

LA PHILOSOPHIE DE VALORISATION DU NFM REFLEXIONS ET PRATIQUES POUR BRISER L'INVISIBILITE DES COLLECTIONS (1988-1990)

L'équipe du NFM sous la direction de Blotkamp et De Kuyper modifie à jamais l'accès aux archives film en entreprenant l'inventaire physique des archives et compris à travers un visionnage approfondi du stock de films. La redécouverte des films muets en couleur et en fragments devient le déclencheur d'une transformation majeure de leur politique de préservation. Nous observons aussi bien une continuité qu'une rupture avec certaines pratiques au Musée dans trois questions bien imbriquées entre 1988 et 1990.

D'abord, les choix de films à préserver sont associés étroitement à la programmation. La nouvelle Direction de Blotkamp s'installe en 1987 et elle développe une politique qui consiste à préserver pour montrer les collections. (I)

Dans un deuxième axe, l'équipe consolide les bases d'une philosophie des archives à travers son programme d'idées et une série de remontages en dérivés. Parmi cette équipe, De Kuyper et Delpout partagent en particulier leurs réflexions comme la mise en place de nouvelles pratiques de restauration et de programmation de leurs collections de films muets aussi atypiques et en fragments. (II)

Enfin, la compilation joue un rôle stratégique pour valoriser les films muets à travers des programmes en salle des restaurations et des réalisations basées sur des archives. Delpout commence à remonter pour rendre accessibles d'une autre façon, leurs films muets préservés, en particulier, de copies des pionniers néerlandais dont notamment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918), sans perdre de vue une partie de leurs archives fragmentées. Ces cinéastes deviennent

archivistes qui tentent les potentiels du réemploi des fragments dans le domaine de la restauration et de la reconstruction.²⁶⁴ (III)

La situation du patrimoine actuel de cinéma muet est déroutante. Bien que de plus en plus des collections voient le jour, seulement environ entre 1% et 20% (selon le cas nationaux) de la production des films muets a survécu.²⁶⁵ La plupart des films muets sont détruits ou se trouvent en fragments. Nous allons traiter en permanence avec la notion de 'fragment', laquelle sera approfondie à propos de l'usage du terme dans la nouvelle politique du NFM.²⁶⁶

I. UNE NOUVELLE POLITIQUE : LIER P RÉSERVATION ET PROGRAMMATION (1988-1989)

La dynamique de valorisation de l'équipe du Stichting Nederlands Filmmuseum change dans trois sens. D'abord, ces archivistes enregistrent de façon inédite la documentation dérivée sur l'ensemble du processus de préservation. Ensuite, l'équipe collabore d'une nouvelle façon avec le milieu des cinémathèques comme des laboratoires. Et troisièmement, la structure d'accès et diffusion du Musée étant indispensable à modifier, la Direction transforme ses outils de communication en vue de la programmation en salle comme pour leur agenda de recherche. Leur objectif principal, c'est que ces films peu à peu

²⁶⁴ Le terme de reconstruction fait appel au processus éditorial par lequel une copie film est créée par remplacement ou assemblage des segments, lesquels proviennent de la copie de référence en question, et/ou dans le métrage retrouvé dans d'autres copies. L'apparence de la copie film est aussi proche que possible de la version souhaitée, considérée la référence d'autorité. Quelques segments pourraient être créés par l'archive, comme les intertitres manquants ou reconstitués sur une base authentique ou purement fictive. Voir *Idem*. Cherchi Usai, *Silent Cinema*, 2000, p.67.

²⁶⁵ Borde, Raymond, « Un art vulnérable », *Courier de l'Unesco*, août, 1984, vol.37, pp.4, 6 'Introduction', Pisano, Giusy & Valérie Pozner (sous la dir.), *Le Muet à la parole Cinéma et performances à l'aube du Xxe siècle*, AFRHC, 2005, p.9.

²⁶⁶ Nous entendons par un fragment-film soient les chutes, les restes du matériel film identifié ou non. Nous ne faisons pas ici allusion à la connotation théorique qui lui donne certains auteurs comme S. Eisenstein principalement. Voir Aumont, J. et M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan/VUEF, Paris, 2001, pp.86-87.

préservés soient systématiquement rendus accessibles au public. Chaque préservation est mise à l'épreuve dans une série d'expériences en salle de projection à Amsterdam comme ailleurs.

1. La préservation des films à Amsterdam

La Direction de Blotkamp et De Kuyper se trouve entre la continuité et la transformation de la politique de préservation menée jusque là dans le Musée. D'un côté, cherchant la représentativité des collections, ils poursuivent l'échange et la conservation des films à l'étranger faute de moyens financiers et techniques. D'un autre côté, la Direction tente de garder au même moment, un équilibre en sélectionnant d'autres films à préserver aux Pays-Bas. Le Musée met en place une autre manière de collectionner et de restaurer. Ces pratiques provoquent des conséquences inattendues. L'Affaire Desmet éclate suite à la politique de conservation exercée à l'étranger.

a. Le début de l'Affaire Desmet

La quête de représentativité est une longue pratique chez les cinémathèques cherchant à obtenir un répertoire de films convenable. Cette façon de collectionner implique l'échange comme l'achat de copies pour combler les lacunes concernant des films considérés importants à collectionner sur le marché des films anciens. Le principe consiste à collectionner des films dont les qualités sont basées sur le nom d'un réalisateur, d'une période, d'une cinématographie nationale, d'un style, etc.²⁶⁷ Ces pratiques suivent les principes éthiques de la

²⁶⁷ Voir Cherchi Usai, Paolo, 'La cineteca di Babele', *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp.967-969.

FIAF alors appliqués. La Direction poursuit ainsi la conservation de la collection Desmet, mais pas sans séquelles.²⁶⁸

D'abord, la Musée ne peut pas tout préserver à cause de raisons budgétaires. Elle décide de poursuivre la conservation d'une partie représentative de la collection Desmet en laissant certains films nitrate sous la responsabilité des cinémathèques des nationalités correspondantes. Le fait d'échanger ces copies provoque l'Affaire Desmet. Pendant le *Giornate del Cinema Muto* en 1989 à Pordenone, Karel Dibbets, historien et membre de l'administration du Musée, annonce qu'il le quitte n'étant pas d'accord avec le plan de conservation. Suivi d'un groupe d'historiens, ils signent une pétition contre la séparation des films de la collection Desmet.²⁶⁹ C'est la première parmi une suite de querelles de l'Affaire Desmet. Toutefois bien avant 1988, Blom, membre de l'équipe d'alors, signale que le Musée échangeait des copies à l'étranger pour préserver une partie représentative de la collection Desmet. Cette pratique existait depuis la Direction de De Vaal. Pendant cette période, le Musée travaillait avec certaines cinémathèques européennes et américaines pour réussir la conservation de certains films. Mais parfois il y a eu des pertes de matériel pas repérables toute de suite faute d'inventaire.²⁷⁰ Au même moment, l'équipe cherche à balancer leurs choix de films à préserver et se préoccupe de la richesse des autres films en train de faire surface. L'équipe prend la résolution de ne pas donner la priorité exclusivement à la conservation de la collection Desmet.

b. Nouvelle ligne d'inflexion : l'équilibre envers les films méconnus

Il est difficile d'implanter une politique de préservation sans discriminer des films méconnus. Blotkamp exprime que derrière leurs choix il y a un dilemme éthique. Soit, le Musée préserve des films d'une collection devenue prestigieuse comme la Desmet, soit il

²⁶⁸ Voir 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.315-318. Edmondson, R., *Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle*, Paris, ONU pour l'éducation, la science et la culture, (1998) 2004, pp.73-80.

