

AUX SOURCES DE LA PHILOSOPHIE INNOVANTE DU NFM (1989)

En 1988, Ivo Blom et Nelly Voorhuis programment “Il promo cinema italiano 1905-1945” au Giornate del Cinema Muto, montrant ainsi les avancées de la préservation de la collection Desmet.³¹⁵ Ils renforcent les efforts de Van der Maden son conservateur attiré qui depuis la moitié des années 1980 attire de plus en plus l’attention de ses spécialistes. En 1989, mais à Bologne d’autres membres du NFM participent au festival peu à peu fréquenté Il Cinema Ritrovato créée en 1986.³¹⁶ L’historienne Michelle Lagny le décrit : « (...), plus sage et plus technique, avait surtout, au départ, le désir de valoriser l’exceptionnel patrimoine filmique accumulé et remis en état par la Cinémathèque de Bologne, en association avec la Mostra Internazionale del Cinema Libero. Animé par Bologne mais en bénéficiant de la collaboration régulière des grandes archives, notamment celle de Munich avec Enno Patalas et celles du Luxembourg avec Fred Junck, ce ‘festival des cinémathèques’ est rapidement devenu un nouveau lieu de rendez-vous (printanier, celui-là) pour les archivistes et les conservateurs et pas seulement pour les amoureux du muet. »³¹⁷

Il Cinema Ritrovato offre à part les projections des activités parallèles qui réunissent divers acteurs du milieu des laboratoires, des archives et de la recherche. De Kuyper et Delpeut y viennent en conférenciers pour partager leurs réflexions au sujet de leur programme de travail. Leurs interventions dans ce cadre sont après transcrites, publiées et traduites dans la revue de la cinémathèque *Cinegrafie*.³¹⁸ Grâce à leur présence à Bologne, nous accédons à leurs réflexions dans d’autres langues que le néerlandais. Leurs publications sont un symptôme de la résonance internationale qui suscitent certains débats dans cet espace de rencontre des cinémathèques. Leurs interventions en 1989 s’avèrent de contributions à la réflexion autour de

³¹⁵ Voir Blom, I. et N. Voorhuis (eds), *Hartstocht en heldendom. De vroege Italiaanse speelfilm 1905-1945*, Amsterdam, Stichting Mecano, 1988. Ce programme figure comme un déclencheur pour Blom de son travail de recherche sur le cinéma italien et la collection Desmet. Voir *Idem.*, ‘Preface’ Blom, I., *Jean Desmet*, 2003, p.11.

³¹⁶ La Cineteca del Comune di Bologna est fondée en 1962 par Vittorio Boarini qui est resté pendant 30 ans à sa tête. Voir Frappat, M., *Cinémathèques à l’italienne*, L’Harmattan, 2006, pp. 44-47.

³¹⁷ Lagny, M., ‘L’Archive à la fête’, *Cinémathèque*, no.7, 1995, pp.98-99.

³¹⁸ *Cinegrafie* revue semestrielle publiée depuis 1989.

la valorisation en particulier des films muets du NFM. De Kuyper et Delpeut répondent à leurs responsabilités d'archivistes orientés par leurs parcours de cinéastes et des théoriciens du cinéma. Les propositions de De Kuyper gardent un caractère théorique sous la forme d'un programme d'idées. Pendant que Delpeut inscrit sa réflexion dans une tendance pragmatique qui informe de leurs actions. Cependant derrière ce rapport, le disciple se démarque au titre théorique par sa perspective envers les collections film. Le programme d'idées comme la planification du travail du NFM répondent aux problématiques empiriques des archives. Mentor et disciple produisent les bases de la nouvelle philosophie des archives du NFM.

1. De Kuyper, philosophe des archives

La pensée de De Kuyper est un véritable fil conducteur de la philosophie du NFM. Il l'explique dans de nombreux articles inspirés par leur agenda de recherche. Ses écrits pour la plupart sont publiés depuis 1989 en néerlandais et en français principalement, puis traduits en italien, en anglais, en espagnol dans des revues spécialisées et des livres. Le directeur-adjoint partage sa réflexion dans le cadre plus large des problématiques théoriques et historiques communes aux cinémathèques. Les archivistes d'Amsterdam trouvent un écho auprès de leurs collègues à Bologne au sujet de ces préoccupations.

a. Correspondance archivistique entre Amsterdam et Bologne : l'axe italo-néerlandais

L'équipe néerlandaise tisse des rapports professionnels avec des collègues à la tête d'une autre cinémathèque européenne en pleine transformation. L'historien Jean Gili signale leur manifestation dans le renouvellement de l'histoire du cinéma muet italien: « (...) on y retrouve les noms de Gian Piero Brunetta, Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli –les trois mousquetaires de la

recherche italienne- auxquels est venue s'adjoindre une nouvelle génération de chercheurs, notamment les infatigables animateurs de la cinémathèque de Bologne –aux côtés du directeur de l'institution Vittorio Boarini – Michele Canosa, Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti.»³¹⁹

Ces archivistes qui se démarquent dans les actions de la Cineteca del Comune di Bologna, favorisent au festival Il Cinema Ritrovato des rencontres, de s'échanges entre collègues pour discuter de leurs problématiques communes. Une forte correspondance professionnelle se met alors en place.

Le NFM et la Cineteca del Comune di Bologna sont deux institutions qui partagent une caractéristique commune à leurs archives. Ils possèdent principalement des copies film de distribution.³²⁰ Ces archivistes se reconnaissent dans des problématiques parallèles. Ils développent tous une philosophie selon les besoins particuliers à leurs archives du cinéma. Les archivistes italiens entreprennent de leur côté leurs réflexions pour une théorie comme une méthodologie de la restauration du cinéma.³²¹ Pendant que leurs collègues d'Amsterdam se concentrent plutôt sur la problématique de la programmation et l'accès.

Pendant l'édition 1989 du festival Il Cinema Ritrovato, De Kuyper tient une conférence qui sera publiée par la revue *Cinegrafie*. Le texte est court (à peine trois pages) mais aussi éloquent que son titre: « Notes sur la conservation et programmation des films : deux activités complémentaires » / “*Osservazioni Sulla Conservazione e programmazione de film: du e attività complementari*”. De Kuyper y exprime la politique de sa cinémathèque en termes poétiques: « [...] la vie des films, dira le conservateur-philosophe, est un peu comme la vie de l'homme : vivre (et pour les films ceci signifie revivre pendant la projection) est un peu mourir. Au moins, que l'on assure la continuité. Donc, s'agissant de films, que l'on puisse remplacer la copie d'un film avec une autre... sans jouer avec le feu. »³²²

Pour lui, conserver ne fait sens que s'il montre les films. Il rend explicite ce paradoxe de montrer la matière film qui pour la faire 'vivre', risque sa destruction.

