

Cinéastes recyclent des archives sur support multimédia

D'une manière toujours singulière, le NFM met en accès ses archives préservées. D'autres voies alternatives sont utilisées afin d'amener le public vers les collections et en particulier utilisant la télévision et la vidéo. Malgré la situation financière incertaine Musée, l'équipe lance en 1995 la production de réalisations qui introduisent l'usage du multimédia dans la valorisation de ses archives. H. Bitomsky vient y travailler en collectif avec des films de non-fiction des années 1910. Puis, les documentaristes néerlandais Kees Hin et Sandra van Beek recyclent des archives de propagande mais cette fois de la deuxième guerre mondiale en utilisant les moyens de la vidéo-installation. Toutefois sans doute le projet plus ambitieux du réemploi des collections préservées c'est un programme de compilation titanesque qui résume sept ans de travail de Delpout et l'équipe. Il coordonne *DE CINÉMA PERDU - DE EERSTE DERTIG JAAR VAN DE FILM 1895-1925*, série de télévision néerlandaise basée sur les archives du NFM.

a. PLAYBACK (Bitomsky, 1996)

⁶⁷⁶ Le *NFM programma* de février 1995 affiche films de Forgacs combinés avec de films de la collection Desmet en mai, puis encore en septembre 1995.

En janvier 1995, le NFM accueille H. Bitomsky au Pavillon Vondelpark et programme ainsi une partie de son œuvre documentaire de cinéma comme de télévision.⁶⁷⁷ Il participe dans le cadre du NBF- forum, dans deux journées de rencontre (21-22 janvier). Le Musée réalise également un atelier avec lui à partir des collections de non fiction. Les débats de l'atelier suivi par plusieurs membres de l'équipe, comme De Klerk, des étudiants de la NFTVA-Amsterdam et d'autres collègues sont enregistrés en vidéo. Bitomsky réalise et monte six mois après, le film *PLAYBACK* (1996) à partir de cette expérience collective d'analyse des archives.⁶⁷⁸ Roumen le coproduit avec la chaîne de télévision allemande WDR qui le diffuse, après être programmé en première à Rotterdam au IFFR. Bitomsky livre aussi bien par écrit que dans son film ses réflexions sur le processus de visionnage des films de non-fiction des années 1910. Il analyse notamment les effets de regarder tout au long de l'atelier, le film en plein air *AAN DE OEVERS VAN DE PASCARE (IL PESCARA*, Italie, Ambrosio, 1912), copie de la collection Desmet.⁶⁷⁹ Bitomsky propose une mise en perspective contemporaine de la non-fiction des années 1910 : « *Cinema has an innate self-reflectiveness. The audience looks at the screen, and on the screen they see people looking at people who in return are looking back at them. This makes up 90% of the films. (...) During the workshop we kept returning to those moments when people turn directly to the camera, look into the camera from out of the image. What they see is not to be found where they are : through the image they look at us. At this point one cannot help thinking of Velazquez' Meninas. Everyone in the painting, including the artist at his easel, is looking out of the image in the direction of the observer of the painting. (...) Foucault, who analysed this painting (...) writes, 'One can be sure that man is a recent invention' (...) The early films are full of such unexpected gazes. (...)* »⁶⁸⁰

Bitomsky analyse et établit à travers la compilation une sorte de pont de communication entre ceux regardés dans les films et les spectateurs contemporains. Les programmeurs du NFM font de même dans leur pratique quotidienne. La compilation est alors très utile pour analyser ces films de non-fiction, dans une atmosphère de laboratoire expérimental où bien d'autres cinéastes invités participent.⁶⁸¹ D'autres horizons sont explorés aux archives pour les mettre en scène en salle, au hall du Pavillon Vondelpark.

⁶⁷⁷ *DEUTSCHLANDBILDER* (1983), *FLÄCHEN KINO BUNKER* (1991) et *DAS KINO UND DER WIND DIE PHOTOGRAPHIE* (1991)

⁶⁷⁸ Bitomsky, H., 'Slash/dash', *Idem*. Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.) *Uncharted*, 1997, p.66.

⁶⁷⁹ On trouve ses réflexions et transcriptions des débats. Voir *Ibid.*, pp.61, 62, 63-66.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, pp.72-73.

⁶⁸¹ De Klerk remarque pendant l'entretien un programme dénommé Cinéma Brut. Le *NFM programma* l'affiche en mai 1995 combinant films comme *L'AGE D'OR* et une sélection de *BITS & PIECES*.

b. La vidéo installation *THERESIENSTADT*

L'expérimentation est au rendez-vous. Le *NFM programma* affiche en juin 1995, les films de danse de Pina Bausch en salle de projection. Dans le hall du Pavillon Vondelpark, les archives sont également exposées différemment, compris à travers la vidéo – installation. Delpout et Roumen produisent *THERESIENSTADT - FILM OF WAARHEID* réalisé par Kees Hin et Sandra van Beek. Ils recyclent le film sonore *DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT (THERESIENSTADT : EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JUDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET* (Allemagne, 1944). C'est à l'origine un film de commande pour la propagande nazie imposée au réalisateur exilé Kurt Geron. Il est tourné dans le camp de concentration Theresienstadt pour des artistes juifs en Tchécoslovaquie. Le numéro 30 de *NFM themareek* est consacré au processus de cette création documentaire, exposée entre le 2 et le 28 juin 1995 au Pavillon Vondelpark. C'est une forme de production interactive qui met en accès dans plusieurs moniteurs des archives remontées avec des enregistrements d'entretiens contemporains. L'ensemble met ainsi en rétrospective ce film de propagande, avec le témoignage parmi d'autres, d'un violoniste exilé à cause de la guerre de Bosnie-Herzégovine.⁶⁸² Programmateur, producteur et cinéaste, Delpout semble infatigable face à une quantité de travail importante.

c. Une série de télévision titanesque (1895-1925) avant le départ

Pour des raisons professionnelles, Delpout décide de quitter le NFM fin 1995. Il ne s'en va pas sans avoir réalisé une série de projets qui synthétisent ses expériences vécues qu'il décrit comme : « *These 7 years are one of the most fascinating periods of my life.* »

⁶⁸² On trouve le processus de quatre mois de création et les éléments de l'installation dans : Delpout, P., Beek, Sandra van, René Wolf (ed., et. al.), *Theresienstadt : de 'alsof-stad', NFM themareeks nr. 30* Amsterdam : NFM, 1995. La publication s'arrête alors.