²⁶⁹ Voir *Ibid.*, Blom, pp.319-322.

²⁷⁰ Blom établit un bilan en détail des conséquences de ces échanges dans la collection Desmet à partir de 1968 dans les cas danois, américain, allemand, italien. Voir *Ibid.*, pp. 315-318, 321-322.

sacrifie une partie du reste en pleine redécouverte.²⁷¹ Malgré cela, la direction garde la volonté d'équilibrer la sélection des films atypiques à préserver. Blotkamp met en place une conception différente de collectionner le cinéma.

Blom témoigne du fait que la Direction considère que le film en lui-même peut représenter un genre, autant que la culture cinématographique d'une époque. L'équipe n'est pas forcément guidée dans ses choix à partir d'auteurs connus. L'équipe donne ainsi importance aux qualités de la copie du film en question.²⁷² Cette attitude s'explique par le visionnage qui permet de connaître d'autres créateurs, compris dans la collection Desmet. Par exemple comme le cinéma allemand méconnu de la période pré-Caligari alors en plein processus d'identification.²⁷³ On retrouve le réalisateur à succès de son époque, Charles Decroix, auteur du mélodrame *DIE CZERNOWSKA* (Monopolfilm/Hanewacker u. Scheler, 1913).²⁷⁴ Une copie noir et blanc et en couleur, un drôle de film de détectives de Harry Piel, appartient également à la collection. C'est *DAS ABENTEUER EINES JOURNALISTEN* (Kinoskop Film, Allemagne, 1914). Dramatique où un journaliste amoureux se lance dans une série d'aventures pour sauver un scientifique kidnappé, dont sa nouvelle technologie secrète est convoitée. Le style de Piel comme comédien et réalisateur est caractérisé ainsi par l'historien S. Kracauer: « *Rencontrer des acteurs familiers à des amateurs contemporains du cinéma d'un passé devenu histoire est une étrange expérience : ce qui fut une fois notre vie est maintenant au dépôt et nous avons passé notre chemin sans presque le savoir (...) qui ont défilé sur l'écran pendant la 1^e guerre mondiale- et ce sont des silhouettes irrévocablement séparées du jour d'aujourd'hui. (...) Autre personnage de ces premiers jours, Harry Piel, surnommé le Douglas Fairbanks allemand. Il fit son apparition au milieu de la guerre en tant que héros de *Unter Heisser Sonne* (Sous un soleil ardent), un film dans lequel il forçait plusieurs lions (...) à succomber sous son charme. Il semble que dès le début Piel ait trouvé le personnage qu'il allait incarner à l'avenir : celui d'un casse-cou chevaleresque excellent à défaire des criminels pleins de ressources et à sauver d'innocentes jeunes filles. Quand il se montrait un habit du soir, il incarnait les rêves de petite fille de parfait gentleman, et le charme viril qu'il irradiait était aussi sucré que le bâtons de guimauve qui, dans les foires européennes, font les délices des enfants et des esthètes blasés. Ses films étaient dans le style noir et blanc des nouvelles de quatre sous plutôt que dans les nuances des conflits*

²⁷¹ Voir entretien de Blom avec Hoos Blotkamp (17/07/1995) *Ibid*, pp.338-339 (note 118).

²⁷² *Ibid.*, p.320 (note 70).

²⁷³ Sur la société Eiko voir Kahlenberg, Friedrich P., « Two German feature films made by Eiko-Film in 1913 », Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (ed., et. al.) *Before Caligari/Prima di Caligari : Cinema tedesco, 1895-1920 German cinema, 1895-1920*, Biblioteca de l'Immagine, 1990, pp.326-336; et Knops, Tilo, 'Cinema from the Writing Desk: Detective Films in Imperial Germany', Elsaesser, Thomas et Michael Wedel (ed.), *A second life German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, 1996, p.132.

²⁷⁴ Ch. Decroix est considéré parmi les réalisateurs les plus en promotion dans la presse de l'époque. Voir Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme 1913-1914*, Berlin : DeutscheKinemathek, Dr. 1969, p.132. *DIE CZERNOWSKA* arrive à la collection Desmet en avril 1913, commandé à Hanewacher & Scheler. Voir Blom, I., *Jean Desmet and the early Dutch film trade*: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition 3, 2003, p.150.

psychologiques ; ils remplaçaient les issues tragiques par de fins heureuses et, dans l'ensemble, se présentaient comme une variante allemande du thriller anglo-américain. Mais cette plaisante camelote éclatante était isolée dans la masse de sombres productions « artistiques » (...) ²⁷⁵

La décision de préserver ces films oubliés vers 1989 est possible grâce au critère de l'équilibre appliqué par la Direction. Blotkamp a une conception différente de la pratique de collectionner par rapport à la période De Vaal. Blom signale que le Musée se concentre dès 1988 autant dans la conservation que dans la présentation. La vision de Blotkamp se rattache à son parcours au milieu des arts plastiques. Si leurs films muets en couleur ont une autre valeur acquise par le fait d'appartenir au Musée, elle les traite comme des œuvres qu'il faut en principe montrer. Elle fait confiance à son équipe dans son choix de préservation. Équipe dont les goûts sont plus « libéraux » et non basés sur des listes préétablies, comme Delpeut l'évoque rétrospectivement. Cependant, l'équipe sélectionne avec la responsabilité de donner aux films le droit à être montrés, essayant de pas discriminer les plus bizarres. Pour tester ses choix, l'équipe travaille chaque copie à préserver prenant en considération ses potentiels de présentation. Chaque copie est une expérience singulière dans un processus développé à l'intérieur comme assisté à l'extérieur du Musée.

c. Le savoir-faire du laboratoire Haguefilm-Amsterdam

L'équipe travaille son programme inédit de préservation en couleur au milieu de multiples désavantages, techniques comme financiers, aux Pays-Bas. Le Musée a besoin impératif des services et des connaissances de laboratoires. Depuis 1987 une collaboration existe déjà avec le laboratoire Haguefilm qui obtient des résultats notables, comme le montre l'effet provoqué par *FIOR DI MALE* à Pordenone. L'équipe cherche en collaboration avec ce laboratoire néerlandais à rendre justes ces films en salle de projection. A ce moment-là, Blotkamp met à l'épreuve son talent de gestionnaire.

De Kuyper signale quelques années plus tard la difficulté au fond de mettre en place une sélection équilibrée par deux questions incontournables: « (...) I am not a defender of rescuing (...)

²⁷⁵ Kracauer, Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand, 1919-1933*, Champs Flammarion, Paris, 1987, pp.26-27 et 141.