³¹⁹ Gili, Jean A., 'Nouveau regard sur le cinéma muet italien, 'Cinéma et histoire autour de Marc Ferro' (comp. François Garçon) *CinémaAction*, Corlet-Télérama no.-65, 4^e trimestre 1992, p.69.

³²⁰ Information donnée par Davide Pozzi responsable de la Cineteca del Comune di Bologna pendant l'atelier no. 2, octroyé le 2 décembre 2004. Voir Collectif, *Actes des « Journées d'études européennes sur les archives de cinéma »*, site BiFi www.bifi.fr, page d'accueil, rubrique « Patrimoine cinématographique ».

³²¹ Voir Canosa, Michele 'Per una teoria del restauro cinematografico' et Nicola Mazzanti et Gian Luca Farinelli, 'Il restauro: metodo e tecnica', dans *Storia del cinema mondiale*, Volume V Teorie, strumenti, memorie, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, respectivement pp. 1069-1118 et pp. 1119-1174.

³²² Traduction de Francesca Leonardi et Jérôme Panconi de l'italien au français. « *Ma la vita dei film, dirà il conservatore-filosofo, è un po' come la vita dell'uomo : vivere (e per il cinema questo significa far rivivere nella proiezione) è un poco morire. Almeno, che la continuità sia assicurata. Dunque, se si tratta di film, che una copia possa almeno essere sostituita da un'altra... senza scherzare con il fuoco.* ». Kuyper, Eric de, "Osservazioni Sulla Conservazione e programmazione de film: due attività complementari", *Cinegrafie*, Bologne, Année I, no.2 II semestre 1989, p.91 ; traduction du français à l'italien de Paola Cristallip.

b. Esquisse du *manifesto* philosophique à Bologne : l'urgence des archives nitrate

De Kuyper présente alors un programme d'idées clés. Ce texte affiche les principes que le NFM met en pratique depuis 1988 : préserver le nitrate pour le montrer, même s'il est abîmé et/ou en train de disparaître.

De Kuyper annonce dans sa conférence: « *Actuellement plusieurs cinémathèques, partout dans le monde, sont devenues adultes [ont rejoint l'âge adulte]. D'autres, plus jeunes ou de création récente, naissent avec un esprit qui n'est plus vierge. Les erreurs du passé ne doivent pas être répétées et il faut continuer le travail entamé – plus ou moins bien – par nos prédécesseurs. Comment obtenir les meilleurs résultats ? Y a-t-il dans notre pratique des règles, des critères qui soient d'une certaine manière « scientifiques » ? Probablement oui, et concernant certains champs, la FIAF, avec ses commissions de travail, nous aide à rendre plus efficace notre entreprise. Mais en réalité les règles, les critères, la pratique et la vision sous-entendues par cette pragmatique dépendent en premier lieu du contexte. Et le contexte du cinéma est marqué par le fait qu'une grande partie de l'histoire passée du cinéma est en voie de disparition, car elle n'existe que sur support nitrate. Il s'agit donc avant tout – et celle-ci est la règle absolue – de sauver des films nitrate de la décomposition. Jusqu'au moment où des films nitrate existeront, ils n'existeront pas vraiment – et si on ne les préserve pas aujourd'hui, ils seront détruits demain. Quelle est donc l'importance d'une vaste et belle collection de films nitrate ? Aucune. Mieux: elle est purement virtuelle. La collection, virtuellement vivante si elle peut être conservée, sera, en cas contraire, virtuellement morte* ». ³²³

De Kuyper s'inscrit à l'intérieur d'une communauté internationale qui est face à une même problématique. Après les efforts pionniers des collectionneurs des films nitrate, la disparition de pellicule sur ce support est imminente. C'est la réalité que l'inventaire historique du NFM

³²³ « *Attualmente molte cineteche, in ogni parte del mondo, hanno raggiunto l'età adulta. Altre, più giovani o di creazione recente, non nascono più con spirito vergine. Ci sono errori, commessi nel passato, da non ripetere e c'è un lavoro, avviato –più o meno bene – dai nostri predecessori, che si tratta di continuare. Come fare, per ottenere i risultati migliori ? Ci sono per la nostra pratica delle regole, di criteri in qualche modo 'scientifici'? Probabilmente sì, e per quanto riguarda certi campi, la FIAF con le sue commissioni di lavoro ci aiuta a rendere più efficace la nostra impresa. Ma in realtà le regole i criteri, la pratica e la visione che sottende questa pratica dipendono in primo luogo dal contesto. E il contesto del cinema è dominato da questo fatto : un'intera parte della passata storia del cinema è in via di sparizione, perché esiste solamente su supporto al nitrate. Si tratta prima di tutto –ed è questa la regola assoluta – di salvare i film a l nitrate dalla decomposizione. Fino a quando esisteranno film al nitrate, essi non esisteranno veramente – e se non si provvede a preservali oggi, domani saranno distrutti. Qual è dunque l'importanza di un'ampia e bella collezione di film al nitrate ? Nessuna. O meglio : puramente virtuale. Virtualmente viva se può essere conservata, la collezione sarà, in caso contrario virtualmente morta.* De Kuyper, *Ibid.*, p.89.

leur impose. Toutefois si De Kuyper parle d'une nouvelle étape dans l'histoire des cinémathèques, c'est pour distinguer qu'elles se lancent de façon systématique dans plus que la conservation urgente de leur stock nitrate.³²⁴ Il se prononce pour le préserver avec certains critères. Il expose la vision éthique du NFM pour résoudre cette problématique des collections nitrate passives, jusqu'à là 'mortes' même si préservées.

c. Les archives du cinéma une responsabilité collective et multinationale

Tout d'abord, De Kuyper définit la responsabilité d'une cinémathèque en fonction d'une notion élargie du patrimoine du cinéma national: « Dans ce contexte, 'avoir' ou 'posséder' des films ne signifie pas beaucoup pour une cinémathèque. Ce qui compte ce sont les responsabilités des cinémathèques envers leur patrimoine. Dans beaucoup de cas (et c'est justement le cas de la cinémathèque hollandaise) cette responsabilité s'étend jusqu'à comprendre le passé du cinéma non national. Nous ne pouvons pas permettre la disparition d'une partie du cinéma – de ce qui reste après les destructions et les détériorations, les pertes et les disparitions survenues au cours des décennies. Et, d'autre part, il s'agit d'une disparition non seulement nationale (chacun pour soi!), mais internationale, une responsabilité collective. Vue dans cette perspective, la notion de 'bien cinématographique', de 'possession' paraît vraiment archaïque. Peut-être les musées des arts figuratifs peuvent encore utiliser cette idée très 19ème siècle, mais pour les cinémathèques il n'est plus possible, au risque de voir disparaître ses propres trésors. »³²⁵

Quand De Kuyper propose de préserver le cinéma comme une responsabilité collective, il fait implicitement référence à leur programme de préservation en collaboration étroite et publique

³²⁴ Pour se faire une idée de la sonnette d'alarme dont parle De Kuyper en 1989, il faut tenir compte qu'il s'agit millions de mètres de pellicule à sauver en Europe. Nous faisons cette déduction de la statistique 1995 que six années plus tard, établit que sur 1, 300 millions de mètres ils restent 160 de nitrate (au monde) à sauver (sur un métrage total d'environ 2, 102 millions de mètres de films déclarées par les institutions questionnées sur tous leurs formats, supports et éléments confondus à part le nitrate (acétate et polyester) Graphique 1 (annexe). Voir 'Importance des collections films', Aubert, Michelle, *Etude Internationale des Archives de la FIAF 1995/FIAF Statistical Survey*, FIAF, CNC, Paris, 1995, pp.6-7.