Delpeut expose la raison de son départ : *“With the management it was difficult to create a space to do nice things. (...) But I was back again, and I wrote Felice. It was a difficult decision to take. But again I was right in cinema watching preserved material. And sitting there, I realised: ‘I’m not tasting anymore the movie’. (...) As a professional I have to go. Few days later I came to see Blotkamp to say that I’ll leave in a half year (...). She said : ‘ I knew it will come this day and I’m already crying’.”*

Delpeut écrit son scénario ‘Felice... Felice...’ un drame placé à la fin du 19^{ème} siècle, où il raconte la vie (fictive) du photographe Felice Beato.⁶⁸³ Toutefois le cinéaste travaille très dur avant de partir. Il mène sa quête la plus exhaustive pour mettre en accès les collections du NFM. Il coordonne ainsi la réalisation de la série conçue pour et avec la télévision : *DE CINÉMA PERDU - DE EERSTE DERTIG JAAR VAN DE FILM 1895-1925* (1995), produite par Van Voorst (Ariel Film Producties). La production de la série est soutenue par les Fonds Binnenlandse Omroep. Cette coproduction du NFM s’ouvre à la participation de la chaîne de télévision VPRO-TV (Harry Hosmann). Le talent gestionnaire de Blotkamp concrétise un contrat à durée indéterminée grâce auquel VPRO-TV peut programmer à volonté et facilement les épisodes. D’abord, parce que le critère de production de chaque épisode observe une durée d’environ dix et douze minutes ; à une seule exception l’épisode 41^e. Ainsi, par la taille flexible des épisodes, VPRO-TV peut combler des blancs dans la programmation. Delpeut témoigne du processus de production de la série: *« These films are as commercials for the museum, each one makes about ten minutes. To have (at VPRO-TV) on prime time the best official restoration scared them away. They were more attracted by this huge project of 41 items with interesting soundtrack divided by genres. (...) We commissioned music to very well known students that were still in academy, also to young composers. And some are made by famous people too. Some of them (items) I liked to compile, they are close to LYRICAL NITRATE. Some others are good presentations and then you find less my signature but some are closer. Roumen) produced, he was at first at the educational department. He is extremely talented and very pleasant to work with him, trustable. I wrote a paper and convince people to work with museum, that had already very popular prizes, but not enough publicity about the programming. That now it was easy to get access to film collections. We are earning with these items commercials like with kind of eternal rights. It was a very cheap, small budget. I already knew that I will leave. It was my gift to do a selection of all the items, but it was also Frank’s decision, Menno (Boerema) reshaping all the material with his overview. I did it by heart. It is full of my favourites, like OVER THE BACK FENCE. I am very fond of all of them »*

Grâce à ce genre de contrat, le NFM profite alors de la capacité de diffusion de la télévision pour faire connaître les collections auprès du grand public. Delpeut dirige cette entreprise collective gigantesque où sont travaillés en équipe les choix des copies pour les épisodes ainsi

⁶⁸³ On trouve la version du scénario de janvier 1997. II.9 ‘FELICE... FELICE.... (1997) dossier no. 157. Archives NFM 19 P. Delpeut.

que la sonorisation avec la participation de plusieurs musiciens et artistes invités. Cette production réunit des collaborateurs proches, en particulier Boerama qui joue un rôle clé pour le montage de l'ensemble de la série. Ram qui est à la direction musicale pour la sonorisation de chaque épisode. Marianne Hietbrink s'occupe de la recherche indispensable pour ce projet complexe.⁶⁸⁴

En 1995, est donc venu le moment pour l'équipe de traiter la problématique de la couleur au muet pendant la 2^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop. D'ailleurs, parmi la centaine de films y programmés, il y a des restaurations en couleur qui feront partie de la série *DE CINÉMA PERDU*.

III IMITER POUR S'APPROCHER DU COLORIAGE DU CINÉMA MUET (1995)

Dans une situation financière contrastante, l'équipe oeuvre toujours d'arrache-pied, portée par l'enthousiasme et la créativité tout au long de 1995. Pendant la deuxième édition de l'Amsterdam Workshop des spécialistes se réunissent pour débattre sur les problématiques historiques et les techniques du coloriage du cinéma muet, comme des méthodes contemporaines utilisées pour copier notamment de films nitrate en couleur. Le traitement de la couleur dans cette rencontre nous permet de suivre le déploiement de la philosophie des archives du NFM pour essayer de mieux comprendre les particularités des collections en couleur. Car l'équipe participe comme d'habitude de façon très active dans cette rencontre entre académiques, cinéastes, chercheurs et archivistes de plusieurs horizons. Cette question est d'ailleurs discutée dès la 1^{ère} édition de l'Amsterdam Workshop (1994). Mais c'est depuis l'inventaire de 1988, que la couleur devient une des problématiques centrales pour un Musée qui sauvegarde de nombreuses archives nitrate en couleur (80%). Au fur et mesure de leur préservation, ces collections sont évaluées comme un éventail assez emblématique des

⁶⁸⁴ *Idem.*, Delpeut, P., 'Vooraf', *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.7-8.

techniques de coloriage assez complexes à restaurer. En 1991, avec l'objectif de préserver les copies en couleur, l'équipe mène ainsi des recherches approfondies sur les techniques de coloriage du cinéma muet, dont les procédures de restauration provoquent des effets différents de lecture et non sans conséquences.

1. *La compilation dans la dynamique de la 2^{ème} édition de l'Amsterdam Workshop (juillet 1995)*

Entre le 26 et le 29 juillet 1995 a lieu la deuxième édition de l'Amsterdam Workshop 'Couleurs in silent film'. La dynamique de travail de 1994 est restée la même. Hertogs et De Klerk organisent trois journées de travail accompagnées de programmes basés sur les collections du NFM où assistent cinquante-quatre participants venant de multiples horizons. Les mémoires de l'Amsterdam Workshop 1995 sont éditées à nouveau avec la transcription des débats, des programmes jour à jour et un article expliquant la perspective philosophique du NFM.⁶⁸⁵

Delpeut inaugure le débat deux mois auparavant en précisant les difficultés comme les avantages des films muets en couleur du NFM : « *En todas las películas mudas que he visto en los últimos años, no hay nada tan inaprensible como el uso del color. Es un universo laberíntico que sólo puede cruzarse con una flemática perspectiva borgiana. Y es precisamente entonces cuando se convierte en una auténtica fuente de placer. (...) Esta técnica de pintar fragmentos de películas con colores lisos, conocida como virage o tinting y toning, se aplicó hasta 1925 en al menos el ochenta por ciento de las películas. Aunque los noticiarios y las comedias europeas baratas se solían proyectar en blanco y negro, todos los demás géneros (incluidos los documentales) pasaban por el baño de pintura. El espectador experimentaba una sensación uniforme : el baño de amarillos claros, verdes oscuros, sepías, rosas, naranjas, salmones, azules claros y azules verdosos de las imágenes que iban apareciendo en pantalla. (...) Es cierto que se experimentaba febrilmente y con éxito desigual con procesos que pudieran (...) reproducir los matices cromáticos de la realidad (sabemos que existieron unos ciento cincuenta sistemas de coloración experimentales) y también que existía un segmento*

