

Clichés du cinéma hollandais

Les films de la société Hollandia terminent de sortir à la surface grâce à l'inventaire et en particulier une très grande trouvaille: *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Cette fiction montre la difficulté de rendre accessible un film en fragments même s'il est identifié comme un classique de la culture néerlandaise. Ce qui reste est aussi symptomatique de la situation physique des archives du cinéma muet néerlandais.

Delpeut offre un bilan des archives du cinéma muet néerlandais publié en 1997: « *Paging through the filmography of Dutch silent fiction films compiled by Geoffrey Donaldson, one is immediately struck by the fact that film footage for three quarters of the assembled titles is no longer available. Even when footage has been preserved, it often amounts to little more than a fragment. (...) We have to rely on photos, publicity material and reports on contemporary newspapers and magazines to get a sense of what characterised and typified these production companies. And yet we are not entirely empty handed. What ever managed to survive the ravages of time –as tattered and torn as it was – has been carefully smoothed, restored and preserved by the Netherlands Filmmuseum. And from that material we can reconstruct a history –however fragmented and sketchy –of what was projected on the screen and seen and experienced by audiences.* »³⁵⁴

Il y a un recours aux fragments et à la documentation non-film, pour tenter de comprendre l'importance que ces films ont encore pour le public contemporain. Delpeut évoque la façon dont il travaille malgré ces vides et ces oublis: « *What is about these films that will strike a modern audience? To begin with, a screen that spills over with the myriad clichéd images that every Dutch traveller abroad still has to endure: windmills, tulips, clogs, national costumes, fishing ports, trawlers and seiners. Holland seems to be little more than narrow strip of dunes along the coastline. Of course, I'm exaggerating. These fiction films do give a broader view of Holland, but the lingering impression of an excess of folklore is indelible. As was the case in literature, advertising and the emergent tourist industry (...) an image that has stubbornly persisted for the best part of the century. First and foremost because this 'Holland' had a commercial value that was eagerly exploited. Dutch silent films eagerly joined in, trying to engage with an international film culture more than has been possible since the advent of the talkies. Windmills, tulips and clogs were (still are) a trademark. (...) There*

³⁵⁴ *Idem.* Delpeut, "A Cinema of Accidental", 1997, p.11.

are of course, other truths about Holland to be found in these films. In fiction films the implicit or explicit desires, passions and frustrations of a land and its people can be discerned. That Holland, inasmuch as I could recognise and understand it (past is and remains a foreign country), surprised and astonished me. The world presented does not express much optimism; it is a gloomy place where evil, usually in the form of a compelling emotion or a forbidden passion, is ruthlessly punished. Even the farces are harsh and merciless. The characters in Dutch silent films are roughly pulled into line; behaviour that deviates from bourgeois morality is not tolerated. Seen from this perspective, these images provide material for a Dutch history of ideas during the first three decades of this century (...).³⁵⁵

Et ces films muets sont bien plus divers et passionnants que nous-mêmes nous ne soupçonnions pas au principe de ce travail de recherche. Cette Hollande entre le folklore et la mentalité d'une époque est représentée dans *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Dont les fragments fonctionnent comme un échantillon qui permet d'approfondir les caractéristiques du cinéma muet néerlandais tel qu'il est valorisé au NFM en 1989.

b. Un classique de la culture néerlandaise : *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918)

OP HOOP VAN ZEGEN (1918) se trouve en fragments. S'il n'y a que des morceaux, quels sont-ils ? C'est un film impossible à restaurer, donc difficile à présenter. Il faut aborder l'importance de ce film dans le contexte de la culture néerlandaise pour comprendre pourquoi Delpeut cherche à le programmer convenablement.

En 1989, il y a un intérêt vif pour les préservations de la société Hollandia et leur programmation. L'équipe édite un programme de compilation conçu exprès sur la société *FILMFABRIEK HOLLANDIA* (1989). De son côté, Delpeut porte une attention exceptionnelle à *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) même si ses traces sont limitées. C'est un film considéré comme emblématique de la culture néerlandaise. Parce que c'est la première adaptation à l'écran de la pièce de théâtre écrite, en 1900, par Hermann Heijermans (1864-1924). C'est l'écrivain, journaliste, auteur dramatique, poète et romancier le plus notable de son époque.³⁵⁶

³⁵⁵ *Ibid.*, pp.11-12

³⁵⁶ H. Heijermans a débuté sous le pseudonyme de Samuel Falkland et par la suite, il a utilisé celui d'Ivan Jelakovitsch. Fondateur de la revue *De jonge gids* [Le jeune guide, 1897]. Il est décrit comme : « *Auteur de théâtre néerlandais à qui l'on doit une sorte de théâtre populiste politiquement engagé et dans lequel le comique populaire alterne avec une profonde émotion devant la peinture de la vie et de la société de son temps. Ses*

