

Compilations des collections valorisées (2000)

Cette dynamique de production à partir de ses collections est commencée par De Kuyper (*PINK ULYSSES*) en 1990 et intensifiée par Delpout. Après le départ de ce dernier en 1995 du Musée, d'autres membres de l'équipe continuent à compiler à partir de leurs collections, comme Visschedijk (avant sa démission), Meyer, De Klerk. C'est une activité dérivée de leurs responsabilités dans la préservation, la recherche et la programmation en salle. Chacun apporte sa propre interprétation notamment des collections consolidées tout au long de la Direction Blotkamp: de la société Mutoscope & Biograph, des films coloniaux et notamment des films des années 1910. Cependant nous observons d'une part, que ces archivistes prennent distance des gestes de l'approche sensorielle-analytique. En effet, ils n'utilisent jamais d'effets optiques dans leur façon de compiler, par contre ils ont recours à des effets sonores. D'autre part, s'ils recyclent parfois des images déjà recyclées par Delpout, ils dévoilent plutôt d'autres zones de ces collections. Cette production ouvre un nouvel horizon de recherche et d'analyse à explorer sur la manière de compiler à partir de ces mêmes collections. Il y a en conséquence un élargissement des connaissances sur les collections grâce à ces différences d'interprétation. Toutefois la nouveauté dans cette manière de programmer consiste à combler non seulement les besoins de présentation des films en salle mais au même titre de leur diffusion en parallèle sur d'autres formats et notamment sur support numérique (DVD), accompagnés d'une publication imprimée à vocation pédagogique.

a. Série Mutoscope & Biograph ou du programme comme un outil de recherche

A la tête de l'activité de recherche du Musée, De Klerk reste toujours un compilateur actif sur le cinéma de non-fiction. Il contribue de façon notable à valoriser à l'échelle internationale la production des filiales de la Mutoscope & Biograph. Un effort très important

de recherche et de mise en accès de la collection néerlandaise de la société pionnière se trouve dans la série monumentale d'onze programmes de compilation réalisés par Nico de Klerk à partir d'environ 300 prises de vues de fiction et de non-fiction, des années 1896 à 1904, avec musique synchronisée.¹¹⁸⁴ Ces programmes sont présentés pour la première fois au Giornate de Cinema Muto avant une tournée mondiale déroulée dans des cinémathèques en 2001.¹¹⁸⁵

De Klerk ne se sert pas seulement de la compilation comme moyen de présentation, comme il est le cas de Delpout dans le 8^{ème} épisode *CINÉMA PERDU KIJKJES IN DE VORIGE EEUW*. De Klerk tire profit de la compilation comme outil de recherche en soi.¹¹⁸⁶ Il enquête sur la réception de l'époque à partir des traces trou vables dans les copies film qui ont circulé. Sensible aux qualités qu'offrent les copies de distribution du Musée, il propose cette approche depuis 1994.¹¹⁸⁷ Il écrit dans le cadre de la programmation pour le Centenaire du NFM en 1996 : « *Los estudios realizados con motivo del renovado interés por el cine de los inicios ha puesto de manifiesto que una historia del cine que no incluya una historia de la representación cinematográfica en salas de cine, resulta incompleta en aspectos esenciales.* »¹¹⁸⁸

Des années plus tard, De Klerk met en œuvre cette histoire de la représentation cinématographique. Il fait une reconstruction de ces programmes, partant de son analyse de la documentation non film, notamment les *Biograph Bulletins (1896-1908)* (1971) et les copies film elles-mêmes.¹¹⁸⁹ Ces prises font partie d'autres formes de loisirs très variés dont le film