⁶⁸⁵ L'atelier est subventionné par le Ministère des Affaires Etrangères et la Rijksuniversiteit Utrecht. Voir APPENDIX I : Liste de participants, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, pp.93-96.

del mercado, (...) para películas 'coloreadas' (coloreadas manual o mecánicamente fotograma por fotograma con pintura) con un resultado asombrosamente realista. (...) »⁶⁸⁶

Il y a deux catégories de couleur au cinéma : la naturelle (non photographique) et la photographique. Pendant la période du cinéma muet en effet les expériences avec la couleur naturelle sont nombreuses.⁶⁸⁷ Il y a trois types de coloration parmi les nombreux systèmes testés pendant la période. D'abord, la coloration soustractive qui consiste à combiner les images colorées sur la copie. Ensuite, la coloration additive qui combine les images colorées sur l'écran. Et enfin, le coloriage appliqué sur une copie positive noir et blanc.⁶⁸⁸ Cette dernière technique est assez répandue dans les collections du NFM, dont quatre types se distinguent : la teinture, le virage, le coloriage à la main (au pinceau) et au pochoir.

Les organisateurs Hertogs et De Klerk de l'Amsterdam Workshop remarquent le besoin de traiter ce sujet par la quantité importante de films en couleur du NFM ainsi que par la méconnaissance de la diversité des usages dans ces techniques de coloriage. L'atelier offre surtout un espace de discussion sur les méthodes de restauration et leurs conséquences.⁶⁸⁹ Une jeune chercheuse se joint à l'organisation de l'atelier ainsi qu'à l'équipe du NFM, attirée par sa réputation. Giovanna Fossati (Università di Bologna) vient ainsi travailler à Amsterdam fin 1994, pour continuer ses recherches, motivée par les conférences du NFM à Bologne.⁶⁹⁰ Elle apporte enthousiaste ses connaissances sur les méthodes de préservation du coloriage au cinéma muet. Hertogs et Fossati sont les programmeurs de la centaine de films projetés alors.⁶⁹¹ L'atelier permet de faire une mise au point sur les problématiques de la préservation de films muets en couleur pour ces spécialistes et l'équipe du Musée.

⁶⁸⁶ Delpet, P., 'Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden', Hertogs, Daan, et al. "Una estética", Archivos de la Filmoteca no. 25-26, février-juin 1997, pp.112. Article traduit de *Skrien*, 201, avril-mai, 1995.

⁶⁸⁷ Passek, J.-L. (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma*, 1996, pp.495-509. Pour une histoire de ces inventions voir Cherchi Usai, P. 'Le nitrate mécanique L'imagination de la couleur comme science exacte (1830-1928)', dans Aumont, Jacques (Hg.). *La couleur en cinéma*. Mazzotta-Milano/Cinémathèque française-Paris, 1995, pp.95-109.

⁶⁸⁸ Le documentaire *LES PREMIERS PAS DU CINEMA : UN REVE EN COULEUR* (Eric Lange, France, Lobster, 2004) fait un parcours historique sur la couleur entre la lanterne magique et 1939.

⁶⁸⁹ *Idem.*, 'Editor's Preface', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.5-8.

⁶⁹⁰ Fossati donne détails de son intégration au NFM pendant l'atelier où elle est modératrice. Voir 'Session 1 : Programme Notes', *Ibid.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p15. Son travail de recherche est basé sur la collection Desmet également. Fossati, Giovanna, *I colori del film in nitrate* Thèse: Università degli Studi di Bologna, 1995-96. Voir *Idem.* Blom, 2000, p.331.

⁶⁹¹ *Idem.*, 'Introduction', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.10.

a. Les premières techniques de coloriage naturelle : au pinceau et au pochoir

Les caractéristiques des quatre techniques de coloriage des archives du muet au NFM, coexistent et de manière très hétéroclite, allant jusqu'à les trouver toutes les quatre dans une seule copie. Les programmes des six séances de travail illustrent largement ces techniques, mais aussi les problèmes pour les reconnaître, pour les copier face au dilemme de garder ou non les traces de l'instabilité physique de la couleur. Les discussions déroulées pendant l'atelier mettent en évidence les conséquences de lecture de ces copies selon les méthodes de préservation alors utilisées.

La méthode de coloriage à la main est utilisée dès l'apparition du cinématographe, fait photogramme par photogramme avec une brosse. C'est une méthode déjà utilisée dans la photographie, notamment dans les plaques destinées à la lanterne magique. Dans le cas des films, ces copies coloriées au pinceau sont alors des pièces uniques (d'ailleurs comme la peinture à restaurer) en général fabriquées par des ouvrières.⁶⁹² Cette technique du coloriage à la main est souvent associée aux films de danse, aux films féeriques produits par exemple par Edison, les sociétés comme Star Films et Pathé-Frères. Mais cette technique est également utilisée dans la non-fiction et très tôt comme dans la prise de vue *CONWAY CASTLE-PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L.&N.W. RAILWAY* (1898). Le catalogue d'époque la décrit avec précision : « *This view is taken from the front of a rapidly moving locomotive, [...] every turn opens a vista of surpassing beauty. Conway castle itself, appears from time to time in the picture.* »⁶⁹³

On peut identifier ici le coloriage à la main, par les clignotements provenant des parties coloriées de l'image, car la brosse n'était pas aussi précise photogramme par photogramme au niveau des contours des images, explique Fossati.⁶⁹⁴ Les couleurs vertes et jaunes occupent seulement quelques parties de l'image tout au long de ce *phantom ride* éblouissant.⁶⁹⁵

⁶⁹² Deux séances de l'atelier touchent à la question sur les parallèles entre la peinture et les films muets coloriés. Voir 'Session 1 : Programme Notes' modérée par Fossati et 'Session 4 : What's the difference' modérée par J. Aumont, dans *Ibid.*, pp.11-25 et pp.50-61 respectivement.

⁶⁹³ Citation reprise de *DIVA* [Ressource électronique]. [Amsterdam]. Filmmuseum-Amsterdam. Pays-Bas. Disponible sur : <http://fmdb.filmmuseum.nl> (néerlandais et anglais). NLA 12021 (*Picture Catalogue*, p.120).

⁶⁹⁴ Voir présentation des techniques du coloriage dans le discours d'introduction à la séance modérée par Fossati *Ibid.*, 'Session 1 : Programme Notes', pp.11-14.

⁶⁹⁵ Cette prise de vue de la collection Mutoscope & Biograph fait partie du projet de préservation LUMIERE alors en cours. Le travail de préservation est réalisé photogramme par photogramme (sans perforations à l'origine) dans un dispositif construit exprès avec une caméra avec une *lightbox*, comme dans les films d'animation. Les films restaurés du NFTVA-Londres et du NFM sont présentés au Giornate del Cinema Muto en 1995. Il est prévu en mars 1996 de continuer leur programmation ('Victorian Cinema' season) pendant que leur recherche filmographique s'intensifie. *Idem.* Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.133 et 135.