*every inch of film made, selection is inevitable. Even if we had the ambition to be archaeologists and save the whole of our film heritage, there is no time to do the work of preservation which in most cases is essential. And alas, there is not enough money.»*²⁷⁶

Blotkamp obtient un budget supplémentaire des pouvoirs publics pour la préservation. Celui-ci est investi dans la conservation des collections nitrate à Amsterdam. Blom signale que le Musée reçoit en 1989, un soutien complémentaire de 300, 000 florins (136, 134 €).²⁷⁷ La Direction a une petite marge d'action de plus pour préserver de copies de distribution avec des techniques de coloration désuètes à l'aide du laboratoire Haguefilm. Pour Delpout, cette entreprise devient une pièce clé dans la mise en place de la nouvelle politique de préservation: « *Haguefilm was bought by Cineco an independent company. Now it is a leading laboratory. We were interested as filmmakers to work in a laboratory aesthetic ideas, that Eric and I could bring as part of a team work. With the discussions they got excited. Haguefilm went to Pordenone to see films. They did not have a great name in Holland, but they became more specialised and recognised.* »

Le laboratoire Haguefilm travaille étroitement depuis avec le Musée.²⁷⁸ Ces techniciens partagent leur savoir-faire avec ces archivistes pour faire face à la préservation du nitrate. Ils font ensemble des recherches et des tests sur des techniques de coloriage difficiles, voire impossibles à restituer. Delpout met en valeur l'importance des connaissances ainsi que les métiers de ces techniciens: « *This man was a magician with nitrate through the machines. This technician in his 50 years, he would treat shrunk nitrate really with his hands, to let it go through. To make colour prints from tinting and toning is so difficult. (...) Because the contrast is too high. You have to flash the material before you copy with around 10% of light on the material, because it softens the material and then the high contrast is less (...) There was then a constant discussion (...)* ».

Par ces témoignages, nous voyons comment la tâche de préserver pour l'équipe est plus complexe que faire des sélections via le visionnage des films nitrate en couleur. Delpout assimile certaines connaissances techniques des laboratoires, notamment à propos du copiage du nitrate rétréci. Il apprend à gérer le contraste de la coloration photographique en quête de recréation des techniques désuètes, dont les recherches sont à peine en cours. Il apprend à faire autrement usage des effets optiques. Lui qui utilisait la javal dans *PIERROT LUNAIRE* (1988) pour produire un faux film muet de style expressionniste ! Delpout ne se soucie pas

²⁷⁶ Kuyper, E; 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, p.104.

²⁷⁷ En 1989 déjà des douzaines de films Desmet ont été déjà conservés ; en 1986 : 67 ; 1987 : 69 ; 1988 : 40 ; 1989 : 93. En 1988 le numéro était réduit pour faire plus de copies en couleur car une partie du budget a été gardé pour 1989. Voir *Idem*; Blom, 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, p.319 (note 68) et p.323.

²⁷⁸ Les origines du laboratoire Haguefilm remontent à 1926, où les pionniers les frères Mullens y travaillent. La société est devenue le Color Film Center en 1976. Haguefilm est repris par Johan Prijs et Livio Ricci à La Haye en 1984, puis racheté depuis en 1996 par Cineco (Amsterdam). Voir *Idem*, Cherchi Usai, P. 'La cineteca di Babele', 2001, pp. 1030-1031.

seulement d'une simple apparence esthétique, mais aussi de l'efficacité pour rendre juste la restauration en couleur.

Blom signale comment à partir de 1988, sauf certaines exceptions le Musée conserve tout en couleur. Haguefilm réussit peu à peu à obtenir des résultats satisfaisants au niveau de la duplication de l'image, la fluidité, la clarté, la stabilité des films muets.²⁷⁹ Cependant, ces résultats à Amsterdam sont produits dans la dynamique d'une collaboration historique et au-delà des frontières.

2. La coopération entre cinémathèques

Aux Pays-Bas, les premiers travaux de restauration réalisés par l'équipe sont le résultat d'une collaboration inter-institutionnelle extraordinaire. L'équipe travaille auprès des techniciens du laboratoire Haguefilm à Amsterdam. Mais aussi en même temps ces archivistes tissent de nouveaux rapports avec leurs collègues dans les cinémathèques. Cette coopération externe dans la préservation comme la présentation aux Pays-Bas se concentre autant dans quelques films étrangers atypiques de la collection Desmet comme dans les films redécouverts des pionniers du cinéma muet néerlandais, notamment ceux d'Alfred Machin.

a. Chercheurs, collectionneurs au secours de l'identification des films muets (*cinema muto italiano*, pionniers néerlandais en fragments)

Le Musée donne une autre impulsion à la coopération entre cinémathèques. L'équipe se soucie de publier des registres extraordinaires sur ce processus collectif d'identification

²⁷⁹ En même temps aux E.U. les copies Desmet restaient conservés en noir et blanc. Voir *Idem.*, Blom, I., 'VIII. Zweimal gelebt', 2000, pp.322-324 (note 73).

comme de préservation des films. Avec l'aide des archivistes, des chercheurs et des collectionneurs, leur dynamique évite de dupliquer leurs tâches. Ainsi, des films méconnus du cinéma muet italien émergent de la collection du pionnier de la distribution Jean Desmet.

Grâce à la collection Desmet, le cinéma muet italien fait l'objet d'un nouveau regard. Les travaux de Vittorio Martinelli et de Aldo Bernardini reposent en partie sur cette collection néerlandaise. Martinelli grâce à la collection redécouvre ainsi toute la richesse de la comédie italienne, car chaque comique a son style, avec de grandes différences.²⁸⁰ D'autres comédies en couleur refont surface, révélant des clichés à propos de la réputation des salles de cinéma à l'époque, comme : *EEN TREURSPEL IN DE BIOSCOOP (UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO*, Cines Roma, 1913), d'Enrico Guazzoni, avec la diva Pina Menichelli. Ce court-métrage traite d'une interruption de film en salle avec le message suivant: "Dames, il y a un conjoint à l'entrée armé d'un revolver qui attend à la femme infidèle"²⁸¹

La salle est dans ces films un espace comique, comme dans *IN DE CINEMA - WEL NAAR KIJKEN, MAAR NIET AANKOMEN (AL CINEMATOGRAFO GUARDATE... MA NON TOCCATE*, Itala Film, 1912) qui se base sur le même principe. Le personnage comique d'Ernesto Vaser essaie d'embrasser la dame qu'il a suivi jusqu'au cinéma. Elle change de siège avec son voisin qui donne à Vaser une claque qui le fait atterrir à côté de l'orchestre.²⁸² Le programme de main *Nederlands Filmmuseum Krant* affiche ces deux films en salle à peine identifiés qu'aussitôt sont programmés en juin 1988 au Pavillon Vondelpark, mettant l'accent sur leur préservation. L'équipe invite également à redécouvrir également en salle des films de pionniers néerlandais.

Delpuech décrit comment le statut de certains films muets néerlandais évolue tout au long de 1989 à partir de leur identification, fruit d'une collaboration collective: « *Hace más o menos un año el Nederlands Filmmuseum envió a todos los archivos cinematográficos europeos unas listas con títulos bajo los cuales una serie de películas mudas holandesas habían circulado en Europa. Estas listas fueron elaboradas por Geoffrey Donaldson, cuyo voluminoso archivo es hoy en día un eslabón indispensable en este tipo de investigaciones. Fruto de este rastreo fue la confirmación de la Cinémathèque française de que tenían nueve negativos con los títulos de la lista (...) Al poco tiempo nos enviaron las cintas a Holanda para su identificación y eventual conservación (...) Hace un par de semanas el señor Donaldson nos visitó en Overveen (...) podíamos*

²⁸⁰ Martinelli est venu à Overveen pour identifier certaines copies des films italiens. Pour lui la collection est une spectaculaire 'carte de visite' dont aucune recherche ne pourrait plus s'en passer. Voir entretien de Blom avec Vittorio Martinelli (17/07/1999) dans *Ibid.*, pp.312 et 325 (notes 81, 100, 119).