¹¹⁸⁴ Tous avec musique synchronisée se localisent dans la cassette C723, sauf si mentionnée la C838. Nous notons les prises de vue dans chaque programme avant recyclés par Delpout : 1. *VISUAL ATTRACTIONS/BIOGRAPH COMPILATIE 1, (CONWAY CASTLE)* ; 2. *PEOPLE IN FRONT OF THE CAMERA/BIOGRAPH COMPILATIE 2 (PRISENGRACHT; CIRCUS CARRÉ, MISERICORDIA; POPE XIII SISTINE CHAPEL)*; 3. *ADDRESSING THE AUDIENCE/BIOGRAPH COMPILATIE 3 (A TUG IN HEAVY SEA)*; 4. *WHERE TO PLACE THE CAMERA? /BIOGRAPH COMPILATIE 4 (IRISH MAIL)*; 5. *TWENTIETH – CENTURY DAMSEL/BIOGRAPH COMPILATIE 5*; 6. *FEUILLES REMUAIENT AU VENT, LES/BIOGRAPH COMPILATIE 6 (PLACE DE LA CONCORDE ; FRIEDRICHSTRASSE ; MOLENS)* C838 ; 7.? 8. *I LOVE A PARADE/BIOGRAPH COMPILATIE 8*; 9. *MAKING UP A PROGRAMME/BIOGRAPH COMPILATIE 9*; 10. *HOW SHOTS HANG TOGETHER/BIOGRAPH COMPILATIE 10* C838; 11. *STAGING THE WORLD/BIOGRAPH COMPILATIE 11*.

¹¹⁸⁵ *Idem.* 'NFM Annual report 2000', FIAF, 2001. Voir 'Programme of Programmes : The London Palace Theatre of Varieties', *NFM Amsterdam, 2000. 4p.* Voir numéro *Griffithiana* no. 66/70, Cineteca del Friuli, 1999-2000. Il y a également des compilations sur cette société produites par le NFTVA-Londres. Voir *Film Indexes on Line* [Ressource électronique]. Disponible sur : abonnement <http://film.chadwyck.com/home>. *Treasures from Film Archives*.

¹¹⁸⁶ De Kuyper propose ouvertement de programmer comme une forme de faire de la recherche. Voir *Idem.*, De Kuyper, Eric, 'Thinking about Clichés. Impasses and Dilemmas facing Cinémathèques as the Century ends', Surowiec, C. A. (ed.), *The Lumiere*, 1996, pp.231-237.

¹¹⁸⁷ De Klerk, N., 'Print matters: film-archival reflections', Daan Hertogs, Nico de Klerk (ed.), *Nonfiction from the teens*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, pp.67-72.

¹¹⁸⁸ Article à l'origine publié dans *Skrien*, 210, Octobre-Novembre, 1996 et *Skrien*, 211, Décembre-Janvier, 1996-1997. Traduit dans De Klerk, Nico: "Una historia diferente: la representación cinematográfica en los cines", en Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en *Recuperación y Arqueología*, de *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 Février-Juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, p.137.

¹¹⁸⁹ Cité par de Klerk Niver, Kemp (ed.), *Biograph Bulletins (1896-1908)*, Los Angeles: Locare Research Group, 1971. Voir De Klerk, N., "Pictures to be shewn" : programming the American Biograph', Popple, Simon

relève. Au fond, De Klerk comme Delpeut ne font que reprogrammer pour comprendre (eux-mêmes spectateurs contemporains) comment ces films étaient mis en accès, combinés par les exploitants à leur époque à la Haye, Londres et Amsterdam. Les gestes du programmeur ne sont pas si éloignés du passé comme il le démontre dans son analyse : « *A variant of combined screenings was the programming of a film with its 'reversed' version. Only a couple of films were shown that way (...) The creation of narrative, thematic and symbolic links or of a sustained mood was also achieved by recombining films. Particularly in the case of footage of the Anglo-Boer War, this strategy was used cleverly, turning the programme format effectively into a form of montage. One example of this was the combination of older and more recent views.* »¹¹⁹⁰

Ce type de remontage ou manipulation du film historique garde un lien particulier avec le geste d'un programmeur contemporain qui cherche à restaurer la pratique d'origine. La marge d'action semble être assez ouverte à la création et l'interprétation en ce qui concerne à la philosophie du Filmmuseum-Amsterdam, mais dont les pratiques se basent toujours sur une étude exhaustive de la documentation de l'époque disponible.