Le coloriage à la main est déplacé vers le principe mécanique du coloriage au pochoir (*stencil*), fait à la main, puis à l'aide du pantographe et d'un stylet vibrant (entre 1907 et 1910).⁶⁹⁶ Ce procédé implique deux étapes, explique Fossati. D'abord, le pochoir est tiré d'un positif où la zone à colorer (de chaque photogramme) est découpée. Chaque couleur a besoin d'un pochoir, alors d'une copie. Normalement plus de six étaient utilisées. Pourtant les pochoirs coïncident avec les copies noir et blanc à colorer. C'est comme une sorte de 'machine à coudre' de la couleur. La deuxième étape du processus consistait à colorer chaque copie de projection avec la séquence des pochoirs, un pour chaque couleur. Une fois, chaque pochoir coupé, l'émulsion photographique est lavée à la surface pour obtenir une couche de cellulose nettoyée.⁶⁹⁷ Fossati signale en 1995, que la seule documentation disponible alors sur cette méthode de travail se trouve autour de Pathé-color.⁶⁹⁸

Il est difficile alors pour les spécialistes d'établir la technique utilisée sur la copie nitrate colorée, constate Fossati.⁶⁹⁹ C'est le cas par exemple du film d'attractions, *LES SIX SOEURS DANIEFF* (Pathé-Frères, 1902) pour lequel il est compliqué de vérifier s'il est coloré au pochoir ou à la main. C'est une remarquable et très belle restauration en couleur avec du jaune, du vert et du rose, d'un numéro d'acrobaties de six filles, bien rempli entre galipettes et pyramides humaines. Il n'y a pas que les films féeriques qui soient colorés au pochoir mais aussi la comédie d'auteurs comme la série de *LEONCE* (Gaumont) de L. Perret, que les Films d'Art SCAGL et de la Film d'Arte Italiana.⁷⁰⁰ Ces films démontrent comment cette technique cohabite parfois avec d'autres.⁷⁰¹

b. Le monochromatique et le virage (mordançage)

⁶⁹⁶ *Idem.* Pinel, *Vocabulaire*, 1996, pp.238 et 314. Cette technique devient peu à peu courant à partir de 1906 selon P. Cherchi Usai qui signale que la période d'entre 1906 et 1916 est particulièrement riche en expérimentations. *Idem.* Cherchi Usai, P. 'Le nitrate mécanique', 1995, pp.95-109.

⁶⁹⁷ *Idem.* 'Session 1 : Programme Notes', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.12-13.

⁶⁹⁸ Le coloriage au pochoir est très utilisé jusqu'à la première grande guerre. Il est tombé en désuétude vers les années 1930, puis est repris dans certaines copies de films comme *CUIRASSE POTEKINE* (S. M. Eisenstein, 1925) et *JOUR DE FETE* (Tati, 1949). Voir *Idem.* Couleur Passek, J.-L. (sous la dir.), *Dictionnaire du Cinéma*, 1996, pp.495-501, 503-509.

⁶⁹⁹ *Idem.* 'Session 1 : Programme Notes', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.13.

⁷⁰⁰ Voir De Kuyper, E., 'La couleur du muet', dans *Idem.* Aumont, J. (sous la dir.) *La couleur*, 1995. pp.139-146. Voir les projets de restauration en couleur du Film d'art dans *Idem.* Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.105-106.

⁷⁰¹ Voir Cherchi Usai, P., 'Colour', *Idem.* Abel (ed.), 2005, pp.138-141.

La teinture ou teintage (*tinting*) est une technique qui consiste à colorer par application uniforme des anilines soit sur un positif noir et blanc, soit par l'emploi de films à support coloré dans la masse. C'est-à-dire que la copie noir et blanc est teintée grâce au passage par immersion dans un bain colorant à base des anilines. En effet c'est comme teinter des vêtements, explique Fossati.⁷⁰² Le teintage affecte toute la surface de l'image et particulièrement ses transparences ou zones blanches. Puis le noir ne se transforme pas, en échange les gris sont teintés dans différents degrés. Le teintage réduit le contraste, raison pour laquelle la copie noir et blanc doit être imprimée en haut contraste. Cette technique de teintage rend ainsi plus complexe la production comme le montage qui était à l'époque du muet souvent guidé par les instructions de coloration. Donc dès le tournage, les créateurs tenaient compte des problèmes de contraste à régler.⁷⁰³

Un usage exemplaire du teintage se retrouve programmé pendant l'atelier dans *OUR FILM STARS* (E.U., circa, 1919). Ce numéro de la série Photoplay Magazine Screen Supplement (New York), produit par James R. Quirk, est tourné en Californie et au New Jersey par Julian Johnson. Il suit le processus industriel de ce star system qu'est déjà Hollywood avec Sidney Drew, Montague Love, Cecil B. De Mille, parmi d'autres à l'époque. Ce film magazine est une publicité auto-référentielle qui nourrit le mythe hollywoodien à travers de son propre système de fabrication. Le film nous emmène faire une visite des studios American Film Mfg Co. dans un premier long plan séquence teinté en jaune qui fait un panoramique de la porte du studio au plateau de tournage d'un bal où se retrouvent comédiens, techniciens, réalisateurs, scénaristes. Mary Miles Minter est assise à côté du metteur en scène James Kirkwood. Puis, on suit des scènes teintées en rose où l'on voit le très populaire comédien Douglas Fairbanks, la scénariste Anita Loos et le réalisateur John Emerson jouant leur rôle respectif avec la complicité des intertitres qui expliquent avec un ton comique leurs réactions. Puis, on assiste à la promotion à New York d'un film avec le comédien William Hart habillé en cow-boy. Les intertitres annoncent aussi le mariage enregistré pour 'l'éternité', le 28 janvier 1913 de Marguerite Snow et James Cruze (lui-même devenu réalisateur) au Thanhouser, studio à Los Angeles. Comme tout un paparazzi, le magazine insiste sur l'exclusivité des images montrées où l'on présente en plans généraux teintés en magenta la vie privée des comédiens ; y compris dans les séquences consacrées à l'emploi du temps de la comédienne Louise Glaum. Toutes ces images sont monochromatiques, non

⁷⁰² *Idem*. 'Session 1 : Programme Notes', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.13 et *Idem*. Pinel, *Vocabulaire*, 1996, p.396.

⁷⁰³ Delpeut en parle sur la couleur aux tournages chez les pionniers néerlandais, dont il reste comme preuve une prise numérotée d'Hollandia préservée comme *BITS & PIECES NR. 71*. *Idem*. Delpeut, "A Cinema of Accidental", 1997, p.13.

réalistes, mais intrigantes par leur choix comme par le changement intempestif de couleur. Néanmoins la copie *OUR FILM STARS* a son propre système de couleur qui n'est pas évident à déchiffrer dans ses conventions en rapport aux nôtres.