Le titre *OP HOOP VAN ZEGEN* est traduit littéralement, à peu près comme "dans l'espoir d'être béni", et il signifie "en espérant que tout ira pour le mieux" ou encore "à Dieu va". La pièce publiée en français comme *La Bonne Espérance*, c'est un drame social et réaliste sur l'exploitation des travailleurs de la mer. Pièce considérée comme un classique du théâtre et peut-être la plus connue du répertoire néerlandais.³⁵⁷ *La Bonne Espérance* est au cœur de l'identité néerlandaise dont les traits culturels sont souvent parallèles à ceux associés dans sa tradition picturale.³⁵⁸ Peter Cowie définit le cinéma néerlandais comme déterminé par sa géographie et sa relation contradictoire, d'amour et de haine avec l'eau, le vent et la mer.³⁵⁹ Alors cette première version filmique de 1918 est un classique pour l'histoire du cinéma néerlandais principalement pour deux raisons. D'abord par le poids de l'œuvre d'Heijermans qui a été souvent adaptée autant au cinéma comme à la télévision européenne.³⁶⁰ Ensuite parce que *La Bonne Espérance* est la pièce la plus adaptée à l'écran comptant à nos jours avec cinq versions.³⁶¹ La deuxième raison se trouve dans le fait qu'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) a eu un grand impact sur les circuits de distribution et d'exploitation depuis 1918. La presse à l'époque annonce des centaines de projections, comme pour promouvoir le nombre de représentations de la pièce de théâtre à succès.³⁶² Il est surprenant de constater que l'adaptation de 1918 est redistribuée à trois occasions (1922, 1924 et 1928). On apprend aussi que le film est exploité à l'étranger, plus précisément en Allemagne, Autriche, Belgique et

oeuvres les plus connues sont : *Op hoop van zegen (La Bonne Espérance)*, *Eva Bonheuret De wijze kater (Le Sage Chat)* ». Voir K. Hupperetz, A. Rombout, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvina. Disponible sur: http://www.librairie-compagnie.fr/pays_bas/auteurs/h/heijermans.htm

³⁵⁷ *Bonne Espérance (Op Hoop van Zegen, 1900)* est un jeu de la mer en quatre actes pour théâtre, traduit du néerlandais par Jacques Lemaire et J. Schürmann. [Paris], Librairie théâtrale, 1902, 150 p. [Représenté au Théâtre Antoine, Paris, 20 octobre 1902]. La pièce est montée au théâtre contemporain sans cesse. Par exemple sous le titre : *Seemannslieder/La Bonne Espérance* mise en scène par Christoph Marthaler à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, à Paris, en mai 2005.

³⁵⁸ Boost, C. *Dutch art today*, Amsterdam, 1958, pp.7-12.

³⁵⁹ Cowie, Peter *Dutch Cinema: an illustrated history*, London : Tantivy ; New-York : Barnes, 1979.

³⁶⁰ On trouve par exemple: *SCHAKELS* (Maurits Binger, Hollandia Fabriek, Pays-Bas, 1920) ; *THE RISING SUN* (version anglaise Christopher St. Johns, BBC, Royaume Uni, 1939) ; *ARTIKEL 188* (TV, Belgique, Luc Philips, 1968) ; *SLUZAVKA* (TV, Gérard Rekers, Yougoslavie, 1969) ; *DE LAMP* et *HET ANTWOORD* (TV, Dries Wieme, Belgique, 1971).

³⁶¹ D'abord il y a deux adaptations au cinéma muet dont la première adaptée de 1918 est celle qui nous occupe. Il suit la coproduction *OP HOOP VAN ZEGEN/DIE FAHRT INS VERDERBEN* (Allemagne/Pays-Bas, 1924, de James Bauer et Henk Kleinmann) ; ce dernier a adapté aussi à nouveau Heijermans: *DIE VOM SCHICKSAL VERFOLGTEN* (Allemagne/Pays-Bas, 1926, avec Willem van der Veer). Puis il y a 3 versions sonores. Celle de 1934 (noir et blanc, 105 min., Pays-Bas ; avec Esther de Boer-van Rijk (*Kniertje*), dirigée par Alex Benn. Ensuite suivie de la version cinémascope de 1986 (105 min, Pays-Bas) dirigée par Guido Peters. Et la dernière version de 2000 (Pays-Bas, production Trio Film/Cinetone).

³⁶² Le 29/11/1918, ce film était accompagné par orchestre dont la musique consistait aux motifs des opéras de Manon, Tahis et Der fliegende Hollander, Fülingsrauschen de Sinding et musique par Grieg et Shubert. Une liste de références de l'époque est fournie dans *Idem.*, Donaldson, *Of Joy*, 1997, pp.175-176.

Hongrie.³⁶³ La version de 1918 a eu un succès sans égal sur le marché régional, au vu de la concurrence des films étrangers de l'époque. Néanmoins, quoi reste-t-il plus précisément de ce film incontournable?