²⁸¹ Voir résumé *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fndb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). Titre de sortie en France *UNE TRAGÉDIE AU CINÉMA EN CARNAVAL*. Voir Bernardini, A.; *Archivio del Cinema Italiano*, Volume I *Il Cinema Muto 1905-1931*, 1991, p.531. *Il Cinema Muto Italiano* 19 Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp.297-298. Certains aspects sur Guazzoni comme Menichelli seront traités plus tard à propos du divisme. *Infra*. Chap.8.

²⁸² Voir Cherchi Usai, P. (ed.), *Giovanni Pastrone: gli anni d'oro del cinema a Torino*; Torino: Strenna Utet 1986, p. 136.

empezar con la identificación definitiva (...) El primer hallazgo (...) primeras películas de la compañía Hollandia, dirigida por el propio director Maurits Binger en 1913 (...) Los demás títulos correspondían a películas realizadas entre 1911 y 1914 en Holanda para la sociedad 'De Hollandsche Film'. Esta sociedad dependía del grupo francés Pathé que había establecido una red de filiales por todo el mundo. El principal director y animador de la sociedad era Alfred Machin (1877-1929). Dirigió trece de las catorce películas (...) Los técnicos y actores eran (...) franceses (...))»²⁸³

D'un côté, Alfred Machin est de plus en plus reconnu comme un réalisateur européen très important de l'époque. Envoyé de la filiale de Pathé-Hollandsche Film, il contribue à la production de films dans la région (France, Belgique et Pays-Bas) comme aux expéditions européennes en Afrique.²⁸⁴ Ces copies sont une nouvelle à partager pour le NFM, car il y a alors peu de traces connues sur sa filmographie.²⁸⁵ L'équipe échange des informations et même des copies à comparer avec d'autres cinémathèques. D'une autre côté, la société Hollandia reçoit de plus en plus l'attention des historiens et de la presse néerlandaise spécialisée.²⁸⁶ Le NFM fait également appel à l'expertise d'un collectionneur très particulier. Collectionneur spécialisé du cinéma muet, Geoffrey Donaldson réunit à travers ses archives des données indispensables pour l'histoire du cinéma muet néerlandais. Blotkamp évoque sa rencontre avec lui : « *When I first entered the field of film, having been in the world of the visual arts for a long time, many things (...) surprised me greatly. I was soon to discover that astonishingly few books had been written about Dutch film, let alone the Dutch silents. It was even more strange to find out that the only person with a consuming interest in the early Dutch history was a foreigner and not even a film historian, one Geoffrey Donaldson from Australia* ». ²⁸⁷

Le professeur d'école était particulièrement intéressé par la documentation 'non-film'. Il a transmis sa collection au NFM composée d'un inventaire des cartes postales, brochures, revues et livres sur le cinéma muet néerlandais comme étranger. Donaldson a réalisé des entretiens inédits avec des acteurs, des réalisateurs et leurs familles, notamment avec la diva

²⁸³ Cet article est apparu d'abord dans 'Weergevonden 4', *GBG-Nieuws*, 12, printemps, 1990; ensuite il est traduit dans Delpout, P., "Identificaciones", 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. 93-96.

²⁸⁴ Voir Lacassin, Francis *Pour une contre-histoire du cinéma français*, Lyon-Paris, Institut Lumière/Actes Sud, 1994, pp.450-451, 459.

²⁸⁵ Delpout publie à propos d'A. Machin : 'Weergevonden 4', *GBG - nieuws* 12, 1990, pp.44-46.

²⁸⁶ Voir Bishoff, Ruud, *Hollywood in Holland : geschiedenis van de filmfabriek Hollandia 1912-1923*, Amsterdam : Thoth, 1988. Dès 1985 mais surtout entre 1987 et 1988 la revue *Skrien* y consacre plusieurs articles: "Wie is wie in de Nederlandse film tot 1930" : nr 162, Oct. 1988, p 64-65 ; nr 161, Sept. 1988 pp.64-65 ; « Edmond Edren en het eerste jaar van de Filmfabriek Hollandia (2) », nr 157, hiver 1987-88, pp.64-65 ; (1) nr 156, Nov.-Déc. 1987, p 64-65 ; « Een monument in Haarlem », nr 152, Jan.-Fév. 1987, p 57 et nr 143, Sept.-Oct. 1985, pp 29-31.

²⁸⁷ Blotkamp, H., 'Preface', Donaldson, G., *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, pp.9-10.

du cinéma muet néerlandais Annie Bos (Johanna Bos, 1886-1975).²⁸⁸ Ses connaissances encyclopédiques s'avèrent indispensables alors pour réunir de nombreuses données sur les pionniers du cinéma néerlandais, parmi qui se trouvent Maurits Binger, A. Machin et Willy Mullens.

b. Hollywood in Holland : Filmabriek Hollandia, Alberts Frères et Pathé-Hollandische Film

Parmi les trouvailles les plus importantes des pionniers du cinéma muet néerlandais, refait surface un film qui était jusque là considéré comme perdu : *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). C'est le film le plus important de la Filmabriek Hollandia, la plus grande société de production de la période aux Pays-Bas.

Delpeut décrit le cinéma néerlandais comme toujours marqué par les caractéristiques de la production du muet: « *The era of Dutch silent films is a cinema of accidental incidents. (You could also call that a tradition, a tradition in what are usually called the « small » film countries, such as Switzerland, Portugal or Spain.) Significantly, in the absence of a long tradition and the concomitant infrastructure, Holland only produced three directors with a substantial oeuvre in the silent-era: Theo Frenkel Sr (more than two hundred films abroad and about twenty five Dutch or German-Dutch co-production), Maurits Binger (more than forty films) and Willy Mullens (a largely lost oeuvre dating from the first years of Dutch cinema). All the other directors were either occasional directors or they belonged to the guild of film-makers waiting for finance, a guild that still typifies the Dutch fiction-film industry. (...) Maurits Binger, the director with the most Dutch fiction films to his credit did have an indoor studio of his own at Filmabriek-Hollandia in Haarlem (...) But even with his great experience as a director he left a remarkably uneven oeuvre. Successful and effective scenes often alternate with inexplicably weak mise-en-scène and unconvincing performances. The fact that Binger often entrusted scenes to assistants or codirectors while he attended to his busy printing house, won't have contributed to the continuity of film-making at Hollandia. It may even be considered a miracle that Binger left such a large oeuvre, considering he shot all the films during lunch breaks and at weekends. (...) Towards the end of the 1910s and the beginning of the 1920s B.E. Doxat-Pratt directed several coproductions made by Hollandia with the English company Granger (...).* »²⁸⁹

²⁸⁸ Martinelli, V., *Le dive del silenzio*, Le Mani, Cineteca del Comune di Bologna, 2001, pp.44-45.

²⁸⁹ Delpeut, P., "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", Donaldson, G., *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, pp.20-21.