L'autre technique de coloriage souvent utilisée c'est le virage ou mordantage (*toning*). Celle-ci consiste à colorer par une série de procédés, dont l'artifice physico-chimique est à l'inverse du teintage. Le bain dans une solution chimique de la copie noir et blanc, transforme soit directement ses masses noires d'argent dans l'émulsion en couleur, soit prépare la matière pour son immersion dans une autre solution de teintures. Les densités de la nouvelle couleur dépendent de la quantité d'argent (noir) placée dans n'importe pas quelle zone de la copie noir et blanc.⁷⁰⁴

Pendant l'atelier, quelques exemples de copies sont programmés où la teinture et le virage se trouvent combinés.⁷⁰⁵ Ces copies montrent plus de raffinement et de plus beaux effets monochromes. Ces derniers furent ainsi utilisés à grande échelle jusqu'aux années 1920. Question qui illustre la compilation *FASHION IN MOUVEMENT* (1992) qui est reprogrammée pour l'ouverture de l'atelier montrant ainsi toute une palette de techniques préservées: pochoir, teintage, virage et même du technicolor.⁷⁰⁶ Les films de mode ainsi compilés montrent aussi que les changements de couleurs sont fréquents dans les films des années 1910 où règne une rare liberté de coloration à nos yeux.

Alfred Machin utilisait toutes ces techniques dans ses films. En effet *L'ÂME DES MOULINS* est un cas exemplaire de combinaison entre teinture et virage même dans une seule séquence du film. Nous pensons surtout à la scène où le clochard surveille le moulin à gauche depuis un pont, et à droite il y a le paysage avec le coucher du soleil en bleu par virage et le ciel teinté en rose. Ces techniques sont identifiées par Fossati.⁷⁰⁷ Cette scène résiste à une interprétation stéréotypée de l'usage de la couleur. Ces techniques affectent les sensations expérimentées par les spectateurs. Et nous parlerions plus que de couleur, comme De Kuypers de « *couleur trace* » pour différencier, selon l'expérience les usages du pochoir d'avec ceux du virage. D'ailleurs pour lui, c'est un synonyme du monochrome (même si parfois il y a du bichrome). Dans son expérience pour De Kuypers le pochoir est plus discret, transparent, fait preuve de

⁷⁰⁴ *Idem.* Pinel, *Vocabulaire*, 1996, p.429.

⁷⁰⁵ Ce qui n'empêche à l'atelier de programmer de films en couleur qui utilisent d'autres techniques, de années 1920 comme *THE LAST OF THE MOHICANS* (1920, teintage) et *THE EPIC OF THE EVEREST* (1924, noir et blanc et teintage) et même plus tardifs comme *TOKYO DRIFTER* (Suzuki Seijun, Japon, 1966, couleur photographique) *Idem.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.91-92.

⁷⁰⁶ L'atelier programme également un film en Technicolor *TOLL OF THE SEA* (1922) ; restauration du Film Department UCLA. *Ibid.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp. 90 et 92. Pour un historique du technicolor voir *Idem.* Cherchi Usai, P. 'Le nitrate mécanique', 1995, pp.95-109.

⁷⁰⁷ *Ibid.* 'Session 1 : Programme Notes', pp.11 et 14.

manque de saturation, se voit par petites touches, tandis que le virage se retrouve avec une liberté d'usage très répandue dans le cinéma de la seconde époque. Il est présent dans les images, comme aux intertitres, dans la fiction comme dans la non-fiction, y compris dans les actualités de guerre. Il semble que la couleur n'enlevait pas l'authenticité de la non-fiction, signale le théoricien. Ce qui serait à contrecourant de l'idée qu'on octroie aujourd'hui à la photographie noir et blanc dans les images documentaires.⁷⁰⁸ Le choix de la technique utilisée détermine l'interprétation de la couleur. Toutefois ces couleurs nous sont parvenues avec l'usure du temps passé.

2. Deux tendances dans la préservation du muet en couleur

Dans le domaine de la préservation du muet en couleur, certains laboratoires et cinémathèques européens construisent une collaboration systématique suite à une réunion à Bologne en 1992, à partir de laquelle est fondé le Groupe GAMMA.⁷⁰⁹ Cette coopération se voit pendant l'atelier. Fossati spécifie les quatre possibilités dans les méthodes de restauration qui coexistent alors pour réaliser la reproduction filmique du coloriage ancien du nitrate : reproduction photographique, reproduction par saturation d'origine, par transfert numérique.⁷¹⁰ Et enfin, la technologie de coloriage d'origine peut être tentée sur un duplicat noir et blanc mais cela reste très limité par les moyens alors disponibles.⁷¹¹

⁷⁰⁸ De Kuyper analyse avec finesse ces techniques et usages de la couleur dans le cas de Machin et d'autres films muets du NFM. Voir De Kuyper, E., 'La couleur du muet', dans *Idem.* Aumont, J. (sous la dir.) *La couleur*, 1995, pp.139-146. Au long du débat les participants parlent d'éducation en noir et blanc, en particulier pendant : *Ibid.*, 'Session 2 : A Colourful Education', pp.26-36.

⁷⁰⁹ GAMMA est soutenu par les projets FORCE pour ce qui concerne les besoins de formation continue et par le programme KALEIDOSCOPE, pour établir un manuel pour améliorer les standards de qualité de la restauration en Europe. Mazzanti, Nicola, 'Foreword', *The use of new technologies applied to film restoration : technical and ethnical problems*, Gamma Group/CALEIDOSCOPIO, 1996, pp.7-10.

⁷¹⁰ Fossati, G., 'Coloured Images', *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.83-89.

⁷¹¹ Voir les commentaires de Paul Read dans : 'Session 6 : On Colour Preservation', *Ibid.*, pp.71-74.

a. Des laboratoires d'avant-garde : Haguefilm et l'Image Ritrovata

Peu de cinémathèques travaillent avec des laboratoires internes comme la Cinémathèque royale de Belgique le fait. Certaines archives dépendent de la supervision à l'étranger par manque de laboratoire dans leur pays; situation mise en évidence par le projet LUMIERE. Par ailleurs, des laboratoires privés tissent des rapports privilégiés avec certaines cinémathèques comme le NFM avec le Haguefilm et la Cineteca del Comune di Bologna avec l'Image Ritrovata.