Deux petites traces restent de la version à succès de 1918. D'abord, il y a un fragment noir et blanc. Ces prises sont marquées avec un numéro et dénomination "Engeland".³⁶⁴ Selon Donaldson et Delpeut, se basant sur les synthèses publiées du film, ces prises n'étaient pas utilisées dans la version néerlandaise de 1918. Il s'agit très probablement d'un projet d'édition pour le marché anglais dont la fin a été changée. Elle montre les marins qui rentrent chez eux de façon inattendue, pour se réunir avec leur famille qui les croyaient morts. Delpeut remarque: « *However, we seem to have stumbled on something specific, something that was considered to strike the right note with Dutch audiences. This is suggested by the fact that several films with an 'unhappy ending' before being sold to the foreign market (.....) not only takes the sting of Heijermans' special criticism but, more importantly, it ignores the inevitable course of the 'drama of the sea': A story about those who remain behind, the women at home who, deprived of their husbands, sons or lovers, must live on a 'pan of soup and charity'. And it goes against the enjoyment of the 'unhappy ending' that the Dutch silent cinema nurtured and repeated in film after film.* »³⁶⁵

Ce fragment noir et blanc s'éligne pour Delpeut d'une spécificité du cinéma néerlandais de l'époque : *unhappy end*. Par contre, la deuxième trace invraisemblable découverte en 1988, est un fragment mais en couleur.

c. La touche Binger : « *domestic rose and dramatic green* »

Ce fragment de la version de 1918 porte dans ses intertitres le logo de la société de distribution H.A.P. Film Company. Cette société néerlandaise est responsable de l'édition distribuée en 1924.³⁶⁶ Il est probable que ce fragment en couleur faisait partie de la version

³⁶³ *Ibid.*, pp.175-176.

³⁶⁴ C'est un fragment de 84 mètres. *Ibid.*, pp.175-176.

³⁶⁵ Voir *Idem.* Delpeut, P., "A Cinema of Accidental", 1997, pp23 et 25.

³⁶⁶ La société établie en 1919 HAP-FILM de Loet Cohen Barnstijn est spécialisée dans la distribution du cinéma américain, serials français et d'autres succès italiens comme *IL FUOCO* (1916). Barnstijn est devenue le distributeur plus important après la grande guerre parmi d'autres des films de L. Feuillade. Voir *Idem.*, Blom, 2003, *Jean Desmet*, pp.272-276.

sortie en salle en 1924 aux Pays-Bas.³⁶⁷ Ce morceau de 114 mètres (cinq minutes environ) est fascinant par ses couleurs comme par ses effets spéciaux qui laissent entrevoir le style de la mise en scène de Binger.

Delpeut analyse des années plus tard, ce qui reste de ce classique: *“Now that most of the Hollandia Films can once more be viewed in colour, it is clear that this focus on the possibilities of tinting was a pleasing constant in the output of the Holland’s most prolific company. Those who have seen the only surviving fragment of Hollandia’s OP HOOP VAN ZEGEN (...) in black and white, will be astonished to see how tinting transforms this scene into one of the most effective pieces of film in the history of Dutch cinema (...) The surviving fragment shows a classic scene from the Dutch theatre in which (...) has the sailor’s wives, encouraged by the naïve daughter of the shipowner Bos, tell how they have lost their husbands and sons to the cruel sea. A storm rages outside Kniertje’s (Esther de Boer-van Rijk) small cottage; there is lighting and thunder. The room, illuminated by an oil lamp, is bathed in monochrome rose, but each time a flash of lighting is visible through the small window the rose briefly becomes green, as if the night is penetrating the room. The scene is complemented by blue-green tinted images of the storm and sailors in peril, evocations of the stories told by the fishermen’s wives. In black and white little remains of this visual spectacle; the gathering of the women is no more than a rather cluttered conversation scene, intercut with confused images. The cross cutting of the rose of the interior with the green of the storm outside and the images of the shipwreck and death by drowning, gives the scene the rhythm of a ticking time bomb: Fate is inescapable. Seen in colour, it’s easy to understand how OP HOOP VAN ZEGEN became one of the most successful and enduring Dutch films of the 1910s and 1920s.”*³⁶⁸

Delpeut à travers cette analyse compare les différences entre les limites du fragment noir et blanc, pour ainsi préciser l’importance du fragment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) en couleur. Ce qui reste d’*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) permet à Delpeut de définir le style amateur mais inventif de son producteur et réalisateur: *« (...) Binger had his art department scratch a flash of lighting on the small window of the fisherman’s cottage. The effect seems rather amateurish but, combined with the colour effects and the inspired performances of Esther de Boer-Van Rijk and Annie Bos, it becomes credible in a way that no professional would have thought possible. Perhaps this is the power of the Binger touch: daring to execute an idea literally even if the means to make the idea work to slick perfection are not available.”*³⁶⁹

Delpeut est fasciné par la mise en scène de Binger. Mais il paraît difficile de programmer cette petite merveille en couleur. D’abord, par ce que représente ce fragment sur la totalité du film. Il faut tenir compte que la première version filmique est constituée de cinq actes.³⁷⁰ Ce fragment en couleur a une si courte durée. Bien qu’elle soit une scène classique de la pièce

³⁶⁷ Peu après la mort de l’écrivain Heijermans (22/11/1924), il y a une concurrence entre la version de 1918 et celle de 1924. *Idem.* Donaldson, *Of Joy*, 1997, pp.175-176.