Binger devient producteur autant que metteur en scène d'environ soixante drames entre 1912 et 1923. Il s'agit d'une production sans égale qui représente les trois quarts de la production néerlandaise de l'époque. Delpeut valorise cette production : « Binger (...) never became the craftsman he probably wanted to be. Looking back this is fortunate, because Binger is at his best as the irrepressible hobbyist who, thanks to bizarre flashes of genius, has enriched Dutch film history with several unforgettable moments.²⁹⁰

Le génie amateur de la production Hollandia est dévoilé grâce à l'inventaire qui offre une grande surprise en 1988. L'équipe fait la redécouverte de fragments identifiés comme *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) réalisé par M. Binger. Delpeut se rappelle que l'équipe s'éclate avec la nouvelle au dépôt film à Overveen: « Bits and pieces. It was just there. I do not think I ever did find it. Probably it was Ivo (Blom). You can be sending away from the museum if you do not recognise this. (...) It is so famous that any Dutch person knows it! It is Dutch cultural history.»

Soixante-dix ans plus tard, après la première de ce film en salle, le *Nederlands Filmmuseum Krant* affiche en juillet 1988 *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) au Pavillon Vondelpark avec deux autres versions filmiques sonores de la même œuvre adaptée (en 1934 et en 1986). Les films muets préservés occupent une petite partie d'une programmation assez éclectique. Le Musée programme en mémoire du pionnier de la Cinémathèque royale de Belgique, Jacques Ledoux (à sa tête entre 1948 et 1988), des films de Jacques Tati, ainsi que le classique *THE NIGHT OF THE HUNTER* (Charles Laughton, 1955). D'autres copies de ses pionniers néerlandais font partie aussi de cette mise en valeur des archives de la non-fiction du Musée.

Parmi ces pionniers, les frères Mullens se démarquent par leur production issue de voyages à l'intérieur des régions néerlandaises filmant et apportant leurs films avec, compris aux colonies néerlandaises. Blom signale: « (...) there were prestigious operators of travelling cinema shows: Alberts Frères (Willy and Albert Mullens) and Alex Benner, Christiaan Slieker. The cinema film programs were complete since 1903, the first permanent cinemas were opened in 1907. Fairgrounds at the beginning of 20th century: Heijerman's plays, French comedies; theatre and music hall. Program with film commentaries performed by Willy himself increased from 2 to 3 hours : talking films ; colour films, gramophone records. (...) They produced short comedies and actualities. They developed their own films of people filmed and screened them. Impossible to reconstruct film programmes. But for sure: pianist (mood), projectionist (...) and lecturer (very popular ones, tête d'affiche: Willy Mullens, Louis Hartlooper, Frederik Keijzer). Desmet changed them all the time. He never did it himself. (...) Mullens rented regularly from Desmet.»²⁹¹

En 1991, Delpeut informe dans la section 'W eergevonden' dans *GBG Nieuws* sur une partie remarquable dans la production de non-fiction néerlandaise appartenant à leurs collections. Il

²⁹⁰ *Ibid.*, p.21.

²⁹¹ Voir *Idem.*, Blom, *Jean Desmet*, 2003, pp.41, 43, 61-66 et 191.

s'agit des films de la société de production Alberts Frères, fondée par les frères Willy et Albert Mullens. Non seulement, Delpout considère Willy Mullens parmi les trois directeurs avec une œuvre clé pendant la période des années 1910, avec Theo Frenkel et Maurits Binger.²⁹² Ils sont déjà reconnus dans l'historiographie du cinéma par leur production de fiction, surtout par *MESAVENTURE VAN EEN FRANSCH HEERTJE ZONDER PANTALON, OP HET STRAND TE ZANDVOORT* (*THE MISADVENTURE OF A FRENCH DANDY WITHOUT TROUSERS ON THE BEACH AT ZANDVOORT*) (Alberts Frères, 1905), dont Delpout remarque : «*The many short film (mostly farcical chases and comic incidents) made by Willy Mullens during the first decade of the century have almost all been lost. Fortunately a copy of DE MESAVENTURE (...) has been preserved; it is one of the most likeable of Dutch films. The farcical fiction, set in the cheerful seaside resort of Zandvoort with its beach carriages, moored fishing boats, dunes and pavilions, is still irresistible. In this madcap chase Mullens doesn't only tell a story, he simultaneously immortalizes details such as the lively glances of many passers-by, the clinkers in the streets of Zandvoort, the swimwear of the bathers and a jaunty little dog moving through the crowd. In short, DE MESAVENTURE (...) is also a document, a slice of time preserved. This quality also characterizes Mullens' large documentary oeuvre, of which far more has been preserved. (...)° This places him close to documentary tradition of photographic registration still prominent within the Dutch cinema.*»²⁹³

Cependant, leur œuvre de non-fiction reste alors assez méconnue en particulier leurs films documentaires aux Indes Néerlandaises.²⁹⁴ Les historiens néerlandais leur rendent plus d'attention à la fin des années 1980 les inscrivant dans la tradition documentaire néerlandaise prestigieuse et de renommée internationale, représentée avant tout par Joris Ivens.²⁹⁵ Delpout fait l'éloge des compétences de W. Mullens comme photographe : «*Watching only the film footage of GLORIA TRANSITA you see rather time-consuming, if sublimely photographed by Willy Mullens, (...)° director and producer Gildemeijer had planned live opera arias sung synchronically. (...). Gildemeijer didn't have an indoor studio at his disposal and therefore built several interiors in the open air. However with the aid of Willy Mullens behind the camera, he proved that primitive conditions can be overcome by making creative use of the available resources. (...)*»²⁹⁶

²⁹² Sur Willy Mullens voir les numéros : "Weergevonden 8", *GBG - Nieuws* 16, 1991, pp. 34-35. 'Weergevonden 9', *GBG - Nieuws* 17, été 1991, pp.15-17 et *Idem.*, Delpout, 'A cinema of accidental', 1997, pp.20-21.

²⁹³ *Ibid.*, pp.21-22.

²⁹⁴ P. Cowie se montre très critique envers cette production. Voir Cowie, P., *Dutch Cinema: an illustrated history*, London : Tantivy ; New-York : Barnes, 1979, p.14.

²⁹⁵ Un travail historique qui inclut W. Mullens, comme J. Ivens, Jan Hin, Max de Haas et J.C. Mol, se trouve dans Hogenkamp, Bert, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940*, Utrecht; Amsterdam : Stichting Film en Wetenschap : Van Gennep, 1988, 170p.

²⁹⁶ *Idem.*, Delpout, P. "A Cinema of Accidental", 1997, p.21.