Depuis 1991 notamment, le NFM et Haguefilm préservent sur support acétate des archives nitrate, en couleur photographique, essayant de rapprocher les quatre techniques omniprésentes de coloriage. Cette méthode est un choix qui obéit à des critères quantitatifs plus que qualitatifs. La reproduction photographique se fait avec un internégatif en couleur. C'est la seule méthode qui est alors capable de faire un copiage du nitrate teinté et/ou par virage et qui reste également proche du coloriage à la main et au pochoir. Toutefois, Fossati remarque que cette technique ne peut pas reproduire toutes les couleurs, comme différencier entre virage et teintage. Par exemple, les magentas comme les roses sont trop faibles pour s'enregistrer sur l'internégatif en couleur sans risquer leur distorsion. Il est le cas par exemple dans la préservation de *L'ÂME DES MOULINS*. C'est le type de pellicule Eastman couleur (Kodak) qui est à l'origine du problème par son instabilité; couramment utilisée alors sur le marché.⁷¹² Le NFM collabore aussi avec le laboratoire Image Ritrovata basé à Bologne. Créé en 1991, il offre ses services à la Cineteca del Comune di Bologna qui s'étendent depuis à l'échelle internationale.⁷¹³ Pendant l'atelier, au programme du soir, on trouve de *BITS & PIÈCES* combinés avec *HARA-KIRI* la préservation en couleur du NFM réalisée avec l'Image Ritrovata.⁷¹⁴ C'est un laboratoire singulier qui s'est construit grâce à l'expérience d'archivistes comme Nicola Mazzanti qui font partie de l'axe italo-néerlandais. Mazzanti explique la singularité du laboratoire qu'il a fondé : « *Laboratoires supply films, documents, for scholars and historians to look and theorize about. (...) why we're so desperate to get as close as possible to the original colour. I'm acting as a sort of 'intermediary', working in a sort of 'intermediate' laboratory, somewhere between a commercial laboratory and an archive. The laboratory was set up by the archive, which needed*

⁷¹² *Ibid.*, 'Session 1 : Programme Notes', pp.13-14.

⁷¹³ *Idem.* Frappat, M., 'La Cineteca del Comune di Bologna', *Cinémathèques à l'italienne*, 2006, pp.44-47.

⁷¹⁴ *Idem.* Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.91. Voir *Idem.* Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.77.

somewhere they could get good preservation work done. It was set up by people like myself who had worked for many years in an archive, and then suddenly found themselves on the other side of the fence. Our aim with coloured silent material was to find a preservation technique that was cheap and could be applied systematically on a large scale to produce results as close as possible to the original material. The key thing is to find a method that doesn't restrict the range of colour choices in the future. That's why we have opted for the Desmet method, because when you produce an internegative your interpretation of archival material and the resulting choices will probably determine the appearance of the film in the future, unless some other researcher goes back to the nitrate again in the next twenty or thirty years."⁷¹⁵

La méthode Desmet représente alors une alternative. Néanmoins, les archives nitrate sont en train de disparaître, tandis qu'au même moment, dans les cinémathèques, le copiage 'idéal' du nitrate est restreint par les contraintes financières.

b. La méthode Desmet (Bruxelles-Bologne) et la méthode d'imitation (Amsterdam-Londres)

L'équipe du NFM est admirative d'autres méthodes, que Delpeut observe en rétrospective : « *Method Desmet is a color flashing system. It is very difficult, because it needs a lot of experimenting. It is also a process you do in lab. Tinting and toning are like painting. Any way the Method Desmet is closer to the original.* »

La Cinémathèque royale de Belgique travaille avec la Méthode Desmet. J. Ledoux est derrière cette initiative quand il commande à Noël Desmet de trouver une méthode peu onéreuse et fidèle aux copies originales. N. Desmet développe celle-ci en s'inspirant de la séparation des couleurs dans les journaux de presse et en l'appliquant au film.

N. Desmet travaille le copiage sur négatif noir et blanc et internégatif sur stock panchromatique sensible aux couleurs sur le nitrate : « *This black and white negative is then collated with the original on a viewing table in order to get the right colours in the right places. I reconstruct the colours of the original at the viewing table by using three strips –magenta, cyan and yellow. This takes quite a lot of adjustment, and you need the right contrast and density on the negative to get a good match. With relatively low contrast you can manipulate the process more easily. Normally, you run print stock through a printer and expose it with white light. Of course, you can also expose it with light that has certain colour temperature, for which you've worked out the gradations. In essence you can choose any colour. So, if you want a toned image, you expose the positive stock through the negative with the desired coloured light, but if you want a tinted image, you*

⁷¹⁵ *Ibid.*, 'Session 6: On Colour Preservation', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.75.

directly flash the positive print. If you want a combination of both (...)° This involves further separating the nitrate colour into tinted and toned components, which isn't easy, but comes with experience."⁷¹⁶

Cependant, réaliser ainsi des copies à corriger devient trop cher. Puis, il faut prendre des décisions difficiles tenant en compte de l'instabilité de la couleur ainsi que ses nuances d'origine. Par exemple, il faudrait interpréter pour une copie au virage, le temps du bain en anilines opéré d'origine. Cela explique pourquoi la méthode Desmet n'est pas pratiquée à grande échelle par le NFM, sauf pour certains cas surtout dans le cadre du projet LUMIERE.

717

Dans l'Amsterdam Workshop il y a deux tendances dans la préservation en couleur qui se démarquent aussi en termes géographiques : Bruxelles-Bologne et Amsterdam-Londres.⁷¹⁸

Plusieurs restaurations de films muets en couleur soutenues par le projet LUMIERE sont alors affectées par les différences présentes dans ces méthodes. Cependant d'autres recherches exploreront d'autres voies d'après le Workshop. Paul Read et John Sears du laboratoire Soho-Images (Londres) travaillent l'ancien avec le moderne. Inspirés par les résultats de l'atelier, ils se lancent alors à la recherche d'une méthode d'imitation des techniques du teintage et du virage à base de documentation publiée de l'époque et des analyses photochimiques.⁷¹⁹

Chaque spécialiste voit des avantages comme des limites dans chaque méthode. Fossati observe ainsi ces deux tendances : *«We are dealing here with (at least) two different conceptions of preservation of a coloured film. One aims at the simulation of colours as they were at the moment of preservation. This conception is exemplified by the colour internegative method. The other aims at the simulation of the colours as they appeared on the nitrate print before being affected by projection and the passage of time (fading, solarization and other forms of decay). This conception is exemplified by the Desmet method and the 'imitative' method. (...)° But things, as usual, are more complicated than this. The colour internegative method does not simulate the colours exactly as they now appear on the nitrate print today. And the other two methods cannot actually recreate what was there, because it is not possible to determine accurately how the colours appeared, say, eighty years ago. (...) And as each coloured nitrate poses different problems, my feeling is, rather, that there is no final solution, no particular method that solves all these problems. Each nitrate or group of prints may inspire different approaches, in both analysis and preservation.»*⁷²⁰

⁷¹⁶ *Ibid.*, p.74.