³⁶⁸ *Idem.*, Delpeut, “A Cinema of Accidental...”, 1997, p.14.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.21.

³⁷⁰ Voir le résumé des 5 actes dans *Idem.*, Donaldson, *Of Joy and Sorrow*, 1997, pp 175-176.

qui se localise au climax de la narration : l'attente des femmes pendant la disparition en mer des marins. Ce film est pratiquement et sans remède perdu. Toutefois l'équipe montre son inquiétude de faire connaître toute suite et encore mieux ce qui reste d' *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Au Pavillon Vondelpark, ce fragment en couleur est programmé en juillet 1988 avec les versions filmiques sonores adaptées de la même pièce. Il est à nouveau à l'affiche du *Nederlands Filmmuseum Krant* en septembre 1988 dans le cadre d'une rétrospective sur la société Hollandia. L'intention de ces programmes est de placer ce fragment dans un contexte compréhensible car isolé il serait difficile à apprécier. Mais pour Delpout cette démarche ne suffit pas, et il décide de compiler autrement le fragment en couleur dans *THE GOOD HOPE* (1989).

2. Les alternatives pour restaurer des fragments-films identifiés mais problématiques

En rétrospective *WEERGEVONDEN* (1914) et *THE GOOD HOPE* (1989) sont deux expériences de restauration alternatives. Dans le dernier cas l'équipe se sert de la documentation non-film disponible. Delpout définit ce film comme une modalité du travail d'archiviste en 1989 pendant sa conférence octroyée à Bologne: « (...) *Una primera aproximación : tenemos los trabajos de reconstrucción, de los que (THE GOOD HOPE) es un ejemplo ; en primer lugar el fragmento ha sido identificado y duplicado en una copia de seguridad ; en este punto nos hemos planteado el problema de cómo mostrarlo al público, ya que se trata de un segmento de un film muy importante en la historia del cine holandés, y donde las imágenes del fragmento son muy bellas (una tempestad en el mar en montaje paralelo con algunas mujeres que esperan temerosas al marinero perdido en el temporal). Teniendo a nuestra disposición diversas fotografías del film, hemos pensado en reconstruir la narración colocando el fragmento en el punto en que verosíblemente se encontraba en la copia original. Otro aspecto interesante de esta reconstrucción es que muestra muy claramente al público lo poco que ha quedado de nuestro patrimonio cinematográfico : en este caso, solo un breve fragmento.*»³⁷¹

THE GOOD HOPE (1989) n'est qu'un exemple de leur philosophie des archives, parmi d'autres expériences plus poussées à venir.

³⁷¹ *Idem.*, Delpout, P. (1989) «Qué hacer », déc. 1990-fév. 1991, p.37.

a. Reconstruction de *THE GOOD HOPE* (1989)

Delpeut compile de la documentation non-film et le fragment en couleur d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) pour reconstruire *THE GOOD HOPE* (1989). Ce film d'archiviste observe une certaine ambiguïté dans la filmographie du réalisateur.

THE GOOD HOPE (1989) offre un aperçu de ce qui était très probablement *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) à travers la compilation de trois éléments. D'abord, il nous guide à travers un texte-image (intertitres contemporains en anglais), avec de la documentation non-film (affiches, programmes de main, photographies de spectacle et de plateau) et en fin la réinsertion du film fragment en couleur (compris ses intertitres en néerlandais). Ces éléments illustrent d'abord un historique de la célèbre pièce théâtrale, les trois versions filmiques traitées en ordre chronologique régressif (1986, 1934, 1924) et le métrage manquant de la version 1918 (avant et après le fragment en couleur de cinq minutes remplacés). La réinsertion du fragment (compris les bouts de la pellicule) est réalisé au moment convenable du récit. Les images en mouvement (compris les intertitres d'origine) sont préservées en couleur. Cette copie film, en 35 mm, n'est pas conçue avec du son à l'origine. Il est prévu son accompagnement avec du piano pendant sa projection en salle, se rappelle Delpeut.

Le cinéaste considère de façon particulière *THE GOOD HOPE* (1989) dans sa filmographie, il affirme: « *It is dutch cultural history. But how do we present it? I never considered at that time, myself as being a filmmaker presenting it. But let's try to do something with the materials we have, to be presented as precise and as open as possible. I just did retelling the story, having the photographs, and the fragment in the right moment (...) My only real cinematographic influence on it, was that at the beginning of the fragment. I had started with still photographs and then it starts moving. That is really something a filmmaker comes in. Already in the beginning I always said it is not a film by me, it is just a fragment presented by a good archivist.* »

THE GOOD HOPE (1989) est un film d'archives dont le but c'est le réemploi du fragment préservé pour mieux le montrer dans le contexte des versions adaptées à l'écran de la pièce célèbre. Au générique d'ouverture en anglais, Delpeut signe: « *(...) no more than a modest reconstruction of what was once the most successful Dutch fiction film.* »

