le Musée programme des préservations de la collection nitrate Joris Ivens. Le numéro 28 du *NFM themareeks* y est d'ailleurs consacré.⁶⁵⁶ Blokamp s'engage à fond dans le sauvetage de cette collection reprise en charge grâce à l'inventaire. Le Musée lance un projet de collaboration à l'échelle internationale avec d'autres cinémathèques pour la préserver.⁶⁵⁷ C'est le premier événement du NFM organisé pour le Centenaire avec l'IDFA et la European Foundation Joris Ivens. Cette programmation aussi diverse en salle achève

⁶⁵³ *Idem.*, Blom, 2000, p.331. Cette année de production suscite un intérêt répandu des chercheurs et archivistes d'après un programme du festival Il Cinema Ritrovato en 1993. Voir Lefebvre, Thierry, Laurent Mannoni (sous la dir.), *L'année 1913 en France*, Paris, AFRHC, numéro hors série de la revue *1895*, Paris, 1993.

⁶⁵⁴ Le *NFM programma* affiche en juillet 1995 à nouveau de compilations de *trailers*.

⁶⁵⁵ Les titres de copies programmées ne sont pas spécifiés. Le programme continue en 1995 et 1996. Voir le *NFM programma* des années respectives. Cette idée a été reprise dans une section qui fonctionne par année au festival Il Cinema Ritrovato à Bologne. L'année 1903 a été traitée en 2003 par Tom Gunning comme commissaire invité, suivi ensuite depuis 2004 (1904) par Marianne Lewinsky.

⁶⁵⁶ Delpout, P., Reijnhoudt, Bram, Boekbinder, Jim, (et. al.), *The nitrate collection : the difficult road to restoration of the films of Joris Ivens*, *NFM themareeks* ; no. 28 Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1994. Numéro publié exceptionnellement en anglais.

⁶⁵⁷ Blokamp applique la même politique de comparer anciennes préservations avec de nouvelles. Elle annonce alors déjà le manque de fonds au Musée. Voir *Ibid.*, *NFM themareeks* ; no. 28, pp.4-5.

l'année 1994 avec un espace pour le pré cinéma, dédié au spectacle de lanterne magique, entouré plus que jamais de nombreuses préservations réussies par une collaboration européenne extraordinaire.

b. L'axe italo-néerlandais dans le projet LUMIERE

En 1995 le projet LUMIERE est en train de porter ses fruits. Les cinémathèques d'Amsterdam et de Bologne sont certainement parmi les plus beaux exemples de sa réussite. En fonction des différences de paramètres appliqués dans chaque pays, les investissements du projet LUMIERE entre 1991 et 1995, sont estimés ainsi par son président José Manuel Costa (Cinemateca Portuguesa) : « *Accepting this lack of accuracy, we can estimate that film archives of the European Union invest 20 millions ECUs per year in the activity of film conservation, out of a global budget of 50 million ECUs per year. Over the past few years LUMIERE had an average annual budget of 1 million ECUs (total expenditure), of which approximately 750, 000 ECUs per year were awarded to film restoration, the archives invested 1.5 million ECUs. If we include the Filmography and Lost Films projects, we reach the following average figures per year: LUMIERE invested a total of 900, 000 ECUs in activities, and the archives invested 3 million ECUs. In other words, we must be close to the truth if we say that LUMIERE's investment was at the level of something like 15% of the European archives' preservation budgets. (...) all of which will help re-write the history of European cinema, if not of Europe tout court* ». ⁶⁵⁸

Les résultats sont 124 projets de restauration achevés et d'autres en cours, donc 1,091 titres, dont 158 sont de longs-métrages, 930 courts-métrages et 3 serials (26 épisodes en total).

Parmi lesquels, il y a même de films classiques, de collections du CPT sur des formats non standard (28 mm et 68 mm) et quelques documentaires des années 1910 aux 1960. Parmi les dix cinémathèques européennes les plus engagées dans le projet LUMIERE, le NFM récolte des résultats importants. Blotkamp fait partie toujours du comité exécutif entre 1993 et 1995.