La suite des trouvailles du Musée contribuera à confirmer cette appréciation. Des films préservés de leur œuvre documentaire, alors méconnue, sont programmés dans une compilation montrée à l'International Film Festival of Rotterdam (IFFR) en 1989.²⁹⁷

L'équipe commence à bâtir une autre histoire des pionniers du cinéma muet aux Pays-Bas à partir des copies provenant de leurs archives comparées avec de celles dispersées dans d'autres cinémathèques. Delpout explique cette dispersion des copies à l'origine par la concurrence des sociétés de production à l'époque: « *When several technicians working for the French film corporation Pathé arrived in Holland in the 1910s to establish Hollandsche Film, they couldn't rely on the kind of infrastructure they were used to the French studios (...) This is a minor example of effective creativity helping to blur inadequate production conditions. The director of this scene, Alfred Machin, is of course generally regarded as a great auteur, who enriched Dutch film history with several masterpieces during his short stay in Holland. But the issue is not the individual genius (...). The films made by the french crew (...) are rooted in a tradition where hundreds, if not thousands, of films were made each year. There is an air self-evidence and poised equanimity: not only is another film going to be shot tomorrow but, more importantly, the self-evident way of telling a story using cinematographic means is maintained in spite of inadequate Dutch production conditions. Dutch film-makers had to make do without this tradition; the film output was just too meagre. In Holland each film, even those made in Hollandia's 'factory', was an adventure. In a climate like that cannot expect a slick product: when the photography was good, the acting was poor; when a stunt looked spectacular, the screenplay was flimsy; when an actor gave a moving performance, the set flapped in the background. Dutch fiction films of this era often give the impression of haste, of short-tempered tableaux, as if the production were going to wrap the following day.* »²⁹⁸

Le caractère du cinéma des pionniers aux Pays-Bas commence à se dessiner autrement par ces archivistes à partir des copies qu'il faut préserver pour les montrer.

c. Comptes-rendus dans la restauration : MAUDITE SOIT LA GUERRE (1914) un patchwork

La plupart des films muets sélectionnés par l'équipe révèlent des 'territoires' inédits et à explorer dans l'histoire du cinéma muet néerlandais mais aussi européen. Le premier défi

²⁹⁷ Ensuite projetés au Pavillon Vondelpark en décembre et encore en mai 1990, selon affiche le *NFM programma*. Voir Meyer, Mark-Paul, "Het spektakel van een archief.", *Skrien* nr 165, avr.-mai, 1989, p.46.

²⁹⁸ *Idem*, Delpout, "A Cinema of Incidental", 1997, p.18.

était de savoir ce qu'ils ont. Le challenge devient de définir comment le préserver le mieux possible en prenant en considération son potentiel de présentation. L'équipe montre un besoin de tout enregistrer tout au long de ce processus. Le Musée fait toujours appel à la coopération historique entre cinémathèques, mais cette fois aussi pour préserver leurs films méconnus. Peu à peu, ces archivistes entreprennent des projets de restauration où la compilation est une pratique implicite dans la reconstitution de films 'casse-tête'.

L'équipe enregistre en détail tout le processus autour de leurs restaurations, rendant compte de leur choix mais aussi de leurs interventions comme jamais auparavant. Pour commencer chaque restauration compare les copies disponibles du même titre. Parfois, il s'agit d'éditions différentes (par censure), des versions (avec une fin heureuse), de variations par les incidents provoqués par le passage du temps (incomplète), les usages (réparations). Mais aussi les copies sont différentes par leurs intertitres, les méthodes de coloriage selon le pays de distribution. L'équipe néerlandaise brise l'habitude de travailler sans laisser registre public des interventions sur les sources filmiques utilisées. Parmi les membres de l'équipe, Meyer est particulièrement actif car il communique dans ses articles et en détail ces registres.²⁹⁹ Il explique comment ils arrivent à faire de véritables « patchworks » comme dans *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (Pathé- Hollandsche Film, 1914). Ce film d'anti-guerre est majeur parmi l'œuvre d'A. Machin. Cette restauration emprunte des éléments à plusieurs sources filmiques. La copie de projection du NFM est entièrement coloriée en Pathé-color, mais elle est abîmée et incomplète.³⁰⁰ Une copie existe aussi à la Cinémathèque royale de Belgique dont seulement la troisième partie est en couleur. Meyer informe rétrospectivement : « *Los colores resultaron ser un componente básico de la poética de la película, no sólo a causa de su esplendor sino también porque muchas escenas de la película adquirieron una dimensión especial sin la cual la película pierde mucha fuerza. La copia del Nederlands Filmmuseum tenía un inconveniente : debido al gran número de proyecciones de la cinta faltaban muchos fotogramas (...) Aunque existía la posibilidad de rellenar estos huecos con fotogramas de la copia belga, se descartó la idea. El resultado habría sido un mosaico de preciosas imágenes en color con otras en blanco y negro, lo cual condicionaba seriamente la visión de la cinta. Sin embargo, en algunos casos fue absolutamente necesario recurrir a esta operación (...) momentos de la película necesitaron la inserción de algunos fragmentos (...) tuvimos que introducir un fotograma congelado para suavizar la transición entre una localización y una acción (...) El restaurador siempre intenta que estas congelaciones pasen desapercibidas (...) ya que, al fin y al*

²⁹⁹ Voir Meyer, Mark-Paul 'Restorations in Progress: A Report from the Netherlands Filmuseum', *Griffithiana*, année XIV no. 40-42, octobre 1991, pp.87-90.

³⁰⁰ Vincent Pinel définit le Pathé couleur : « *Procédé de coloration des films utilisant la technique du pochoir avec brossage des différentes teintes à travers les découpes effectuées dans autant de bandes de teintes. La machine pour colorier les films, mise au point par Pathé, permet, dès 1906, d'éviter le laborieux travail qui était le coloriage à la main.* Pinel, V. *Vocabulaire technique du cinéma* Nathan Université, 1996, p.289.

cabo, este procedimiento no deja de ser un elemento extraño a la película. En cada restauración hay que sopesar que intervenciones redundan en beneficio de la película y cuales no. Desafortunadamente, no siempre es posible realizar intervenciones 'invisibles' como el caso de la coloración monocromática que hemos descrito. Pero siguen siendo el sueño de todo restaurador. »³⁰¹

Dans ce témoignage, Meyer montre les conséquences de chaque geste entrepris dans la préservation. Son « rêve » n'est pas une restauration 'absolue' inspirée d'un original présumé, mais de servir à la présentation du film dont il dispose. Dans ce cas, l'équipe choisit, influencée par ses critères esthétiques, que la copie en couleur fasse autorité par sa force poétique. L'équipe n'est pas dans la seule dynamique d'échanger des copies avec Bruxelles. Le Musée développe une collaboration collective pour restaurer et partager les résultats obtenus à partir de plusieurs copies comme références. Il enregistre et publie soigneusement les types d'intervention sur les matériels jusqu'aux résultats, comme dans un journal, cas par cas. Cette documentation laisse entrevoir une collaboration entre cinémathèques qui est en train de se rénover.

La collaboration internationale archivistique se montre active dans la programmation à Amsterdam. La salle du Pavillon Vondelpark fait partie du circuit du programme 'FIAF programme 50 years touring show' pendant l'automne 1989. Le Musée programme en novembre 1989 des compilations à base des collections des prises de vue des frères Lumière, réalisées par Henri Langlois (1894-1900), Vincent Pinel (1895-1898) et un programme des opérateurs Lumière aux E.U. (1896-1897). Et en fin d'année en décembre 1989, un programme est dédié au pré-cinéma : 'Toverlantaarnfestival'.³⁰² Le programme de main du Stichting Nederlands Filmmuseum se transforme définitivement en fonction de leur nouvelle politique programmation.

3. Réformes structurales de la politique de programmation

³⁰¹ Cet article est apparu à l'origine dans *Skrien*, 181, décembre-janvier, 1991-1992. Puis traduit dans 'Análisis de materiales del Nederlands Filmmuseum *Maudite Soit la Guerre! Vervloekt Zij de oorlog (Maldita sea la Guerra)* Breve historia de una restauracion', dans *Idem*. Hertogs, Daan: "Una estética", pp92, 93.