³²⁵ « In questo contesto, 'avere' o 'possedere' dei film non significa molto per una cineteca. In primo piano sono invece le responsabilità che le cineteche hanno verso il proprio patrimonio. In molti casi (e questo è appunto il caso della cineteca olandese) tale responsabilità si allarga a comprendere il passato del cinema non nazionale. Non possiamo permetterci di lasciar sparire un lungo lembo del cinema –ciò che ancora resta dopo le distruzioni e i deterioramenti, le perdite e le sparizioni avvenute nel corso dei decenni. E d'altra parte una responsabilità non solo nazionale (ciascuno per sé!), ma internazionale; una responsabilità collettiva. Vista in questa prospettiva, la nozione di 'bene cinematografico', di 'possessione' sembra davvero arcaica. Forse i musei di arti figurative possono ancora dar uso di quest'idea molto 'ottocentesca', ma per le cineteche non è più possibile subirla, a rischio di veder sparire i propri 'tesori' » *Idem.*, De Kuyper, 'Osservazioni', 1989, p.90.

entre cinémathèques. Le NFM est obligé d'y faire appel car les qualités de leurs copies de distribution ne se limitent pas à une production nationale ; notamment la collection Desmet. Pour le NFM ces copies d'origines multinationales sont pièces qui gardent un statut néerlandais. De Kuyper reste critique et se détache de la notion de bien patrimonial national qui prédomine.³²⁶ Il propose d'assumer ce qui existe aux dépôts : des films nationaux, étrangers, complets ou en fragments, tous de 'trésors'. Pendant le déroulement de l'inventaire et du catalogage, les critères de l'équipe pour la sélection des films à préserver sont basés sur le visionnage, la quête de représentativité comme équilibre en fonction de la programmation. Ces actions ainsi se convertissent dans une politique qui répond à l'appel urgent de sauver les collections nitrate de n'importe quelle origine nationale, pour les montrer comme une tâche collective nationale comme internationale.

2. Les principes du programme d'idées

La philosophie des archives proposée par De Kuyper est faite des allers et des retours entre théorie et pratique. Il y a trois idées directrices qui la composent. Les premiers des deux principes se localisent dans l'ébauche du *manifesto* exprimé par de De Kuyper à Bologne. Le dernier principe de cette philosophie est une contribution de Delpeut. D'abord, De Kuyper fait explicite la particularité de leur perspective esthétique. Ensuite, il propose comme indissociable la politique de préserver pour programmer les archives. A son tour Delpeut philosophe à propos de la synchronisation des activités de préservation et de programmation en pleine effervescence à Amsterdam.

³²⁶ Pour voir le développement du concept dans l'histoire des musées voir : Poulot, Dominique, *Patrimoine et musées L'institution de la culture*, Hachette, Paris, 2001, 224p.

a. Le statut juridique du NFM dans une approche esthétique

D'abord le NFM est censé depuis sa fondation en 1954, s'occuper de la préservation et la diffusion du film comme objet culturel et artistique. Toutefois sous la Direction de Blotkamp, cette mission est réinterprétée sur la même base juridique par la façon de collectionner le cinéma, selon d'autres critères culturels et artistiques. Derrière cette politique se trouve une vision du cinéma qui caractérise la pensée du théoricien De Kuyper: «*Quelles règles suivre, quels critères adopter? En effet, il existe une seule règle absolue, aimer le cinéma. Naturellement il y a plusieurs manières d'aimer: on peut aimer de manière destructive, égoïste, possessive. L'amour pour le cinéma doit être généreux: c'est-à-dire, il doit veiller 'à ce que le cinéma vive'. Tout aimer? S'il était possible, pourquoi pas. Toutefois, il faut faire des choix, car les cinémathèques ne peuvent pas sauvegarder tous ce qui existe sur support film... Naturellement le cinéma a une importante valeur informative, il restitue de manière riche et variée les images du passé. Il ne s'agit pas de méconnaître cette fonction informative, de type historique, sociale, politique, mais quand il devient nécessaire de limiter son champ d'action, je ne vois pas – pour une cinémathèque comme la notre, active dans le champ culturel et artistique – autre critère possible que le critère esthétique. En précisant bien que 'esthétique' ne coïncide pas avec 'art' »³²⁷*

Leurs critères esthétiques (non forcément artistiques) sont le point de départ pour la refonte à eux du NFM gardant le même statut institutionnel du fondateur De Vaal. De Kuyper se retrouve dans la même lignée que les pionniers, les chasseurs de nitrate, qui cherchaient à tout sauvegarder devant l'impossibilité de pouvoir le faire. Néanmoins, l'équipe transforme la fonction centrale du NFM avec des critères autres que ceux alors reconnus comme artistiques en termes institutionnels. Pour De Kuyper, leur approche esthétique implique de se permettre de tout aimer parmi leurs drôles de 'trésors', afin de choisir et d'assumer en conséquence. Il conseille de pas discriminer ni les titres de films méconnus ni les fragments des films non identifiés. «*Ce critère peut comprendre des oeuvres très diverses: des films de fiction aux documentaires, en passant par tous les genres intermédiaires, et peut donc inclure aussi l'information, pourvu qu'elle ait également une valeur esthétique. Il s'agit de préserver avant tout un phénomène culturel, et deuxièmement l'aspect informatif. L'esthétique du cinéma doit être, à son tour, généreuse. En sauvegardant des œuvres, des auteurs, des genres, des écoles, il faut également préserver ce qui n'est pas reconnu, identifié, ce qui est anonyme. [...]*