⁶⁵⁹ Le NFM participe à trente-trois projets, occupant la deuxième place après la Cineteca de la Comune di Bologna avec trente-neuf. ⁶⁶⁰ Cette collaboration européenne transnationale n'est

⁶⁵⁸ Costa, José Manuel 'Introduction Working Together', *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.11. Un ECU fait l'équivalent d'un euro.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, 247.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.12.

pas si in édite sur la scène archivistique pour Costa qui observe une transformation approfondie dans la continuité : « Archives were built on exchange. Our film heritage, first dispersed through industrial distribution and by the rules of the market, found in the cinémathèques another source of proliferation, with the archive movement, which aimed to neutralize the first dispersion (sending lost works back to where they came from), but which, in a different way, also amplified its internationalisation. (...) The international network was a network of complicity, but not of global co-ordination. To understand this is to understand the core of this movement's history".⁶⁶¹

Le NFM travaille avec d'autres cinémathèques à des projets d'une énorme variété. Blotkamp classe ces derniers en deux types. D'un côté, leur participation est technique, comme par exemple pour la restauration de *VISAGES D'ENFANTS* (Jacques Feyder, France/Suisse, 1925), qui d'ailleurs le *NFM programme* affiche en septembre 1994. C'est le résultat d'une collaboration avec les cinémathèques d'Amsterdam, Moscou, Paris et Bruxelles.⁶⁶²

D'un autre côté, les projets du NFM sont conceptuels car ils valorisent des corpus thématiques de films. Ainsi, le NFM et le NFTVA-Londres préservent par exemple des films d'expédition aux pôles terrestres, de la collection Mutoscope & Biograph. Le NFM participe également au projet collectif de préservation de l'œuvre européenne du cinéaste A. Machin, considéré un des pionniers du cinéma néerlandais.⁶⁶³ Cependant les projets dans lesquels le NFM participe dépassent largement le panorama que nous observons jusqu'ici.⁶⁶⁴ Le NFM joue un rôle autant par son expertise technique dans la préservation en couleur, que par la comparaison avec ses copies, que par leurs connaissances sur la période du CPT. Blotkamp remarque que leur rôle consiste surtout à faire un travail comparatif des copies et de les restaurer en couleur.⁶⁶⁵

Cette coopération entre cinémathèques européennes devient très visible surtout grâce à trois festivals de cinéma à la tête de la programmation des films préservés : le Giornate del Cinema Muto à Pordenone, Il Cinema Ritrovato à Bologne et CinéMémoire à Paris. Néanmoins il y a une convergence majeure entre la Cineteca del Comune di Bologna et le NFM, qui, depuis la fin des années 1980, préservent de copies de distribution pour les programmer, mais

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.13.

⁶⁶² Le projet de *VISAGES DES ENFANTS* commence à partir de la restauration de J. Ledoux (1986) en couleur avec de nouveaux éléments apparus depuis ; présentée au festival de Locarno en 1993 puis en 1995 au London Film Festival. Voir Blotkamp, H., 'The Lumiere Project Restorations Foreword International Collaboration Between European Film Archives', *Ibid.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.26; 98-99.

⁶⁶³ Voir 'The films of Alfred Machin, the First European Filmmaker', *Ibid.*, pp. 53-55.

⁶⁶⁴ La liste est impressionnante (collection Alan Roberts, collection Hutchison) des films allemands avec Henny Porten, dont notamment la restauration avec le Bundesarchiv-Filmarchiv (Koblenz) d'*ALEXANDRA* et de nouveaux projets comme *LA BELLE DAME SANS MERCI* (Germaine Dulac, France, 1920). Voir *Ibid.*, pp.40-41, 58, 77, 63-64, 87, 114-117, 129, 153, 240-245.

⁶⁶⁵ *Idem.*, Blotkamp, H., 'The Lumiere Project', p.26.