b. Exotisme européen en images, en sons et interactif

Les collections du Filmmuseum sont mises à disposition des visiteurs (étudiants, chercheurs, cinéastes, professionnels, etc.) dans l'Information Centre sur d'autres supports que le film (VHS, Internet) depuis 1991. L'édition des collections en vidéo à partir des collections a été impulsée notamment depuis 1997 et 1998 par Blotkamp (prix Sphinx). Cet accès bouleverse les habitudes de la consultation des films muets également disponibles pour le visionnage au dépôt à Overveen, mais avec d'autres contraintes de conservation et de coûts financiers. Meyer est un conservateur très actif qui a déjà essayé la compilation avant, notamment dans son micro-film de montage *BITS & PIECES I* pour la série *DE CINEMA PERDU* (1995). Ses projets de restauration en général sont le résultat du partenariat collectif à l'échelle européenne (LUMIERE) donc il recycle de façon implicite. Il est en charge avec Connie Betz (FHTW-Berlin) du projet *EXOTIC EUROPE – JOURNEYS INTO EARLY CINEMA* (2000) édité en

et Toulmin, Vanessa [red.] *Visual delights : essays on the popular and projected image in the 19th century* Trowbridge : Flicks, 2000, pp.204-223.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, pp.212-214.

DVD. Le concept du projet rend possible un rapport interactif avec le spectateur devenu en même temps un programmeur potentiel (Beauvais).

De la même manière qu'avec la vidéo, le Musée participe précocement à l'édition en DVD des films muets. Dans la décennie des années 2000, on voit petit à petit apparaître des éditions collectives de compilations européennes.¹¹⁹¹ *EXOTIC EUROPE* (2000) est le résultat du projet de restauration, de numérisation et de distribution de quinze films des années 1905 à 1925, en collaboration inter-institutionnelle, subventionnée par le RAPHAEL Program -European Commission, entre plusieurs archives européennes : FHTW (Berlin), The Cinema Museum (Londres), Bundesarchiv - Filmarchiv (Berlin/Koblenz) et le Filmmuseum-Amsterdam.

Le projet édite un cahier avec le DVD *EXOTIC EUROPE* qui informe du processus et du contenu du projet à caractère pédagogique. Il comprend une version raccourcie du documentaire *OUR INFLAMMABLE FILM HERITAGE* (NFM-Amsterdam/Ecibar Italie, 1994), sur le processus de restauration de *MEYER AUS BERLIN* (E. Lubitsch, 1918) réalisée par Meyer, tourné au Musée et au laboratoire Haguefilm.¹¹⁹² Le DVD *EXOTIC EUROPE* est présenté au Pavillon Vondelpark en octobre de l'année 2000 selon affiche le *Filmmuseum*. Il contient également une série de compilations montées par Meyer et Betz avec une musique de Jogi Nestel.

Le DVD propose au lecteur un menu (anglais, allemand et néerlandais) pour naviguer entre les films préservés, soit en boucle, soit par unité (par titre, par région géographique ou année de production), soit par des remontages autour des trois thématiques (*Posing, Labour & Travel*) dérivées du sujet traité : l'exotisme dans la non-fiction européenne du début du 20^{ème} siècle. Ces remontages sonorisés sont une sorte de micro-films de montage dans l'esprit de *BITS & PIECES* qui nous rappellent également les séquences dans la thématique *kijken* ('Regarder') du documentaire *LYRICAL NITRATE*. D'ailleurs on retrouve dans *EXOTIC EUROPE* la belle copie Desmet *SANTA LUCIA* (1910). Ce DVD permet d'entamer une enquête sur l'identité européenne à l'époque, à travers la voie de l'exotisme, ce qui était la ligne de recherche clé du programmeur Delpout.