⁷¹⁷ Il est le cas du film *QUO VADIS?* (1913, Italie, Enrico Guazzoni) sous la coordination du NFM avec Cineteca Italiana (Milan) et le NFTVA-Londres, dont la restauration en couleur utilise la méthode Desmet, le dit 'flashing system' en 1996. Voir *Idem.*, Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, p.39.

⁷¹⁸ Voir le débat dans la dernière séance de l'atelier modérée par Meyer : *Idem.*, 'Session 6: On Colour Preservation', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp. 71-81.

⁷¹⁹ *Ibid.*, 'Editor's Preface', pp.7-8. Voir Read, Paul and Mark-Paul Meyer (ed.) *Restoration of motion picture film*, Gamma group, Oxford : Auckland : Boston : Butterworth-Heinemann, 2000, 359p.

⁷²⁰ *Ibid.*, Fossati, G., 'Coloured Images', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.87.

Le NFM, en usant intensivement de la méthode d'inter-négatif en couleur, est placé dans la première tendance où la copie est préservée selon son état physique contemporain. C'est le cas pour la reproduction des solarisations sauvegardées. Fossati les définit : « (...) is a term used for the chromatic disintegrations that show up on a nitrate film, irrespective of whether an entire sequence is affected or just a limited number of frames. A blue tinting that has turned yellow would for instance be called solarization. Now, the colour internegative method is the only method in which solarizations are inevitably copied from the nitrate to the acetate print. (...) the colour internegative method is like taking a photograph of the nitrate, with all its damage and decay. The Desmet method and the 'imitative' method, on the other hand, do not necessarily have to copy solarizations. To use the same metaphor, these methods are like taking a black and white photograph of the nitrate, then adding colour to the image. »⁷²¹

Il y a une problématique complexe à résoudre quand les archivistes vont élire la méthode convenable pour reproduire la technique de coloriage d'une copie nitrate. Car les résultats du copiage sont déterminants pour la lecture du film. En plus les couleurs ne correspondent pas tout simplement à des codes expressifs et des usages dramatiques. En conséquence les archivistes du NFM sont en train de valoriser ainsi la 'beauty of decay', comme De Kuyper précise pendant l'atelier.⁷²² Le Musée valorise ainsi la variété des couleurs trouvées comme le résultat de l'instabilité physique due à deux choses: l'usage pour la projection et l'âge des matériaux. D'ailleurs la compilation *LYRICAL NITRATE* met en évidence cette esthétique de films en ruines. Où par exemple, on trouve *SANTA LUCIA* dont la solarisation est copiée et ainsi valorisée. La philosophie du NFM permet de préserver des copies dont les couleurs témoignent d'un état de perte et de changement.

c. L'ordre dans le désordre : le monochromatique

Tout au long de l'atelier, les participants déploient trois agendas de travail différents à partir des usages de la couleur. Le premier est académique et consiste à traiter le film dans le contexte de sa performance (couleur, sonorisation et commentateur). Le deuxième est

⁷²¹ *Ibid.* En photographie l'insolation d'une surface sensible est utilisée pour rechercher certains effets. Il reste curieux que le film obtient par le passage du temps et ses usages des effets parallèles, mais dans ces derniers cas involontaires.

⁷²² *Ibid.*, 'Session 6: On Colour Preservation', p.79.

idéologique et esthétique, c'est-à-dire qu'il prend en compte le contexte culturel (éducation des spectateurs, pratiques de préservation en noir et blanc comme en couleur). Le troisième trait du cinéma dans le contexte plus large de la théorie de la couleur.⁷²³ L'approche esthétique du NFM s'inscrit dans les deux premiers principalement. Surtout quand par les effets de lecture par leurs méthodes de préservation comme expériences dans la programmation du film monochromatique (virage) laissent entrevoir.

J. Aumont place la démarche du NFM : « *The second sort of answer has to do with taste, 'We show it because we like it' – and this is basically the approach taken by the (NFM) here in Amsterdam. It's a very significant approach, whose importance must be emphasized. Taste is very important historically, socially, ideologically. We are all aware of this, and questions of taste are to me just as important as questions of knowledge. The two sets of questions sometimes converge, but sometimes they diverge. An archive like the Filmmuseum treats this early material as found footage 'We find something interesting, so we show it to people, and sometime we organize what we find to suggest aesthetic ideas'. I could say a lot about this historicity of this taste. Many people in earlier sessions evoked the taste of black- and- white in older archives. I personally was raised in the archive of Henri Langlois, who believed only in black- and- white, in films with out music, and very often in films with out intertitles. Sometimes he even cut the flash-titles from the prints he showed to a very frustrated general audience. He has a taste for photographic reality, for a touch of surrealism, for a very content-oriented approach toward this material, of course, for an auteurist approach.* »⁷²⁴

Cette approche esthétique est déployée pendant l'atelier, surtout dans la séance modérée par Delpout où les participants travaillent sur un ensemble de films monochromatiques.⁷²⁵ Déjà peu avant l'atelier, le cinéaste et archiviste présente le monochromatique comme une des problématiques centrales du NFM : « *Pero lo más común era que el gran público veía imágenes 'irreales' monocromáticas. (...) Es difícil llegar a conclusiones definitivas en este terreno puesto que, exceptuando el inventario de las técnicas utilizadas, se sabe muy poco acerca de la función, significado y percepción de la coloración monocromática en el cine mudo. Además, la existencia de la coloración en el cine mudo es un descubrimiento relativamente reciente para el historiador o el aficionado. (...) El espectador actual todavía se tiene que acostumbrar a estas películas monocromáticas.* »⁷²⁶

Pour apprendre à présenter ces films monochromatiques il faut les interpréter, car la relation entre l'image et la couleur n'est pas si arbitraire. Cependant, d'après son expérience Delpout propose trois manières possibles de systématiser les monochromatiques : « (...) *En primer lugar, la coloración monocromática puede establecer una relación con un objeto ou un dato cualquiera dentro de la*

⁷²³ Thomas Elsaesser et Jacques Aumont synthétisent en partie cet agenda lors de la 1^{ère} séance. Voir *Idem.*, 'Session 1 : Programme Notes', et 'Session 4: What's the Difference?' *Ibid.*, pp.20 et 50-61. Voir aussi *Idem.*, Cherchi Usai, P., 'Colour', Abel (ed.), 2005, pp.138-141.

⁷²⁴ *Ibid.*, 'Session 4: What's the Difference?', p.52.

⁷²⁵ *Ibid.*, 'Session 5: Monochromes: Anarchy but not without order', pp.62-70.