³²⁷ «*Ma quali regole seguire, quali criteri adottare? In effetti c'è una sola regola assoluta, ed è amare il cinema. Naturalmente ci sono maniere diverse di amare: si può amare in modo distruttivo, egoista, possessivo. L'amore per il cinema deve essere generoso: ovvero, deve provvedere 'a che il cinema viva'. Amare tutto? Se fosse possibile, perché no. Tuttavia occorre fare delle scelte, perché le cineteche non possono salvaguardare tutto quanto esiste su pellicola... Naturalmente il cinema ha un grande valore informativo, restituisce in maniera varia e ricca le immagini del passato. Non si tratta di disconoscere questa funzione informativa di carattere storico, sociale, politico, ma quando è necessario limitare il proprio campo d'azione, io non vedo – per una cineteca come la nostra, attiva nel campo culturale ed artistico – altro criterio possibile che il criterio estetico. Precisando bene che 'estetica' non coincide con 'arte'» Idem., De Kuyper, 'Osservazioni', 1989, p.90.*

*Parfois même les fragments de films, ou encore quelques images, méritent d'être sauvés. Ce faire est notre privilège, notre responsabilité et également notre devoir. Au moins c'est ce que nous croyons au Nederlands Film Museum ».*³²⁸

Le mentor met en relief sa quête de l'équilibre entre films connus et méconnus. Pour lui, est venu le tour de réserver au même titre un film d'auteur comme des fragments non identifiables. De Kuyper met en évidence que les critères esthétiques comme historiques qui portent à préserver certains films, font l'objet de changement dans les cinémathèques. En particulier, pour le NFM, le principe qui guide leurs décisions de préserver pour montrer, c'est d'assumer leurs propres appréciations.

b. Préserver des archives choisies pour les programmer en toute conséquence

De Kuyper assume le dilemme de la sélection auquel n'im porte quelle cinémathèque doit faire face : *« Enfin, il convient de se demander pourquoi préserver les films de cette mort sûre et lente. Certainement pas pour en rester en possession. Pas non plus pour permettre seulement aux chercheurs de faire leur travail. Nous préservons et conservons les films pour les faire vivre et renaître, et ceci signifie simplement : pour les projeter à un public. C'est dans une salle, au moment de la projection – et seulement là – que les films revivent, survivent, reprennent vie. Confronter les films avec des nouveaux publics signifie les faire renaître de leurs cendres, comme un phénix. Malheureusement le plaisir et le devoir de la projection de films – un partage de son propre patrimoine -, et le geste de l'offrir « à qui de droit » (le public) – concernent une activité très ambiguë. Chaque conservateur qui soit également programmeur connaît ce dilemme : projeter un film, même dans les meilleurs des conditions possibles, signifie toujours (peu ou beaucoup) contribuer à sa lente destruction, à son usure – comme l'a bien fait remarquer Vincent Pinel, en comparant le projecteur à une machine à détruire les films. Cette crainte, certainement fondée, ne doit pas entraver la volonté de montrer les films. Encore une fois,*

³²⁸ *« Questo criterio può comprendere opere assai diverse : film a soggetto come documentari, passando attraverso tutti i generi intermedi, e può dunque includere anche l'informazione, posto che essa abbia anche un valore estetico. Si tratta innanzitutto di preservare un fenomeno culturale, e in secondo luogo l'aspetto informativo. L'estetica del cinema deve essere, a sua volta, generosa. Accanto alla salvaguardia delle opere, degli autori, dei generi, delle scuole, dei film, conosciuti e sconosciuti, è ugualmente opportuno preservare il non riconosciuto, il non identificato e l'anonimo. (...)° A volte anche frammenti di film, o addirittura poche immagini, meritano di essere salvati. Farlo è nostro privilegio, nostra responsabilità ma anche nostro dovere. O perlomeno è questo che crediamo al Nederlands FilmMuseum).” Ibid., p.90.*

*l'amour pour le cinéma ne doit pas être possessif, mais généreux. Le problème est que cette générosité a un coût »*³²⁹

Justement la perspective esthétique défendue par De Kuyper brise la conception de collection film passive pour l'activer à travers de la projection en assumant les risques de celle-ci. Le théoricien cherche à enseigner au public ce paradoxe à la base du cinéma : pour exister, ce dernier doit disparaître. De Kuyper ne fait que traduire en termes théoriques leurs pratiques de préservation à Amsterdam. Leur point de départ c'est la recherche de l'équilibre qui donne le même statut muséographique au film identifié ou non, de toutes les origines nationales jusqu'aux fragments. Leur point d'arrivée c'est une approche esthétique explicite du cinéma considéré autant comme un objet artistique que culturel mais qui doit être avant tout présenté en salle du cinéma. Ces deux critères se déploient déjà dans la dynamique de préserver pour programmer au Pavillon Vondelpark. Delpout informe de leurs activités de valorisation dans cette perspective basée sur des remontages de fragments projetés en salle.

c. Pour un montage de l'histoire du cinéma à partir d'archives (*editing film history*)

Delpout fait un compte-rendu aussi à Bologne en novembre 1989 pour informer de leurs projets filmiques et de leurs programmes des films préservés étroitement associés aux réflexions de De Kuyper. Derrière ces expériences inédites de valorisation, Delpout formule la logique qui emporte l'équipe à compiler des films muets et même si en fragments.

Dans sa conférence Delpout résume leur posture face à la problématique particulière des fragments : « *Así pues, estamos hablando de grandes recopilaciones de films de los que el público no tiene*

³²⁹ « *Infine, occorre domandarsi perché preservare i film da questa morte lenta e sicura. Certamente non per mantenerne il possesso. E nemmeno solamente per permettere ai ricercatori di fare il loro lavoro. Noi preserviamo e conserviamo i film per farli rivivere e rinascere, e questo significa semplicemente : per proiettarli di fronte a un pubblico. E in una sala, al momento della proiezione –e soltanto là– che i film rivivo no, sopravvivono, riprendono vita. Mettere i film a confronto con un pubblico sempre nuovo significa farli rinascere dalle loro ceneri, come una fenice. Sfortunatamente il piacere e il dovere della proiezione dei film –una condivisione del proprio patrimonio, e il gesto di offrirlo « a chi diritto » (il pubblico) –riguardano un'attività assai ambigua. Ciascun conservatore che sia anche programmatore di sala conosce questo dilemma : proiettare un film, anche nelle migliori condizioni possibili, significa sempre (poco o tanto) contribuire alla sua lenta distruzione, alla sua usura°-come ha ben fatto notare Vincent Pinel, paragonando l'apparecchio di proiezione ad un apparecchio di distruzione dei film. Questo timore, certamente fondato, non deve comunque ostacolare la volontà di far vedere i film. Ancora una volta, l'amore per il cinema non deve essere possessivo, ma generoso. Il guaio è che questa generosità costa cara.* » Ibid., pp.90-91.