également réfléchissent sur les problématiques communes des archives.⁶⁶⁶ A Amsterdam, le *NFM programma* affiche entre février et avril 1995, des *travelogues* dans le programme 'Heroische omzwervingen de gouden jaren de expeditiefilm 1900-1940'. Ce programme est accompagné du numéro 29 *NFM themareeks* qui publie passages traduits des écrits des *travelogues*.⁶⁶⁷ Au Pavillon Vondelpark pour cette programmation l'équipe commande des sonorisations contemporaines pour les films d'expédition aux pôles. D'abord à Sander den Broeder qui compose pour *THE GREAT WHITE SILENCE*. Frank Mol joue le piano et Ton van Erp se trouve à la contrebasse et le pandémonium pour *SOUTH* et *SHACKLETON'S BURIAL* programmés ensemble. Les films des expéditions aux pôles sont combinés avec les préservations de films d'expédition en Afrique repérés depuis 1994. Par exemple, la préservation de *SIMBA KING OF THE BEASTS* est présentée accompagnée d'une composition contemporaine de Nando Eweg, Jost van Leeuwen et Remco Luyten du Conservatoire de Rotterdam. Pendant que le documentaire, à peine préservé *LANGS DE NIJL NAAR HET HART VAN AFRIKA* (Allemagne, 1925) est accompagné en salle par la composition de Sander Kort, Jürgen Schuiten et Reyn Ouwehand du conservatoire de Rotterdam également. Ce programme avec une sonorisation originale offre un aperçu d'une variété bien plus large des films d'expédition du NFM. Une partie de ces préservations ont été subventionnées en partie par le projet LUMIERE. Cette même année le NFM revisite ses premiers films d'expédition restaurés les combinant avec ses plus récentes préservations, tous programmés au festival Il Cinema Ritrovato à Bologne.⁶⁶⁸ Néanmoins, le NFM se trouve dans une dynamique financière différente après ces années de travail et de succès recolté.

c. 'Usine à préserver' ralentie ou de l'année noire du Centenaire

⁶⁶⁶ Il Cinema Ritrovato est une initiative locale devenue autonome en 1995. Voir Frappat, Marie, 'La Cineteca del Comune di Bologna' *Cinémathèques à l'italienne*, L'Harmattan, 2006, pp.44-47. Voir Bagh, Peter von, 'Refound films, with happiness.', *Journal of Film Preservation* 53, Vol. XXV, 1996, pp.59-63.

⁶⁶⁷ Delpeut, P., René Wolf, Heroïsche omzwervingen met de camera, *NFM themareeks* no. 29. Amsterdam : Nederlands Filmmuseum, 1995. Ce numéro inclut articles traduits des textes de Herbert Ponting, du Capitaine J.B. Noel, du couple Johnson et une bibliographie qui offre une idée des recherches sur l'exotisme qui a mené Delpeut, comme l'équipe du Musée.

⁶⁶⁸ Voir Delpeut, P., 'Eroichi esplorazioni con la cinepresa', *Cinegrafie Un Mondo d'Immagine*, année V, numéro 8, juin 1995. pp.47-53. Traduction de Camilla Buijs.

P. Cherchi Usai remarque que la scène européenne des cinémathèques en 1995, bénéficie d'une politique de subventions des états très dynamique, en particulier aux Pays-Bas, en France et en Grande Bretagne.⁶⁶⁹ Cependant, le budget si extraordinaire en cours depuis 1990 au NFM, arrive à terme en 1994, comme prévu. Ainsi, à partir de 1995, la Direction ne disposera plus des mêmes ressources. Cette situation s'explique en partie par le développement contradictoire d'une situation politique qui dès 1988, essaie de régler les problèmes des archives audiovisuelles néerlandaises.

Blotkamp informe dans son rapport annuel au congrès de la FIAF à Los Angeles (E.U.) sur la situation critique au NFM: « *Ninety-ninetyfive will be recorded in the books as a black year for the Nederlands Filmmuseum. After five years of hard and successful work on film preservation, we had to slow down the machine, that during that period had produced four to five kilometres of preserved film weekly, to the speed of a snail on a tarbarrel (Dutch saying). We had to give notice to 14 people of whom we could hire 3 back after the government decided to grant us a quarter of what we had before after all, in order to give us the possibility to at least do the most urgent cases. In fact what led to this situation was not a negative decision, but the absence of a positive decision.* »⁶⁷⁰

Pour Blotkamp il ne s'agit pas seulement d'un problème de financement public. Car la politique gouvernementale depuis 1988 tend à remettre en question le statut institutionnel du NFM.⁶⁷¹ Depuis la fin d'octobre 1992, à la suite des discussions du Conseil des Ministres, une infrastructure nationale pour l'archivage audiovisuel est préparée. Blotkamp a une position critique face à ce processus auquel le NFM participe: « *It would have been alright if not some dumbbo high up in the ministry had cooked the idea that the final advice of this body to the government should be the creation of one and only national audiovisual archive for the safeguarding of the cultural heritage as well as the archiving for commercial broadcasting purposes. Now a child can see that this would be a disastrous combination, but they kept imposing this idea (...) and most of the time was wasted on senseless discussions. I'm happy to say that the advice in the end was not of such nature, (...) and it might take another year before further decisions will be taken (...).* »⁶⁷²

Le statut institutionnel du NFM semble ainsi bien incertain et ce, en pleine manifestation du Centenaire et de son 50^e anniversaire qui approche en 1996 (1946). La Direction fait face à une tendance à la centralisation des institutions culturelles qui opère dans une quête de

⁶⁶⁹ *Idem.* Cherchi Usai, P., 'La cineteca di Babele', 2001, p.1007.