Dans *EXOTIC EUROPE*, on peut comparer la vision italienne du Français dans *INDUSTRIA DEL SUGHERO IN FRANCIA* (Cines, 1913 ; copie du Cinema Museum), avec la vision de la société Pathé sur le Néerlandais dans *COMMENT SE FAIT LE FROMAGE DE HOLLANDE* (1909, NFM). Les clichés du

¹¹⁹¹ On a trouvé quelques titres mais tous d'après l'année 2000. Voir *Film Indexes on Line* [Ressource électronique]. Disponible sur : abonnement <http://film.chadwyck.com/home>. *Treasures from Film Archives*.

¹¹⁹² *Idem.*, Smither et Surowiec (ed.; et. al.), *This film*, 2002, p.654.

Néerlandais sont autant condensés que ceux des Hongrois, des Espagnols.¹¹⁹³ Cependant, nos lectures peuvent se multiplier car les compilateurs offrent au spectateur les films autonomes comme intervenus par leur regroupement thématique (*Posing, Labour* et *Travel*). Par contre, sans aucun effet optique rajouté, mais avec des effets sonores (bruitage et musique), *EXOTIC EUROPE* est une source des clichés dans la non-fiction qui montrent la vie quotidienne mise en scène et même vue comme une source d'attraction. Ce qui nous rappelle l'exercice dans le programme *PATHE AROUND THE WORLD* (1993 ; 1998). Néanmoins, dans *EXOTIC EUROPE* il y a un changement radical par rapport à la manière de compiler de Delpout. Ces programmes édités en DVD permettent des choix interactifs de la part de l'utilisateur, du spectateur. Il devient potentiellement lui-même un compilateur et un intermédiaire des archives du muet. La programmation est 'ouverte' à la volonté de l'utilisateur, libre d'associer chaque film selon ses critères de sélection. Cette manière de compiler permet une interaction inattendue entre le programmeur et son interlocuteur le spectateur.

¹¹⁹³ Pour la liste de films voir Meyer, M.-P. et Betz, Connie, *Exotic Europe Journeys into Early Cinema*, FHTW Berlin, NFM-Amsterdam, Cinema Museum-Londres, Bundesarchiv Filmarchiv, Berlin/Koblenz, 2000, p.40.

CONCLUSION

Reprise de l'enquête du travail de compilation dérivé d'une philosophie des archives

Cette étude questionne la pertinence du travail de compilation de Delpout en tant qu'un outil de valorisation des collections film du NFM. Ce corpus produit entre 1989 et 1999 nous a d'abord paru inépuisable de ce point de vue. Cependant le matériel film a dû être complété pour comprendre comment ces recyclages pouvaient servir à un processus de valorisation d'archives. Ces compilations ne disent pas tant d'elles-mêmes. Il a fallu les remettre en contexte, analyser les méthodes de fabrication, comme les conséquences de lecture auprès des spectateurs, pour commencer, nous-mêmes, en dégagant plusieurs pistes d'analyse.

En effet ces remontages constituent une production archivistique qui émeut comme apprend autrement l'histoire du cinéma muet, d'une manière à laquelle nous ne nous attendions pas.

En introduction nous parlions d'un corpus de 'poupées russes', maintenant nous pouvons affirmer que c'est un corpus 'iceberg', qui dévoile de films muets en existence comme d'autres en train de disparaître. Ce corpus montre un héritage audiovisuel fragmenté composé de traces comme d'oublis, qui reflète une position philosophique à l'égard de la mémoire parfaitement assumée par Delpout : *" Our identity can only exist if we forget. But if I did not forget, there should be a selection to keep for. I'm not an archivist worried having things lost. It is not always a bad thing. I like to work with the corpus, to tell my story, working the other way around, with 'forgotten' to make them understandable. In this case I do not care about things that are deteriorated. With a bad strip of course I get angry, I want to see it, but in general I move forward, more forgetting than memorising (...)"*

Dans cette perspective Delpout conçoit ses compilations comme autant de manières différentes pour mettre en valeur autrement le patrimoine cinématographique du muet et ce en

incluant ses 'vides'. Mais il faut voir également qu'il travaille ses remontages dans le contexte significatif des années 1990, celui d'un progrès des connaissances scientifiques et techniques dans le domaine de la préservation, d'expériences collectives mises à l'épreuve dans la programmation et de certains moyens de production mis à disposition. L'essor des compilations au Musée est aussi intimement lié avec le développement de la philosophie de cette Cinémathèque qui a conduit à remettre en question notre façon de considérer l'esthétique du cinéma. Notre travail de recherche s'est converti en une mise en abyme personnelle, car il nous était nécessaire de comprendre mieux cette culture audiovisuelle recyclée, réinterprétée en termes esthétiques. On a trouvé des réponses en allant interroger les parcours du cinéaste Delpeut comme la trajectoire institutionnelle du NFM.