Toutefois il n'y a rien d'anodin dans cette façon de compiler. Il y a plus qu'un geste de réalisation avec l'inclusion du fragment à un certain moment. Delpeut transpose dans cette reconstruction certains éléments comme s'il s'agissait d'un film muet. Car il n'utilise pas d'autres images en mouvement, d'ailleurs existantes, par exemple pour le reste des versions, illustrées que par la documentation non-film. Il n'utilise pas de voix off, mais des intertitres pédagogiques. Le manque de bande-son indique que ce film est 'muet', conçu pour se projeter avec l'accompagnement du piano-forte en salle. En tout cas ce film montre que Delpeut devient conscient d'être un archiviste qui répond au défi de préserver pour montrer, à l'inquiétude d'élargir le public du NFM, de 'traduire' le mieux possible ces films-fragments atypiques mais gardant leur spécificité.

b. Collectionneur versus programmeur

THE GOOD HOPE (1989) est attribué comme un film à Delpeut et parfois à Geoffrey Donaldson dans des filmographies néerlandaises.³⁷² Le générique à la fin de la copie du film signale seulement Donaldson comme responsable de la traduction.

Le rôle joué par ce collectionneur est important dans cette nouvelle étape du NFM. L'équipe l'évoque tout au long du processus d'inventaire et d'identification.³⁷³ Delpeut recycle dans ce film une partie de cette collection 'non-film' exceptionnelle réunie par Donaldson. Mais leur collaboration ne va-t-elle pas plus loin. Selon le témoignage du cinéaste, ce n'était pas un travail à deux. Delpeut reste critique du fait que: *"(Donaldson) He was more interested in having one more extra detail in his whole system, than having an overview. I always thought it is very important to work with his materials but not the way he is working with it. He was a collector of knowledge. You also have them in Italy. This lovely guy Martinelli. He is the same kind of person. But he is more intelligent than Donaldson in the level*

³⁷² Voir *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais) et *Nederlandse Film Database* [Ressource électronique]. Pays-Bas. Disponible sur : <http://nfdb.akris.nl/nfdb/>

³⁷³ Voir Meyer, M.-P., 'Restorations in Progress: A Report from the Netherlands Filmuseum', *Griffithiana*, année XIV no. 40-42, octobre 1991, pp.87-90; Delpeut, 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. Article paru en 'Weergevonden 4', *GBG - nieuws*, 12, printemps 1990, NFM, pp.44-46.

that he is understanding this cinema. I even think he did not like the films (...) He just thought they were stupid. But it was so nice to collect all these material and all these facts."

Delpeut et Donaldson montrent des différences d'approche dans l'art de collectionner. Delpeut n'essaie pas de remplir les vides du film en question, ni le corpus des films des pionniers, comme un système à nourrir perse. Il cherche plutôt à les mettre en accès guidé par son approche esthétique des films. Le cinéaste profite de cette documentation non-film pour réinterpréter ce film muet et surtout pour tenter de l'approcher du public. Pour Donaldson, collectionner implique posséder tandis que pour Delpeut il s'agit de partager. Il s'inscrit dans l'esprit du *manifesto* de De Kuyper : tout aimer au cinéma et de façon généreuse. Cependant dans leur opposition, Delpeut et Donaldson restent complémentaires. *THE GOOD HOPE* (1989) est le résultat d'une collaboration indirecte entre Delpeut, cinéaste-archiviste, et Donaldson, collectionneur. Ils partagent un intérêt pour la documentation non-film. Delpeut s'en sert pour rendre 'visible' ce film perdu. Si Donaldson n'avait pas collectionné toute cette documentation non-film, rien pourrait remplacer ses connaissances encyclopédiques sur le cinéma muet néerlandais. Le non-film collecté avant passif s'avère alors utile dans le domaine de la restauration et de multiples manières.

c. D'autres usages de la documentation non-film : LUCKY STAR (1929)

A Amsterdam dans la salle du Pavillon Vondelpark fin 1989 et au long de 1990, l'équipe se sent libre dans ses choix de restauration, également pour les films étrangers. *LUCKY STAR* (Frank Borzage, Fox Film Corporation, E.U., 1929) est au départ une copie complète à préserver en 1990. Cependant sa restauration implique la reconstruction d'intertitres aussi grâce à la documentation non-film. C'est un cas exemplaire pour voir les objectifs de programmation prévus bien avant l'arrivée du film préservé en salle.