conocimiento y que a menudo los conservadores tienden a olvidar porque suponen graves problemas : no se sabe exactamente qué hacer con ellos, es necesario atribuirles un título, son difíciles de catalogar... ¿Por qué creemos entonces que es importante ocuparse también de estos fragmentos que parecen inútiles? Naturalmente la primera respuesta es que siempre se tiene la esperanza de que el fragmento en cuestión se revele como la parte que falta para completar un filme importante, una obra maestra de la historia del cine ; (...) Hay al menos tres motivos fundamentales por los cuales los fragmentos resultan de gran interés para los responsables de la conservación. Primero : los fragmentos representan un caso extremo y en este sentido nos obligan a repensar la función de las filmotecas. Segundo : dada la gran cantidad de fragmentos conservados en los archivos, es muy difícil considerarlos inútiles, sin importancia, sin sentido y por eso descuidarlos ; por otro lado, el trabajo sobre este tipo de recopilaciones puede inducir a considerar de otra manera la relación existente entre la actividad de conservar un film y de mostrarlo al público. Tercero : (tal vez el más importante) muchos de estos fragmentos no identificados y sin sentido impresionan por las estupendas imágenes que contienen ; esto sólo me parece más que suficiente para justificar el hecho de que un archivo se ocupe de estos pedazos de film : si contienen imágenes tan bellas por qué descuidarlas, por qué olvidarlas ? (...) »³³⁰

La problématique de quoi faire avec cette quantité des fragments est aussi pour lui un questionnement de la fonction d'une cinémathèque. Delpout pour y répondre assume la posture esthétique enseignée par de De Kuyper et basée sur 'le plaisir de regarder' via un visionnage systématique des films. C'est une alternative pour approcher leurs archives en fragments qui ont du mal à s'adapter aux catégories de l'histoire du cinéma. En échange, leurs choix doivent être partagés avec le public en salle. Delpout propose formellement de répondre à la problématique de la présentation des archives film reformulant une fonction pratique et historique des cinémathèques: « Por último, y esta es mi última propuesta y provocación, los conservadores de films deberían sentirse más realizadores que historiadores, dado que en la filmotecas de todo el mundo ellos hacen, en última instancia, un trabajo de montaje del patrimonio cinematográfico existente, de aquel film sin fin que llamamos cine.»³³¹

Pour Delpout le montage de l'histoire du cinéma est implicite dans la dynamique des archives. Tout au long de leur existence ces institutions ont contribué à l'histoire du cinéma par leurs politiques de collectionner, de préserver, de programmer. Alors pourquoi pas exploiter ouvertement ce potentiel de l'archiviste en termes actifs de recherche comme de réalisation ? Concrètement Delpout appelle à accepter consciemment cette pratique. Il propose de le faire avec des critères esthétiques basés sur la connaissance physique de leurs archives préservées

³³⁰ Delpout, P., "Qué hacer con un film" *Archivos de Filmoteca*, Generalitat Valencia, no. 8 décembre 1990-février 1991, pp. 35-36. Publié d'abord comme « Che fare di un Film cuando abbiamo che Frammenti », *Cinegrafie*, no. 3, 1990, Cineteca del Comune di Bologna. Conférence transcrite et traduite par Nicola Mazanti à partir de la communication ('El film problema de catalogación y restauración'; XVIII Mostra de l Cinema Libero-Bologna, 17-25 novembre 1989).

³³¹ *Ibid.*, p.38

et y compris des fragments. Cependant le défi reste à savoir comment programmer concrètement ces films muets, ces fragments ? C'est une des alternatives à part la restauration traditionnelle. Delpeut précise que : « (...) debo subrayar primero que este tipo de trabajo con los fragmentos (...) es sólo una de las actividades del Nederlands Filmmuseum, que prosigue normalmente su trabajo habitual de restauración del material en soporte nitrato. »³³²

Il n'y a que les films muets préservés qui occupent petit à petit le devant de la scène de la programmation. L'équipe s'occupe, tout au long de 1989, d'offrir une série de programmes plurielle dans sa seule salle du cinéma au Pavillon Vondelpark. Le Musée programme en mars 1989, des auteurs classiques comme Michael Powell et Eric Pressburger. En avril et juin 1989, il apparaît un programme du cinéma expérimental dans la lignée cinéophile de *Skrien*. Notamment leur film élu favori, le coup de cœur : *DAL POLO ALL'EQUATORE* (1986). Le Musée offre un programme entre mai et juin 1989 de la Cinémathèque Municipale de Luxembourg.³³³ Vers octobre 1989, des programmes sont dédiés au cinéma d'horreur et de films série B qui se stabiliseront comme des sections.³³⁴ En même temps, le *NFM programma* annonce leurs restaurations qui font preuve d'expérimentation à partir d'éléments sonores et textuels divers.

3. La pragmatique de la philosophie des archives

Le NFM rejoint certaine tendance de sonorisation des films muets. Dans la salle du Pavillon Vondelpark une structure se met en place pour présenter leurs films muets. Mouvement qui s'installe doucement au-delà des cinémathèques; comme le montre par exemple la récupération de la tradition benshi, admirée par Delpeut.³³⁵ Dans sa conférence à Bologne en 1989, il offre un éventail de leurs expériences de recyclage des archives: « *Intentaré*

³³² *Ibid.*

³³³ Le NFM ouvre ses portes aux archives des cinémathèques collègues. Le FilmArchiv der DDR est invité en janvier 1990 affiche le *NFM programma*.

³³⁴ Section souvent dénommée Mondo Bizarro.

³³⁵ Il déclare être un admirateur passionné de Midori Sawato. Voir Delpeut, P., 'Op reis (De voyage)' *Diva Dolorosa. Reis naar het einde van een eeuw*. Meulenhoff Amsterdam, 1999, pp.5-10.

ilustrar brevemente tres tipos de trabajo diferentes que hacemos (...), sin con esto querer dar (...) alguna receta definitiva (...), únicamente para presentar las experiencias y las indagaciones que estamos llevando a cabo. (...).³³⁶

Ces activités de présentation de films muets à titre expérimental sont présentées au long de l'année 1989, à Amsterdam, à Rotterdam et à Bologne. Il s'agit de reconstructions comme une alternative à l'impossibilité de la restauration d'un film. Ensuite, il s'agit des programmes qui côtoient d'autres arts du spectacle, où se compilent des films muets surtout provenant de leurs collections inédites en couleur, de fiction et non-fiction, souvent en fragments. L'autre type de travail, ce sont des réalisations filmiques à base des archives préservées du NFM. La compilation est également un outil de valorisation pour ces cinéastes devenus au même titre des archivistes.

a. Redécouverte de la sonorisation en salle : la tradition benshi et 'Lost & Found' (IFFR)

L'équipe met en place sa propre structure au service de la sonorisation en salle des films muets préservés. Hors-murs, le Musée partage une variation des programmes de compilation également présentés aux séances du Pavillon Vondelpark. Notamment, le Musée collabore avec le festival international du cinéma à Rotterdam (IFFR), créant la section Lost & Found. Ce festival affiche aussi programmes sur la tradition benshi.