Dans les années 1990, la valorisation du patrimoine cinématographique du muet est en pleine transformation à l'intérieur comme en dehors du Musée. Pour comprendre l'intrication de tous ces enjeux, il a fallu mener une enquête approfondie dans les 'coulisses' de la médiation culturelle du NFM. D'abord nous avons saisi la place de ce travail de compilation dans la trajectoire de la carrière de Delpeut. Notre enquête orale a fourni des informations cruciales pour comprendre comment il accomplit ses responsabilités d'archiviste au point de rester marqué par cette expérience.

La compilation est un outil créatif dans les mains de ce cinéaste à plusieurs compétences. Cette production est influencée par ses qualités de théoricien, de réalisateur et de critique qui était Delpeut avant son arrivée au Musée. Dans ce concours de circonstances précis, il peut collaborer au Musée en combinant ses compétences. Il devient un archiviste qui traduit ses réflexions dans ses programmes comme dans ses réalisations au service des collections. Nous avons observé dans son travail de compilateur une intention de médiateur à caractère pédagogique. Il s'adapte aussi dans la mesure du possible, au système de coproduction néerlandais entre sociétés indépendantes (Yuca, Ariel), subventions publiques et financements de télévision. C'est ainsi qu'il peut mettre en oeuvre une pragmatique explicite qu'il dénomme : *'editing film history'*. Par notre enquête orale et nos analyses des sources et de la documentation film et non-film, nous avons compris que Delpeut imprime à son travail de compilateur une orientation pédagogique mais également artistique. Il exprime un souci d'apprendre, mais précise-t-il : *« I'm not writing film history but doing mediation between early cinema and a broader audience. »*

En effet il ne s'agit pas exactement d'une démarche d'historien du cinéma. Car il aborde depuis une perspective poétique ses remontages en essayant de faire mieux comprendre ce cinéma muet. Il tient compte du plaisir de regarder, sans oublier de prendre en considération

la perte du support film (nitrate) et va même jusqu'à sortir le film muet de son contexte originel, que ce soit lors des projections en salle ou à la télévision. Cependant la démarche du compilateur n'est pas dénuée de conséquences en terme d'histoire du cinéma. Il cherche des rapports avec les spectateurs en proposant un détournement à propos analytique des archives. Et en cela son travail ne peut pas se restreindre à des enjeux pédagogiques : il s'éloigne du didactisme pour se lancer dans une quête artistique qui peut d'ailleurs entrer en conflit avec ses responsabilités d'archiviste. Chacun de ses remontages met en évidence des préférences et des choix qui sont autant d'écarts avec une mise en valeur brute de l'archive. Cette méthode sensorielle-analytique exprime la position émotionnelle du compilateur, spectateur lui-même de cette culture audiovisuelle fragmentée. Il cherche ainsi à rendre vivante l'expérience contemporaine d'aller au cinéma regarder des films muets. Voilà le rôle que s'est donné ce cinéaste qui replace ce patrimoine du muet dans son contexte de représentation tout en assumant son optique moderne. Cette dynamique comporte plusieurs limites. D'une part, comme n'importe quel archiviste, Delpout doit partir des conditions financières et des restrictions de préservation pour activer les collections. D'autre part, l'état des connaissances et des recherches sur la présentation des films muets en couleur et sonorisés dans les années 1990 est bien limité. Ce qui nous oblige à reconnaître que s'il y a un certain concours de circonstances, il n'y a non plus de contexte 'idéal' pour valoriser les films muets. Pour l'équipe du Musée, le grand souci est de montrer la réalité de leurs archives en couleur qui, sonorisées, rendent aussi possible d'enquêter sur l'histoire de ces copies de distribution. La philosophie du NFM rend explicite l'importance de l'expérience de regarder dans la valorisation du patrimoine cinématographique du 20^{ème} siècle. Il s'agit d'aller au cinéma comme si c'était hier avec les moyens d'aujourd'hui.