Meyer expose la problématique autour de leur version complète *LUCKY STAR* (*L'ISOLE*, 1929) en particulier en termes de présentation du départ: *«(...) los intertítulos de la copia estaban en holandés. Para la presentación de la película a un público no neerlandófono había que traducir los intertítulos en inglés (...) nos dimos cuenta de que los inspidos rótulos holandeses -- que no se correspondían en espíritu con las imágenes- eran intraducibles (...) decidimos buscar los (...) originales americanos (...) y nos pusimos en*

contacto con el George Eastmanhouse de Rochester. Las primeras investigaciones (...) revelaron que los intertítulos originales estaban ilocalizables. En cambio (...) dieron pronto con la lista de tomas de la película (...) presentada en la Biblioteca del Congreso (Registro de la Propiedad Intelectual) (...) Según la costumbre de la época, la lista incluía para cada toma una breve descripción (...) Aunque la lista recogía también las tomas de los rótulos (...) solo aparecían las primeras palabras (...) Sólo disponíamos de estas escuetas indicaciones para reconstruir la versión americana de los intertítulos (...) Otro aspecto que revelaba la lista de tomas es que el lenguaje utilizado no era tan insulso como la versión holandesa (...) se usaban diferencias de lenguaje para indicar diferencias en los personajes (...) En la reconstrucción de los intertítulos diseñados por Jim Boekbinder intentamos conservar estas connotaciones»³⁷⁴

Meyer emprunte des éléments de la documentation non-film pour remplacer les intertitres sur la base de la version américaine du film. Cette reconstruction obéit au souci de mieux comprendre le contenu (narratif, dramatique) comme de montrer ce film en salle de la façon la plus convenable. *LUCKY STAR* (1929) sort de l'oubli son auteur Borzage ainsi redécouvert en salle au Vondelpark en octobre 1990 à côté de la copie aussi redécouverte *MEYER AUS BERLIN* (E. Lubitsch, 1918).³⁷⁵

Pendant l'automne 1990, plusieurs films préservés de l'Hollandia sont programmés dans la section 'Sound for the silents' au Pavillon Vondelpark animée par la chanteuse lyrique Wynanda Zeevarder, au piano Stefan Ram et la présentatrice Mira Rafalowicz.³⁷⁶

3.Pratique concomitante du réemploi : PINK ULYSSES (1990)

En 1990 *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) est compilé dans *PINK ULYSSES* (1990) réalisé par De Kuyper. Ce film est emblématique des idées promues par le cinéaste-philosophe des archives. *PINK ULYSSES* expose une autre voie pour développer le potentiel de réemploi comme de diffusion des fragments des archives Il s'agit d'une compilation expérimentale en dehors du

³⁷⁴ Meyer, Mark-Paul, 'Los intertítulos de Lucky Star', 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.99-101.

³⁷⁵ Delpeut informe sur cette reconstruction *LUCKY STAR* et sur *MEYER AUS BERLIN* dans "Weergevonden 5", *GBG – nieuws* 13, été1990, pp. 26-27.

³⁷⁶ Voir *NFM programma* août-octobre 1990, p.5. où se trouve un texte de Delpeut sur Hollandia.

contexte proprement de valorisation traditionnelle. Le mentor est entouré dans cette production de ses collaborateurs d'habitude, compris Delpout.

a. La touche De Kuyper dans le film-culte: *PINK ULYSSES* (1990)

PINK ULYSSES (1990) figure à nos jours dans les catalogues de distribution comme un film-culte sur la scène expérimentale.³⁷⁷ Le film observe une esthétique *camp* souvent associée au recyclage dans l'histoire du cinéma.³⁷⁸ Ce film semble avoir de fortes réminiscences de *CASTA DIVA* (1983) par son type de photographie, sa caméra 'dansante' et son réemploi de musique lyrique. Cependant *PINK ULYSSES* est un cas exemplaire du recyclage des images des archives film, qui appartiennent en partie au NFM. De Kuyper fait une reprise partielle du fragment en couleur d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Il s'en sert principalement dans sa mise en scène pour raconter certain passage de l'Odyssée. C'est un film avec un traitement narratif et discontinu du mythe, chargé de désir et de mélancolie.

Depuis 1988, *PINK ULYSSES* est un projet filmique sur lequel les jeunes disciples y travaillent. Il est annoncé avec José Teunissen lors d'une conférence du mentor accompagné des actualités filmiques de mode en pleine réédécouverte. Teunissen joue la *Pénélope* du film à côté d'un autre jeune comédien qui travaille déjà au NFM dans le département d'éducation. C'est un collègue universitaire, Frank Roumen qui joue *Jésus*.³⁷⁹ Le scénario de *PINK ULYSSES* est écrit par De Kuyper lui-même, avec Delpout, Ine van Dooren et selon le générique aussi avec Eric de Bruyn, Emile Poppe, Stef Tijndink ; ce dernier s'occupe de la photographie.

³⁷⁷ Voir commentaries, comme celui de Clarke Fountain (All movie Guide) dans <http://www.answers.com/topic/pink-ulysses>. Ou d'autres commentaires sur la web comme : "L'Odyssée 'Underground' sur le désir et la mélancolie. Genre culte mais très rare ! Primé dans de nombreux festivals de films expérimentaux et homosexuels. Un must." Disponible sur : <http://movies.nytimes.com/movie/216976/Pink-Ulysses/overview>

³⁷⁸ Voir Yarza, Alejandro, *Un canibal en Madrid : la sensibilidad 'camp' y el reciclaje de la historia en cine de Pedro Amodovar*, Madrid : Libertairias : Prodhufi, 1999.