Pendant les années 1980, la programmation des films muets éclate en dehors des salles des cinémathèques et des festivals italiens (Pordenone, Bologne), les plus spécialisés dans le cinéma préservé. L'expérience de regarder un film muet devient spectaculaire dans certaines manifestations culturelles et festivals internationaux de cinéma à la fin des années 1980. Une génération pionnière de musiciens reconstitue de partitions originales des films muets. Gillian Anderson se démarque par ses reconstructions et interprétations, parmi d'autres, de la musique pour des films de D. W. Griffith.³³⁷

³³⁶ *Idem.* Delpout, (1989) 'Qué hacer', décembre 1990-février 1991, p.37.

³³⁷ Voir Anderson Gillian B., 'Niente musica fino al punto indicato': la ricostruzione di *Intolerance* con la partitura di Joseph Carl Breil, *Griffithiana*, Gemona, no.38/39, octobre 1990.

Des programmeurs sont attirés par la sonorisation du cinéma muet, à travers l'expérience de la tradition benshi réprogrammée en Europe. Delpout découvre alors cette culture orale au festival du théâtre à Avignon et ensuite au festival du cinéma de Rotterdam.³³⁸ La singularité de cette pratique orale se trouve : « *Dans la tradition japonaise du cinéma muet, conteur qui animait le film et improvisait tous les dialogues.* »³³⁹

Enthousiaste, Delpout écrit sur la question dans *Skrien*.³⁴⁰ La culture benshi fait partie d'une reconfiguration plus large de la valorisation du cinéma muet via la sonorisation. Plusieurs années après en 2005, Giusy Pisano et Valérie Pozner remarquent : « *Les travaux entrepris en France, comme à l'étranger sur la question des pratiques sonores à l'époque du muet ont, dans un premier temps, porté sur la musique. Cet effort est, soulignons-le, concomitant de la redécouverte du patrimoine filmique des années 1990 : il convenait de répondre aux questions que soulevait l'accompagnement musical des films restaurés. Ce mouvement a permis d'exhumer des partitions, et de redécouvrir de tout un pan de la réflexion menée depuis la moitié des années vingt. Pourtant, si la musique était très largement utilisée, elle ne constitue que l'une des formes de présence sonore. C'est seulement depuis une quinzaine d'années que les pratiques de sonorisation dans le cinéma des premiers temps sont véritablement envisagées dans leur hétérogénéité. Les études novatrices dans ce domaine ont été menées principalement aux Etats-Unis et au Canada.* »³⁴¹

En effet, en 1989 les vidéos documentaires sur la question sont trop importantes.³⁴² Néanmoins l'équipe du NFM sonorise en salle leurs films muets préservés avec un enthousiasme pionnier et avec plusieurs modalités. Parmi ces tentatives, s'adressant au public contemporain le NFM, entreprend une collaboration étroite avec l'IFFR dans la section dénommée Lost & Found.

A Bologne, Delpout décrit leurs premiers programmes de films muets classés comme un type de travail de compilation « (...) *aproximación, de la que hemos presentado aquí un primer resultado titulado Water Sequence, es seguramente la más ambiciosa. Se trata de representaciones de tipo teatral en las cuales integramos música, recitados en directo y proyecciones de fragmentos organizados más o menos temáticamente. Este tipo de trabajo lo presentamos por primera vez en febrero 1989 en el festival de Rotterdam en cuatro sesiones tituladas Lost and Found. La primera de estas sesiones, Magic Spectacles, era una combinación de diversos elementos. (...) algunos fragmentos no identificados de un film 'de trucos' de la Pathé,*

³³⁸, Christian Belaygue est le fondateur des Rencontres cinématographiques au festival de Avignon entre 1985 et 1990. Voir *Idem.*, Lagny, M., 'L'Archive à la fête', 1995, pp.98-105.

³³⁹ Pinel précise en comparant la tradition française qu'à différence du bonimenteur ou bonisseur en France, le benshi est un artiste dramatique qui joue tous les rôles et imite toutes les voix. A la fin du muet certains benshis sont de vedettes aussi marquants pour le succès du film que leur importance attarde le développement du cinéma sonore. *Idem.*, *Vocabulaire*, 1996, p.37.

³⁴⁰ Il fait un reportage sur la performance du 'benshi' Midori Sawato. Voir Delpout, P., "Het sprek ende zwiigende beeld: Benshi in Avignon.", *Skrien* nr 163, Déc.-Jan. 1988-89, pp.24-25.

³⁴¹ *Idem.* Pisano (et.al.), *Le Muet a la Parole*, 2005, pp. 12-13. Voir le documentaire qui trace cette histoire : *LES PREMIERS PAS DU CINEMA : A LA RECHERCHE DU SON* (Eric Lange, France, Lobster, 2003).

³⁴² Un des premiers ouvrages c'est Robinson, David, *Music of the shadows. The use of musical accompaniment with silent films, 1896-1936*, Gemona-Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1990, 111p.

trozos de *La Vie et la Passion de N. S. Jesus Christ* y de *Salomé restaurada por la Filmoteca de Friuli*, algunas secuencias submarinas de *L'Atalante...* y un fragmento de una película de serie B americana donde una criatura monstruosa ataca una gran ciudad; todos estos filmes estaban de algún modo relacionados con la magia y lo fantástico, en particular los fragmentos Pathé.° Tres músicos acompañaban los filmes (...) un prestidigitador que en tres tomas ejecutaba algunos números de magia. El espectáculo intentaba crear una sensación de magia para llevar al público a los orígenes del cine, a su aspecto mágico, de fenómeno de barraca. En una segunda sesión, titulada *Weepies and Tear-Jerkers*, mostramos (...) filmes de un rollo y algunos fragmentos no identificados, unidos por su carácter melodramático; la proyección estaba acompañada por una cantante que interpretaba canciones sentimentales holandesas de los años 10 y 20; (...) lo interesante es que las representaciones han permitido comprender mejor este tipo de film que con frecuencia puede resultar incomprendible o excesivamente melodramático para un público moderno.»³⁴³

Chacune de ces compilations des fragments de films muets est associée aux éléments très divers des arts du spectacle: le théâtre, la musique, la magie, le chant, le commentaire. Le Musée montre une volonté de recycler leur propre culture orale par l'usage de musique populaire hollandaise. Cette activité en dehors du NFM à Rotterdam montre comment l'équipe se partage entre la recherche, la préservation et la programmation. Pour l'équipe, la valorisation d'un film muet ne réside que dans la présentation d'une belle restauration en couleur. Par exemple, par leur façon de reprogrammer leur copie en couleur Desmet *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (Pathé Frères, 1906-1907).³⁴⁴ C'est un film biblique en couleur sur la vie du Christ en tableaux coloriés, remplis des effets spéciaux de Lucien Nonguet, produit par Ferdinand Zecca et caméraitriges de Segundo de Chomón.³⁴⁵ Il est programmé en salle d'un drôle de façon dans la section 'Magic Spectacles', associé à d'autres films très hétérogènes et y compris de fragments non identifiés avec comme thème la magie. Ce sont leurs premières expériences de programmation en salle avec des artistes et des musiciens. Dans le cadre du festival de Rotterdam aussi l'équipe présente quatre compilations qui regroupent des films muets retrouvés. Il s'agit des deux compilations pour la production nationale des pionniers néerlandais, l'une sur les frères Mullens, l'autre sur la société de M. Binger *FILMFABRIEK HOLLANDIA* (1989) compilée cette dernière par Guy Moulin. Puis il y a deux compilations à partir des films féeriques : *FEËRIEKEN PROGRAMMA* (1989) et une autre sur de

³⁴³ *Idem.* Delpeut, (1989) 'Qué hacer', décembre 1990-février 1991, p.3.