⁷²⁶ Delpout, P. (1995), 'Coloracion', Hertogs, D. (et.al.) 'Una estética', 1997, p.113.

narración fílmica : así pues, la noche es azul y el follaje es verde. Esto es lo que en sentido clásico podemos denominar denotativo. Sin embargo, la coloración monocromática también puede expresar una determinada atmósfera o emoción. En ese caso hablamos de significado connotativo con una gran carga simbólica : se abre la puerta a la capacidad interpretativa del espectador. Y por último también hay casos en el que el color monocromático se sustrae por completo a la imagen y funciona por su propia cuenta. La importancia de estas tres funciones no es que sean muy novedosas (más bien son muy clásicas), sino el hecho de que la coloración monocromática en el cine mudo puede ir cambiando de nivel de significado en cada toma. No existe ninguna jeraquía de niveles. Es tarea del espectador mantener unidas estas pequeñas 'provocaciones' en una relación organizada. En el juego de interpretaciones producido por la interrelación de estos tres niveles surge un problema para el espectador actual. El uso vacilante de los colores (ahora esto, luego aquello) choca con nuestro deseo de una justificación dramática. (...)° La coloración monocromática del cine mudo vive al margen de esta dictadura de la narración clásica. (...) El resultado es una anarquía dentro de un orden. Una vía de escape de este laberinto monocromático consiste en no interpretar estos colores partiendo de las categorías narrativas clásicas con que describimos y entendemos el cine en la actualidad. Creo que para valorar estas películas podemos utilizar dos perspectivas distintas. La primera consiste en entender el uso del color, o mejor aun su presencia, como una forma de espectáculo. (...)° un añadido que tiene un efecto desregulador sobre la interpretación de las imágenes, similar a la manera en que algunas películas experimentales hay elementos que van desarrollándose por separado. Y esta es precisamente la segunda perspectiva desde la cual se puede interpretar la coloración monocromática en el cine mudo : sólo podremos controlarla si nos valemos de una concepción semántica abierta, como para el entendimiento de la poesía donde las palabras pueden desprenderse constantemente del significado que les asigna el diccionario. No hay nada preestablecido. Sin embargo, tampoco hay caos: la anarquía corre pareja con el orden.»⁷²⁷

La séance de l'atelier modérée par Delpout se termine justement autour de cette notion de l'anarchie dans l'ordre, face à l'expérience d'interpréter un film muet en couleur.⁷²⁸ Les compilations de Delpout suivent cette logique comme le processus de préservation en couleur, gardant une ambivalence entre poétique et interprétation de la signification de la couleur.

d. Allons (heureux) au cinéma !

⁷²⁷ *Ibid.*, pp.115-117.

⁷²⁸ *Idem.*, 'Session 4: What's the Difference?', Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, p.70.

Fossati contribue pendant l'atelier à renforcer l'orientation esthétique de la philosophie du NFM. Car elle propose d'assumer de manière consciente le rôle définitif que l'archiviste joue en ce qui concerne les décisions prises dans la restauration de la couleur. En optant pour une méthode de préservation, il 'monte', rend visible (ou non) certaine histoire du cinéma. Et de la même façon, l'archiviste affecte la manière d'aller au cinéma.

Dans sa réflexion sur la restauration en couleur, Fossati réplique à l'idée du film comme d'un art de la reproduction qui aurait perdu son aura.⁷²⁹ Elle indique que le film muet est devenu par contre un art traditionnel : « *On this view, a nitrate print becomes rather like a painting. In other words, if the aura of a film lies only in the object, in the nitrate print, it is indeed inevitable that it will disappear with the nitrate. (...) projection prints are mere surrogates or fakes because they do not preserve the aura of the nitrate. (...) loss of the original material does not mean that our link with the past will be completely severed –not if we take into account that we can look at film not only as a material object but also as a series of projected images. Such a shift in perspective would mean a shift from the nitrate print to the film performance.* »⁷³⁰

Les copies préservées sur acétate sont des substituts, des « simulations » des films nitrate colorisés. Toutefois Fossati remarque que le cinéma n'est pas que le film, c'est surtout l'expérience d'une projection en salle, de tout ce qui entoure le fait de regarder un film. Le NFM préserve de films mais pourtant une certaine forme de présentation. Le choix de la méthode affecte l'interprétation de la copie, la façon de la regarder et enfin de la présenter. La méthode d'inter négatif en couleur pratiquée par le NFM assume la beauté rajoutée par le temps, l'usage, et même la décomposition du matériel, toujours dans l'idée de la présenter en salle. Il est le cas par exemple d'*IN HET NOORDPOOLGEBIED* dont la solarisation en rouge est préservée et recyclée dans *THE FORBIDDEN QUEST* par Delpeut.⁷³¹

Par ailleurs, la solarisation en acétate se perd toujours. Cependant les copies sont d'une façon ou d'une autre toujours altérées à cause de diverses raisons, même souvent si arbitraires : politique de la société, goûts du public pendant une période, erreur de laboratoire, critères et moyens de préservation de la cinémathèque. En tout cas Fossati mentionne alors que les avancées dans la préservation numérique coûtent encore trop chers en 1995. Alors la chercheuse assume la part d'interprétation (et de subjectivité) dans la démarche de valorisation : « *Writing history, writing the history of colour in cinema, is a work of interpretation of documents, of coloured films. (...) 'Document is monument' is a formulation that integrates the history of the object itself (in its*

⁷²⁹ Voir Benjamin, Walter, 'L'œuvre de l'art à l'époque de sa reproduction mécanisée', *Ecrits français*, Paris : Gallimard, 1991, pp.140-171.

⁷³⁰ *Idem.*, Fossati, G., 'Coloured Images', *Idem.*, Hertogs, D. et N. de Klerk (ed.), *Disorderly*, 1996, pp.85-86. Fossati part de l'idée d'infidélité dans la restauration développée par *Idem.*, Cherchi Usai, P. 'Le nitrate mécanique', 1995, pp.95-109.

⁷³¹ *Ibid.*, p.88.

material transformations) with the interpretations of the object over time. In terms of film history and the coloured nitrate print, one might say that Le Goff's 'editing process' is the film's production and circulation. To the extent that is 'a product of later eras', for instance an acetate preservation, things are a bit more complicated. On the one hand, as a performance, the acetate projection print revives a particular film's circulation and creates a new chapter in its history. On the other hand, as a new object, a new piece of film, it is work of interpretation of that particular film. (...) We should not feel unhappy in the way we would feel unhappy if we saw them as mere surrogates for what once was there. Depending on our particular point of view – as a scholar, archivist, or spectator – we will look at the simulated colours on a projection print differently, and we will ask different questions. A projection print and its colours can answer any question we may want to ask it. If we ask about all the projections it has been through, it will probably have a lot to say. But if we ask how it originally looked, the answer will be probably a lie.⁷³²

Il n'y a pas de film 'original' à valoriser pour l'équipe du NF M. En échange, ces archivistes participent (et si heureux) à la visibilité de ces copies, pleinement conscients des limites de leurs techniques et assumant leurs interprétations.

⁷³² *Ibid.*, p.89.