³⁰² Voir Koetsenruijter, Bart, „*Laterna magica*”, Nederlands Filmmuseum Amsterdam, 1989. 30p.

Delpeut, réalisateur et critique, se transforme en archiviste au service de la politique de préserver pour programmer. Assistant de la Direction à partir de 1988, il est en charge de deux grandes tâches. D'abord, il participe dans le processus de préservation, à l'inventaire, à l'identification et au visionnage des archives film. Il assiste dans la sélection des films muets à préserver et dans leur suivi au laboratoire. Puis sa deuxième responsabilité consiste à programmer ces films préservés au fur et mesure qu'ils sont prêts. Donc il travaille à la mise en route d'une structure de diffusion et d'accès indispensable pour faire connaître les collections. Il a un rôle important dans le développement des publications, de l'agenda de recherche et des programmes des films en salle. Ces activités ont d'abord une vocation cinéphile et pédagogique. Ensuite, elles sont imbriquées nettement avec la préservation devenue prioritaire des films muets. Cette équipe composée d'universitaires et de cinéastes programme dans une atmosphère d'expérimentation. Ils se cherchent autant comme des conservateurs que comme des programmeurs. L'équipe réforme les outils dont elle dispose pour communiquer. D'abord, les programmes de main sont modifiés. Ils contiennent les indices des futures sections de la programmation en salle, où les films muets préservés occuperont une partie, en croissance impressionnante, mais pas exclusivement. Le processus de préservation que nous venons de parcourir jusqu'ici est mis en œuvre de façon parallèle avec la programmation et ce, dès 1988. Est venu le moment d'amplifier les changements entrepris dans les activités de programmation.

a. La grille de programmation (*Nederlands Filmmuseum krant*)

Tout au long de l'année 1988, l'équipe modifie à plusieurs reprises leurs programmes de main où sont affichées les projections de films au Pavillon Vondelpark à Amsterdam. Ces brochures changent leur titre, leur format et leur contenu. Ces transformations montrent ainsi les débuts d'une nouvelle politique éditoriale. Ces publications informent des films découverts parmi les collections mais aussi des conférences qui accompagnent leurs premiers programmes. La transformation de ces programmes de main montre le déroulement des activités en salle de projection en rapport direct à la préservation.

Le *Filmmuseum Cinematheek Journaal* était plus ou moins bimensuel et son numéro 1 date d'octobre-décembre 1974.³⁰³ Le programme de main va jusqu'au no. 81 en février-mars 1988 où l'univers des archives s'annonce déjà par les projections affichées des copies de la société Hollandia Fabriek, de la collection Desmet. En 1988, la Direction transforme le programme de main à trois reprises.³⁰⁴ Le titre fait l'objet d'une première modification pas anodine. Le premier numéro du *Nederlands Filmmuseum Journaal* d'avril 1988 est emblématique d'un changement 'de peau'. Le programme devenu mensuel quitte l'ancien nom: Stichting Nederlands Filmmuseum devenu tout court le Nederlands Film museum (NFM). Il contient dans la grille horaire des projections plus nombreuses par jour. D'abord il parlait de deux programmes par semaine par exemple quand il assistait aux projections du Musée. Dès avril 1988, le contenu du programme offre en plus aux lecteurs de l'information supplémentaire à caractère didactique, notamment avec des 'lezings' (leçons) octroyées par De Kuyper. Il y a encore une deuxième modification du programme rebaptisé *Nederlands Filmmuseum Krant* entre le numéro 2 de mai jusqu'au numéro 5 de septembre 1988. Plus qu'un titre, il nous semble que l'équipe de rédaction cherche un équilibre entre forme et contenu. Il y a une série de changements du format et du dessin graphique qui montre une inquiétude pour le mode d'emploi. A partir de maintenant, l'information met aussi l'accent sur les spécificités des copies projetées appartenant à leurs collections. Car l'ambiance révolutionnaire qui règne au dépôt film à Overveen par l'inventaire et la sélection des archives se répand en salle au Pavillon Vondelpark.

b. Leçons cinéphiles affichées dans le *NFM programma*

Prenons le numéro 2 du *Nederlands Filmmuseum Krant* de mai 1988 pour signaler les caractéristiques de la programmation aux débuts de la nouvelle Direction. Le *NFM Krant* affiche les films préservés comme les conférences déroulées en salle de projection. Par

³⁰³ Avant le programme de main s'appelle *Filmmuseum (programma's en mededelingen van de stichting Nederlands Filmmuseum)* édité entre septembre 1964 et mai 1970. Ensuite il devient le *Filmmuseum Cinematheek (waarin opgenomen de Amsterdamse filmliga)* qui va du no. 1 d'octobre 1970 au no. 28 d'avril-mai 1974.

³⁰⁴ Le programme *Filmmuseum Cinematheek Journaal* ne sort pas en janvier 1988. Tenons compte que la nouvelle Direction s'installe à la fin de 1987.

exemple, il annonce la découverte d'un film considéré perdu mais qui est retrouvé et préservé par le NFM : *HARA-KIRI* (Allemagne, Decla-Bioscop, F. Lang, 1919).³⁰⁵ Ce programme de main affiche les critères de programmation de cette équipe de cinéastes-archivistes avec une forte charge cinéophile. Cependant eux-mêmes sont en train de changer suite à leur apprentissage d'une autre histoire du cinéma à travers leurs archives à préserver.

En mai 1988, au Pavillon Vondelpark, l'équipe programme des films classiques du western, du cinéma muet au cinéma sonore accompagné de 'lezings' (conférences) dans une série de séances nommées 'The American West as seen by Europeans and Americans'. Ce programme expose leurs préférences cinéphiles accompagnées de conférences sur l'histoire du genre, mais aussi de leurs propres réalisations. De Kuyper donne une conférence sur Nicholas Ray avec *JOHNNY GUITAR* (1954) à l'affiche et son film *A STRANGE LOVE AFFAIRE* (1985) qui contient une citation du western en question.³⁰⁶ Dans ce cadre, Delpout intervient avec son documentaire *TOREADOR IN HOLLYWOOD, BUDD BOETTICHER* (1988).³⁰⁷ En 1987, il réalise ce film de commande pour la télévision belge en faisant un entretien avec le réalisateur.³⁰⁸ Son goût pour le western nourri par la télévision allemande, il le cultive depuis ses exercices d'école du cinéma. Dans ce court-métrage, il compile des extraits de la filmographie de Boetticher selon lui-même influencé par Bitomsky: "I was very much influenced by WDR guys, specially their editing with little black pieces in between (...)".

Tout au long de l'interview avec Boetticher, Delpout n'illustre que les propos du cinéaste avec le réemploi des extraits. On observe une certaine intention analytique dans ce petit documentaire. Il associe les témoignages du réalisateur avec des séquences qui mettent en évidence le caractère de son œuvre, spécialisée en western, dont il déclare: « I did BOETTICHER already for television. I was considered at least an expert in film history, although arriving on the film archive, I knew nothing about it. »

Delpout apprend autrement l'histoire du genre en plein inventaire et sélection de films à préserver en 1988. L'équipe identifie alors un mélodrame avec les qualités d'un pré-western. Il s'agit de *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914). C'est un film de Louis Hendricus Chrispijn

³⁰⁵ Voir Kuyper, 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, p.105.