³⁷⁹ Roumen clarifie avec humour: "I was not his first choice in his perspective of these muscle guys. There was another Jesus but they had to carry him with the ladders and they could not because he was too heavy. They managed to carry me. I did it just for fun. We spent one day at the set for the final that is one long shot of seven minutes. The rehearsal of the scene took half day and I got a cold laying on the ground (...). Entretien réalisé au Pavillon Vondelpark Filmmuseum [22/06/2005 entre 14 et 18 hrs.].

PINK ULYSSES est une fiction en couleur et noir et blanc qui raconte l’Odyssée dans le style d’une mise en scène frontale (quasi théâtrale) comme à travers le réemploi des archives. Les emplacements de caméra et les décors nous renvoient au péplum américain des années 1950 et à la texture des films épiques en couleur. *PINK ULYSSES* comme dans un film épique, est mis en scène par des ‘tableaux vivants’ et de ses réinsertions suggestives d’images fixes photographiques, filmiques comme télévisuelles. Le recyclage est fait de fragments et d’extraits de films muets, mais aussi de productions de télévision, d’enregistrements d’opéra.³⁸⁰

PINK ULYSSES est mis en scène en ce qui concerne le recyclage de fragments des archives, par exemple par *LA CADUTA DI TROIA* (Giovanni Pastrone, Italie, 1910) qui teintée en rouge illustre la chute de la ville en question. Ces cinéastes sont sans doute influencés par l’esthétique de ce genre et par le cinéma muet des années 1910 qu’ils sont en train de préserver. Notamment il est préservé alors la copie Desmet du péplum colorié : *DE LAATSTE DAGEN VAN POMPEY (GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI)*, Italie, Ambrosio-Torino, 1908).³⁸¹

Les extraits imbriqués nous renvoient à une certaine esthétique historiquement associée aux critères de beauté greco-latins, repris souvent par l’esthétique *camp*. Le film est construit aussi sur une suite de portraits des comédiens dont le cadrage, les répétitions et les ralentis favorisent une fragmentation particulière du corps masculin ainsi érotisé.³⁸²

b. Extrait du fragment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) dans une approche sensorielle

Delpeut a probablement influencé le choix dans *PINK ULYSSES* pour le réemploi du fragment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Après tout, personne ne connaît mieux que lui ce fragment en couleur. Ce reste filmique trouve un potentiel de réemploi dans l’approche esthétique proposée par De Kuyper aux marges d’une valorisation exclusivement muséographique.

³⁸⁰ Par exemple, De Kuyper réutilise *Wrestling by Athletic Model Guild*, un programme de télévision, de ‘body building’ des années 1950, autant que des films d’amateurs. Puis il alterne avec les fragments d’une version pour la télévision de ‘Sleeping beauty’ jouée par Le Ballet National Néerlandais.

³⁸¹ De Kuyper, Eric, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (1), *Cinémathèque* no. 1 mai 1992, p.31.

³⁸² Le metteur en scène a un travail pionnier sur l’histoire du corps masculin au cinéma. Voir De Kuyper, Eric, *De verbeelding van het mannelijk lichaam. Naakt en Gekleed in Hollywood, 1933-1955*, Nijmegen, 1993.

D'abord, seulement une partie du fragment d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) est recyclé dans *PINK ULYSSES* (1990). L'extrait emprunté est le moment où les pêcheurs se noient en pleine tempête, décrit par Delpout: "(...) with the green of the storm outside and the images of the shipwreck and death by drowning, gives the scene the rhythm of a ticking time bomb (...)." ³⁸³

L'extrait est réutilisé dans le récit pour montrer *Ulysse* et quelques hommes en détresse pendant la tempête. De Kuiper recycle avec la même logique d'autres extraits des copies du NFM notamment de S. M. Eisenstein, comme *LA GREVE* (1925) et *LE CUIRASSE POTEMKINE* (1927) ; dont la scène empruntée de marins en train de se reposer au navire provoque une sensation de transpiration presque 'palpable'. C'est à dire que ces films muets sont fragmentés et pourtant détournés complètement de leurs sens originels, pour représenter un moment donné du récit. Les repères filmographiques de ces films recyclés éclatent alors. Ces fragments et ces extraits des films fonctionnent tous au même titre que le reste du métrage de télévision et des films de famille. La mise en scène utilise ainsi la compilation des archives autant pour raconter le mythe que pour citer le péplum américain, l'esthétique corporelle grecque-latine. De Kuiper tente de se rapprocher de la texture, de la matière du support film tel qu'il explore ces corps masculins. Son approche esthétique se montre aussi sensorielle que sensuelle dans sa création filmique à base d'archives, mais pas exclusivement de cinéma muet, ni des archives du NFM.

c. Un réseau pour de films d'art et d'essai : NFM/IAF

Dès 1988, le NFM ne devient pas seulement un centre actif de préservation et un espace créatif de programmation. Le Musée est aussi un espace de production audiovisuelle particulière couvrant plusieurs catégories de films. Les usages du fragment en couleur d'*OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) sont pluriels et se passent dans un contexte de découverte des archives films de la société Hollandia entre 1988 et 1990. Toutes ces formes de compiler servent à valoriser de façons différentes dans une approche inédite un même film-fragment. Le Musée a besoin également d'un réseau de distribution pour ces films.