³⁴⁴ *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). Le catalogue informe que pour sa première comme pendant son époque de distribution aux Pays-Bas le film est accompagné avec de musique et de chants sacrés pendant la période de Noël, de Pâques et aux foires pendant la saison de recolte. Blom signale que le film à peine acquis est devenu un succès commercial. Il offre un historique des achats et de la disparition des copies. Voir *Idem.*, Blom, *Jean Desmet*, 2003, pp. 139, 222, 225, 226.

³⁴⁵ Voir Tharrats, Juan Gabriel, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza 1988, pp. 112-115.

films de voyage.³⁴⁶ Ce genre de sonorisation s'affirme et se diversifie dans la programmation du cinéma muet également au Pavillon Vondelpark tout au long de l'année 1989.

b. Structure de sonorisation fixe au Pavillon Vondelpark

Le NFM s'intéresse à recréer des projections de films muets dans le contexte des arts du spectacle où la culture orale et musicale a toute sa place. D'abord la pratique à partir de 1989 d'accompagnement au piano-forte se systématisait dans la salle du Pavillon Vondelpark. De Kuyper profite de son expérience et il compose une équipe de pianistes et artistes qui s'installe au service exprès du NFM.

Le *NFM programma* affiche depuis 1989 un petit dessin de notation musicale qui prévient au spectateur de l'accompagnement sonore du film muet en salle. *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (1906-1907) est présenté ainsi en mars 1989 au Pavillon Vondelpark signalant la présence du commentateur Jac Heijer (présent pareil à l'IFFR). L'accompagnement au piano-forte au Musée se pratiquait aussi pendant la période De Vaal et de Maaks ; surtout entre 1985 et 1986 pour accompagner les premiers programmes de la collection Desmet. Cependant en 1989 sous l'initiative artistique de De Kuyper, se développe une structure plus complexe de sonorisation des films muets en salle. Bien avant, le directeur-adjoint en tant qu'enseignant a fourni à l'Université de Nimègue un premier réseau de pianistes. Delpout évoque: «(...) *That was one of the most fascinating periods of my life. In one year we were finding out the whole of silent cinema in colour, full of emotions, melodrama (...) We often saw them in silence. Although the Dutch Filmmuseum came very progressive with piano accompaniment. Quite early there were few German pianists. Eric de Kuyper started to educate two other pianists to play piano with silent movies. Already in Nijmegen you can see accompaniment by Stefan Ram and another guy. They came when De Kuyper arrive to the museum. They did not need anymore the German guys. The pianists came up with him.*»

Les films préservés de la collection Desmet renaissent ainsi sonorisés. Par exemple, le *NFM programma* affiche en octobre 1989 *DE KINDEREN VAN KAPITEIN GRANT (LES ENFANTS DU CAPITAINE*

³⁴⁶ *Idem.*, Meyer, M.-P., "Het spektakel", 1989, p.46.

GRANT, Eclair, 1914).³⁴⁷ Ce film d'aventures, basé sur le roman de Jules Verne, réalisé par Victorin Jasset appartient à la série Jules Verne.³⁴⁸ Cette copie du catalogue Desmet qui a survécu incomplète c'était un grand succès depuis 1914 et pendant une longue période, comme Blom signale: « *rented for 59 weeks, played 5 weeks at (cinema) Parisien at Amsterdam shown until 1922.* »³⁴⁹

De Kuiper installe une équipe indépendante de pianistes au NFM comme celui qui existe à la Cinémathèque royale de Belgique. Stefan Ram devient un collaborateur-clé dans le développement de cette structure de sonorisation et notamment dans les compilations musicales. Blotkamp décrit le profil de son directeur musical en 1992 : « *Le personnel de la Cinémathèque compte un musicien qui coordonne le travail des pianistes et leur fournit des partitions, qui recherche de musiques originales ou de partitions de l'époque (notre collection est à cet égard imposante) et se spécialise dans tout ce qui touche la sonorisation des films muets. Notre but est d'évoquer le plus exactement possible ce que pouvait être une projection du film à l'époque.* »³⁵⁰

Ram comme d'autres membres de l'équipe s'engagent à travailler leurs projets à base des archives, guidés par cette philosophie des archives. Car quand Delpout se prononce pour le 'montage de l'histoire du cinéma' de façon explicite aux cinémathèques c'est parce qu'eux-mêmes sont en train de le mettre en œuvre.

c. Les projets filmiques de cinéastes devenus archivistes

Ces cinéastes-philosophes des archives deviennent des médiateurs entre les spectateurs contemporains et cette culture audiovisuelle du muet. De Kuiper et Delpout se servent également de leurs compétences dans la réalisation pour résoudre certains problèmes dans le domaine de la restauration et la programmation notamment à partir des fragments. L'équipe entreprend des projets filmiques inspirés par certaines thématiques affichées à Rotterdam comme à Bologne.

³⁴⁷ Cette copie en noir et blanc et teintée mais incomplète (1262.8m sur 1770m). Voir Salomon, Bénédicte, *La société française des films et cinématographes Eclair de 1907-1918*, AN Paris IV 1987, p.61.

³⁴⁸ Deslandes, Jacques, *Victorin Jasset*, Anthologie du cinéma, n°85, 1975, pp.244-296.

³⁴⁹ *Idem.* Blom, *Jean Desmet*, 2003, pp.159-160; 204, (citation 46), 257, 270, 283, 292, 294, 296.

³⁵⁰ Véronneau, Pierre, 'Visages d'une cinémathèque Vondelpark, Ciné-Parc' *La Revue de la Cinémathèque*, no. 18, septembre-octobre, 1992, p.30.

Tous les deux, De Kuyper et Delpeut préparent, parmi d'autres membres de l'équipe, des projets de films étroitement associés à leurs inquiétudes et expériences dans la programmation. Les archives du muet préservées deviennent les objets centraux de leurs prochains projets de réalisation. Delpeut a toujours en route son projet documentaire sur la collection Desmet. D'autres projets filmiques s'annoncent au public depuis novembre 1988 à Amsterdam. Dans la conférence 'Film en Fashion Vroege mode-documentaires', José Teunissen et De Kuyper présentent leur projet 'PINK ULYSSES work in progress'. José Teunissen formée dans le même milieu universitaire est chargée des costumes du film. Delpeut est le co-scénariste de ce projet sous la direction de De Kuyper.