³⁰⁶ D'autres réalisations de De Kuyper sont programmées notamment *CASTA DIVA* (1983) et *NAUGHTY BOYS* (1983) en novembre 1988.

³⁰⁷ Une année plus tard encore *EMMA ZUNZ* (Delpout, 1985) et *PIERROT LUNAIRE* (De Kuyper, Delpout, et al., 1988) sont programmés aussi. Voir *NFM programma* mai 1989.

³⁰⁸ Il fait l'objet d'une rétrospective au Festival d'Amiens en 1987.

(1854-1926) produit par la Filmfabriek Hollandia.³⁰⁹ Ce film est à l'affiche dans le *NFM Krant* mais montré en fragments en septembre 1988 au Pavillon Vondelpark.

De Kuyper se sert de la programmation pour enseigner sa vision du cinéma. Il devient un actif collaborateur du programme, ainsi que conférencier en salle. Nous semble emblématique sa conférence annoncée au *NFM Krant* du 18 septembre 1988 intitulée : «Het Plezier van het Film Kijken. Met fragmenten en na afloop een gehele film vertoning». Ce titre exprime la cinéphilie hétéroclite du mentor fasciné par les fragments aux archives. Il démontre son besoin d'apprendre à tout voir, de tout aimer comme témoigne son ancien disciple universitaire Roumen.

L'équipe entreprend une troisième et dernière modification à partir du numéro 6 du *Nederlands Filmmuseum Krant* en octobre 1988. Le programme du Musée s'appelle tout court *NFM programma*. Ces archivistes cherchent à attirer l'assistance du public en salle. Ils incrémentent la visite de collègues étrangers ; comme la cinéaste Chantal Akerman et le théoricien Jacques Aumont. Ce dernier offre une conférence sur S. Eisenstein qui fait partie d'une rétrospective des cinéastes en exil qui inclut à F.W. Murnau et à E. Lubitsch. L'équipe montre ainsi un énorme besoin de communiquer sur leurs collections.

c. Nouvelles des collections retrouvées et des restaurations rusées (*WEERGEVONDEN*, 1914)

Les films muets préservés prédominent petit à petit dans les séances de projection, complétées par des conférences et des articles qui insistent sur leur richesse atypique, même si en fragments. Pour communiquer de façon systématique sur ces expériences de préservation, Delpeut collabore à une publication plus spécialisée pour analyser et communiquer une telle quantité d'information inédite.

³⁰⁹ Le film a eu sa sortie en France comme *LA DERNIERE DEPECHE DU MEXIQUE*, en juillet 1914 (400m). Voir *Idem*. Donaldson, G., *Of Joy*, 1997, p.123. L. H. Chrispijn est un metteur en scène du théâtre qui profitait de prestige par ses idées très progressistes autour d'un jeu 'naturel'. Il travaille comme directeur artistique pour Filmfabriek Hollandia entre 1913 et 1914. Il quitte la société Hollandia en 1914, pour retourner au théâtre au milieu de critiques très dures dans la presse de l'époque. Entre 1913 et 1917, Chrispijn produit un film, il joue dans 18, et il réalise 27 entre 1913 et 1915. Voir Reijnhoudt, Bram, Martin de Ruiter, Filmmuseum, trad. Martin Cleaver, *Dutch Silent Cinema*, Filmmuseum, 2000, pp.7-11.

Delpeut publie de façon systématique à partir de l'été 1989, les nouvelles des collections du NFM dans la section 'Weergevonden' du bulletin *GBG-nieuws* de l'IAMHIST-Nederland édité en néerlandais.³¹⁰ Dans sa première collaboration, Delpeut informe d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918).³¹¹ La suite est une série d'articles sous la forme d'un journal numéroté où il met en oeuvre ses compétences dans l'analyse des films.³¹² *Weergevonden* qui veut dire interpréter, traduire coïncide avec l'esprit de leur politique de préservation.³¹³ Mais aussi avec le titre de la restauration alors en route *WEERGEVONDEN* (L. H. Chrispijn, Hollandia, 1914). Ce film est devenu exemplaire parmi leurs expériences dans la valorisation.³¹⁴ L'équipe reconstruit de façon bien originale les intertitres de *WEERGEVONDEN* (1914) en 1989, pour que le film soit compréhensible, interprété.

WEERGEVONDEN (*LOST & FOUND*/'Perdu et Retrouvé', Hollandia, 1914) est une autre trouvaille du metteur en scène néerlandais L. H. Chrispijn. Ce pionnier était très actif dans la société Hollandia au vu de la courte durée de sa carrière. Le film fait l'objet d'une surprenante reconstruction en 1989. La poétesse néerlandaise Judith Herzberg est chargée d'écrire les intertitres manquants sur la totalité du film. Elle fait appel à la compétence des spectateurs sourds-muets pour lire sur les lèvres des comédiens du film et ainsi obtenir des dialogues. Les conséquences sont importantes pour la compréhension du récit. Avant, *WEERGEVONDEN* semblait être un drame à propos du romance entre une juive et un non-juif. Mais une fois les dialogues retranscrits, il s'est avéré que le héros est socialiste. Ce qui constitue le prétexte dramatique central de l'opposition à leur mariage. L'absence d'intertitres empêchait de comprendre le récit du film. Ces expériences dans la valorisation sont communiquées par De Kuyper comme Delpeut aussi en dehors du NFM.

³¹⁰ Ses collaborations dans *GBG Nieuws* (1987-1996) vont du numéro 9 été 1989 au numéro 18 automne 1991. La GBG - Vereniging Geschiedenis Beeld & Geluid - est une association importante, qui est la section néerlandaise de la IAMHIST (International Association for Media and History). Sa vocation première est l'analyse des documents visuels ou sonores en tant que sources historiques, la GBG s'occupe de plus en plus d'histoire des médias. Depuis 1998 elle publie une revue semestrielle, *Tijdschrift voor Mediageschiedenis (TMG)* Voir Kessler, Frank (Universiteit Utrecht, Theater-, Film- en Televisiewetenschap), 'Les études cinématographiques et audiovisuelles aux Pays-Bas', dans *Ecrans et Lucarnes* Bulletin no. 4, AFECNAV, mai 1999, pp.15-18. Disponible sur : <http://imagines.u-bordeaux3.fr/afecnav/bulletin/Bulletin%204.pdf>

³¹¹ Delpeut, P., Het Nederlands Filmmuseum presenteert : *Weergevonden*, *GBG -nieuws* 9, été 1989, pp.22-23.

³¹² Voir son analyse illustrée avec des photographies d'un film du Nederlands Centraal Filmarchief: 'Weergevonden 7', *GBG -nieuws* 15, hiver, 1990/1991, p. 22-27. La plupart des ses articles sont sur des films muets mais pas exclusivement comme le montre son écrit sur de films des années 1930, voir 'Weergevonden in het Nederlands Filmmuseum', *GBG -nieuws* 10, automne 1989, pp. 18-19.

³¹³ Slagter, drs. Peter Jan (door), *Van Dale Handwoordenboek Nederlands/Spaans*, Van Dale Lexicografie Utrecht/Antwerpen, 1994, p.1146.

³¹⁴ Voir De Kuyper, Eric, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (1), *Cinémathèque* no. 1 mai 1992, p.33 (note 8); et Meyer, M-P., 'Restorations', 1991, pp.87-90.