³⁸³ *Idem.*, Delpout, "A Cinema of Accidental", 1997, p14.

Chacun à leur façon, le directeur-adjoint et l'assistant empruntent et transforment le même fragment-film *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). Les résultats diffèrent mais sont tous en quête d'alternatives de diffusion. D'un côté, Delpout avec *THE GOOD HOPE* (1989) se positionne comme archiviste avec la compétence d'un cinéaste, au service des besoins de préserver pour programmer. Pendant que dans *PINK ULYSSES* (1990), De Kuyper réalise son film de montage influencé par son *manifesto*. La même perspective esthétique dans les deux films montre des manières différentes de restaurer, de réaliser en valorisant les archives du film au NFM. Cette approche esthétique marque à jamais la transformation du projet documentaire de Delpout sur la collection Desmet, en train de se développer depuis 1987.³⁸⁴

De son côté, le théoricien De Kuyper revient à Bologne en octobre 1990 au festival Il Cinema Ritrovato. Et pendant son intervention, il cite dans sa 9^e remarque à propos de la problématique des fragments : « IX. Faire le relevé de la programmation de fragments –le véritable art d'accommoder les restes –nécessiterait de faire la chronique de leurs représentations. Il suffit de constater qu'ils imposent une démarche de collage, de bout à bout, un jeu de parataxes, un goût pour l'aléatoire et le recyclage (voir par exemple les films comme *PINK ULYSSES* ou *NITRATE LYRIQUE*), toutes démarches excessivement présentes dans beaucoup d'autres champs artistiques contemporains. Le fait est que les fragments, plus que les films entiers, laissent voir que l'histoire du cinéma travaille, a du volume, bouge ; qu'elle est faite de pleins et de vides ; de connu et d'inconnu ; de continu et de linéaire, ainsi que de discontinu (...). »³⁸⁵

De Kuyper considère représentatifs ces deux films de la perspective esthétique employée au NFM. La première de *PINK ULYSSES* a lieu le 19 janvier 1990 au IFFR et il sort ensuite en salle le 20 avril 1990.³⁸⁶ Le film est distribué par le réseau de distribution indépendante du NFM, l'International Art Film (IAF).³⁸⁷ Le NFM et l'IFFR sont des circuits alternatifs de programmation pour ce cinéma expérimental. La collaboration entre les festivals de la région et l'équipe du NFM est forte. Le NFM programme les films qui ont reçu les prix des festivals du cinéma néerlandais (IDFA, IFFR), mais aussi collabore dans la programmation de ces festivals en échange (notamment dans la section Lost & Found à l'IFFR). Le Musée va jusqu'à produire de films comme *GHATAK* (1989). C'est un film de commande à propos de la

³⁸⁴ Dossier no. 91. « Een geheugen van nitraat. De Desmet collectie » : Ontwerp voor een documentaire, août 1987, Archives NFM 19 P. Delpout.

³⁸⁵ Ce texte est basé sur une conférence donnée à Bologne en octobre 1990 lors du festival Il Cinema Ritrovato. De Kuyper, E., « Fragments de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », *Hors cadre* 10, 1992, p.52.

³⁸⁶ Le film a depuis une distribution discrète mais continue comme dans le catalogue des éditions Kfilms en France qui a les droits de distribution de Moskwood Video.

³⁸⁷ Voir Taekema, Edith, « *Distributie catalogus 1989-1990 : Nederlands Filmmuseum & International Art Film, Nederlands Filmmuseum Amsterdam*, 1989. 72p. Pas toutes les cinémathèques comptent avec un réseau de ce type. Voir statistique 'Survey and other activities of the Commission for Programming and Access', *Journal of Film Preservation*, no. 49 Vol. XXIII, octobre, 1994, pp.11-14.

rétrospective hommage que le festival à Rotterdam consacre au cinéaste Ritwik Ghatak.³⁸⁸ Ce film collectif est un documentaire en quatre parties respectivement réalisées par Delpeut et Meyer (collaborateurs du NFM), Kees Hin et Heddy Honigmann (Pérou, 1951). Tijdink en fait la photographie à nouveau pour la partie réalisée par Delpeut qui s'occupe lui-même du montage avec Barbara Hin. GHATAK est programmé au Pavillon Vondelpark en juin 1990.³⁸⁹ Delpeut est très actif dans ses activités de réalisation. Son documentaire sur la collection Desmet est terminé à quelques mois de différence de ces films.

³⁸⁸ Voir Meulen, Helena van der, "Ritwik Ghatak : de vlamme tigger; Ritwik Ghatak : The Burning Tiger", *Tijgerreeks*. 2, Nederlands Filmmuseum; Film Festival Rotterdam Amsterdam; Rotterdam, 1990. 74p.

³⁸⁹ Voir *NFM programma* juin 1990.