⁶⁷⁰ Blotkamp, H., 'NFM Annual report 1994', *FIAF Los Angeles 1995: Annual reports 1994*, FIAF, 1995, s/p.

⁶⁷¹ *Supra.* Chap. 1. Le *Mémoire* réalisé en 1988 par le NFM se poursuit en 1993 et en 1994. Ces écrits sont réalisés par les archives elles-mêmes, compris le NFM et par un groupe de travail poly disciplinaire mandaté par le Ministère de la Culture. Voir Egeter-van Kuyk, Robert, 'L'archivage audiovisuel en Hollande, structure et projets', 64^e IFLA General Conference août 16-21 1998. Disponible sur: <http://www.ifla.org/IV/ifla64/046-117f.htm>

⁶⁷² *Idem.* Blotkamp, H., 'NFM Annual report 1994', *FIAF Los Angeles 1995: Annual reports 1994*, FIAF, 1995, s/p.

productivité. De cette initiative, Blotkamp retire néanmoins du positif : « *The advice however is a good piece of work, consisting on the one hand of the description of a light structure that will guarantee closer collaboration between the archives and the development of a common access system to all collections and common policy (...)*° on the other hand of an inventory of the problems in audiovisual archiving, a calculation of the extra costs of adequate cataloguing and preservation and a 'plan d'attaque' (...)»⁶⁷³

La Direction cherche à garder son indépendance institutionnelle et à participer aux activités de travail du réseau national des archives collègues. Cependant en attendant le déroulement de la politique culturelle, la réalité c'est que le Musée doit ralentir sa 'machine à préserver'. Celle-ci reste tout de même prioritaire aux yeux de l'équipe : « (...) *but the question now is, of course, how to deal with the financial consequences, where to 'find' the money. The document now is a public one and so we can expect that sooner or later there also will be a discussion about the problem in Parliament. So it's a sad story, but I'm not entirely without hope for a better time to come. In the mean time the public activities went on as usual keeping us motivated as usual too, although at a certain point we faced the possibility that we'd have to stop them altogether in order to shift budget to the preservation work. We have long internal discussions about this and decided unanimously (...) we would have to choose for preservation at the expense of all other activities because we couldn't very well let the films perish under our very eyes and thus make ourselves accessories to a crime that we didn't want to be responsible for.*»⁶⁷⁴

Kevin Brownlow fait l'éloge du travail du NFM et profite pour critiquer l'incohérence de cette situation politique : « *Recent restorations from the Nederlands Filmmuseum, with all the tints and tones, fulfill the criteria of a duplicate – that it should reproduce the original as closely as possible. And tinting was an essential part of silent film production. These copies are invariably so gorgeous they cast into gloom all the monochrome dupes that follow. It is only from such copies that one can sense the magical quality that so excited audiences in the early years of the century. (...) The Nederlands Filmmuseum used to be one of those archives with a huge stock of films which did nothing with them. Now they have an administration so energetic that it has shown up the dullness of some others, in every sense of the word. Yet even this enterprising organisation has been forced to make cuts, to reward valued members of the archive with a termination contract – all because moving pictures, despite a century of incredible achievement, are low on government priorities.*»⁶⁷⁵

En effet, l'équipe poursuit avec enthousiasme ses activités quotidiennes et y compris la production de compilations à base de leurs archives, mais en s'attaquant à des voies différentes. Delpout raconte que le Musée invite à une série de cinéastes à venir utiliser leurs archives : « *I started with Gianikian and Ricci Luchi. We met when I was Milano. We wanted to buy their films.*

⁶⁷³ *Ibid.*, s/p. Blotkamp produit un document à propos du projet : *Naar een nationale infrastructuur voor de archivering van audiovisueel materiaal*, NFM Amsterdam; Informationsamt der niederländischen Regierung; Archives NOB de télévision; Den Haag; Hilversum, 1994, 57p.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, s/p.

⁶⁷⁵ *Idem.*, Brownlow, K., 'Magnificent obsession; a collector and the archives' Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.228.