On trouve alors les prémises des productions affichées par Delpeut au festival Il Cinema Ritrovato à Bologne en 1989 parmi cet éventail de projets filmiques à partir des films muets. Il fait alors référence à certaine compilation associée aux actualités de mode « (...) *El segundo tipo de aproximación esta representado por un proyecto en el que estamos trabajando y concierne a unos cincuenta minutos compuestos por lo que queda de ciertos cortometrajes sobre la moda ; en muchos casos no sabemos ni siquiera a qué 'taller de moda' pertenecen los modelos que nos muestran ; los fragmentos son todos particularmente hermosos, por estar magníficamente coloreados con varias técnicas, así pues, hemos decidido reunirlos en un programa, añadiendo rótulos donde sea necesario, no sólo para ofrecer al público un cuadro histórico de la evolución de la moda en aquellos años, sino para mostrar también las estrechas relaciones que median entre el cine, el cuerpo femenino y la moda. (...).* »³⁵¹

Delpeut remarque le potentiel de lecture socioculturelle de ces actualités de mode, compris depuis une perspective de l'histoire des femmes. Toutefois la richesse des sujets dérivés des collections est tellement large, extraordinaire. Delpeut déclare à Bologne: « *En esta dirección van también aquellos proyectos que vuelven a reunir los fragmentos por temas, es decir, a hacer un trabajo de compilación. En particular nos estamos ocupando de fragmentos pertenecientes a documentales producidos antes de 1915 ; estos son particularmente difíciles de identificar por que la única forma de hacerlo es reconocer los lugares representados y esto sólo es posible muy raramente ; por otro lado se trata de imágenes muy bellas, muy directas, que a menudo tienen una particular frescura y un sabor naif que las vuelve fascinantes ; sobre todo hoy en un período dominado por los múltiples medios de comunicación y la búsqueda de imágenes sofisticadas, estos paisajes, estos ocasos, estas viejas imágenes de una ciudad que ha cambiado tienen una particular fascinación. Con este material estamos trabajando tres proyectos ; el primero, llamado Moving Camera, reagrupa fragmentos de tomas en movimiento –por ejemplo tomas de naves, o de automóviles- que montadas juntas crean una especie de larga carrera a través de la Europa y el mundo de los años 10 ; el segundo montaje que*

³⁵¹ *Idem.*, Delpeut, P, (1989) "Qué hacer", déc. 1990-fév. 1991, p.37.

*estamos preparando, utilizando fragmentos que giran siempre alrededor del período precedente a 1915, concierne al Japón, mientras que el tercero se refiere a las zonas árticas y antárticas. »*³⁵²

Ces trois projets filmiques sont basés sur le remontage des films de voyage, autour de l'imaginaire filmique japonais et des expéditions aux pôles terrestres. De cette manière, compiler signifie d'abord regrouper ces copies, même si en fragments, par thématiques. Delpout apprend fasciné de nouvelles choses sur l'histoire du pré western comme le cinéma japonais.³⁵³ Il apprécie ces films de non-fiction surtout de *travelogues*, de films en plein air des années d'avant la guerre du 1914 de créateurs souvent anonymes derrière la caméra. On comprend la beauté que Delpout évoque. Nous la partageons en ce qui concerne la copie italienne Desmet, en plein processus d'identification comme de préservation. Ce film en plein air *STOCCOLMA PITTORISCA [1912?]* (Pasquali, 1909) est une promenade charmante sur tram, pendant une journée ensoleillée, dans la capitale de la Suède, une ville d'allure si moderne du début du 20ème siècle. Cette copie noir et blanc est d'une qualité photographique éblouissante.

Ces collections thématiques fournissent les prémisses des futurs films compilés par membres de l'équipe tout au long des années 1990. Toutefois Delpout se sert déjà de la compilation autrement et de façon bien originale pour valoriser un film incomplet, en fragments par contre bien identifiés

III.COMPILED A PARTIR D' UN FRAGMENT-FILM POUR RECONSTRUIRE, PROGRAMMER (1989-1990)

³⁵² *Ibid.*, p.37. Delpout dans une autre collaboration informe de ces films d'expédition aux pôles terrestres, voir 'Weergevonden 6', *GBG -nieuws* 14, automne 1990, pp. 19-21. Cet article traduit est apparu dans : « Películas de expediciones » Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.96-99.

³⁵³ Ces sujets sont chers à la cinéphilie de Delpout. Par exemple, il écrit un article sur un programme du cinéma asiatique dans le *NFM programma* en janvier 1989.

La compilation comme forme filmique offre plusieurs possibilités de réemploi des archives au NFM. Compiler implique programmer des copies regroupées selon diverses thématiques, et même si en fragments qui refont surface comme dans la section Lost & Found (IFFR). Compiler sert également à restaurer un titre-film en principe complet comme *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (1914), à partir de plusieurs sources filmiques. Toutefois l'équipe recycle aussi pour travailler avec des films identifiés mais incomplets. Ces conservateurs font appel à la documentation non-film pour reconstruire un élément manquant comme les intertitres, notamment dans *WEERGEVONDEN* (1914). Dans cette lignée de restaurations alternatives faute du matériel film, Delpout tente de reconstruire le film néerlandais classique: *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) à base d'un seul fragment en couleur, alors récemment redécouvert en 1988. En particulier, ce fragment est réutilisé dans deux productions du NFM. Il s'agit du film d'archive *THE GOOD HOPE* (Delpout, 1989) et du film de montage *PINK ULYSSES* (De Kuyper, 1990). Ces deux films font des usages variés pour faire connaître le même fragment survivant. Néanmoins ils nous offrent des lectures différentes en utilisant la même source filmique. De Kuyper le compile influencé par la perspective esthétique de leur philosophie des archives mais à vocation expérimentale. Pendant que la production de Delpout s'inscrit dans une tendance de la restauration alternative nourrie par la documentation non-film, à faute quasi totale d'éléments filmiques. L'inquiétude qui domine l'équipe est de résoudre le mieux possible la présentation des films préservés en salle complets ou non.

1. La préservation des films muets néerlandais

L'équipe assume des choix de préservation hétérogènes parmi leurs surprenantes archives. Le Musée préserve des films de multiples origines nationales, identifiés ou non, complets ou en fragments. Toutefois la priorité donnée à la production néerlandaise dans le NFM est tout à fait compréhensible au vu de ses caractéristiques de cette cinématographie nationale. La production néerlandaise du cinéma muet est réduite et marquée par son fonctionnement concomitant, en coproduction et en résistance à la concurrence des sociétés de