Dans une première partie notre étude a cherché à replacer le travail de compilation de Delpout dans la trajectoire de cette Cinémathèque. Avant de commencer, nous ne soupçonnions pas les qualités de collectionneur de Jan de Vaal qui a ramassé pendant quatre décennies un stock de films qui est massif et magnifique. Ces archives se sont converties peu à peu en collections muséographiques actives, en particulier pendant la Direction de Frank Maks (1986-1987) et de manière spectaculaire à partir de la Direction de Blotkamp (1987-2000). La gestionnaire et ses directeurs-adjoints, De Kuyper (1987-1991), Delpout (1991-1995) et Visschedijk (1996-2000), s'entourent d'une équipe de collaborateurs qui assument des critères esthétiques de valorisation, ainsi qu'une volonté de non-discrimination des films de non-fiction et des fragments. Delpout profite dans son travail de compilation de cette philosophie qui est liée aux caractéristiques des archives du muet en couleur. Le NFM fait figure d'exemple dans le

renouvellement des pratiques de valorisation dans une dynamique plus large de transformation des cinémathèques européennes. Si elles sont en réalité imbriquées, nous avons voulu dégager trois dimensions dans ce renouveau: idéologique-éthique, socioculturelle et théorique-analytique.

La première dimension de cette mutation est idéologique. Derrière les pratiques du NFM il y a une équipe particulière dont les intérêts et les valeurs affectent le processus de valorisation des archives. Le statut juridique du Musée se voit reformulé par la perspective esthétique des réflexions de De Kuyper, restant relativement proche de celui de sa fondation (De Vaal, 1946). La mission historique du Musée consiste bien entendu toujours à valoriser le cinéma comme objet esthétique et culturel. Cependant derrière ce but, il y a une idéologie au sens d'une certaine vision du phénomène cinéma. La différence imprimée par la Direction Blotkamp consiste à assumer en toute transparence leurs critères de sélection pour préserver comme pour programmer les collections. Ces choix sont aussi faits en fonction du besoin de validation de la part des spectateurs. Notre étude trace en partie ces réactions à travers les effets qui suscite le travail de compilation de Delpeut, qui incarne la philosophie du NFM à cette époque. Il y a un enjeu éthique dans la pratique du remontage des archives qui est objet de débat parmi des archivistes comme des cinéastes dans les années 1990. Ces réflexions qui se prolongent d'ailleurs se reflètent en partie dans le développement d'un code d'éthique qui est développé par l'AVAPIN à partir de 1994 et par la FIAF en 1996.

La deuxième dimension de transformation des pratiques de valorisation du Musée est de caractère socioculturel. Notre corpus n'existerait pas sans une série d'investissements extraordinaires dans les activités de cette Cinémathèque au cœur des années 1990. Le NFM ainsi subventionné a une fonction socioculturelle différente à partir du moment où il devient un centre de préservation mais aussi de production, même si c'est à une petite échelle. Le Musée acquiert également un catalogue film de distribution alternative (NFM/IAF) où circulent aussi ses propres productions. Blotkamp se montre une gestionnaire de talent pour trouver des subventions publiques y compris quand elles sont diminuées de façon drastique à partir de 1994. Elle initie alors une distribution des compilations en salle (compris en dehors du Musée), en vidéo, ce qui rend possible une récupération des investissements et un certain autofinancement des coûts de préservation de la Cinémathèque. Il faut rappeler également que la majorité de ces films sont coproduits par la télévision ce qui prouve de conséquences dans les pratiques de diffusion de ses archives remontées du Musée. La question de l'éthique se pose une nouvelle fois car ces films à base d'archives n'échappent pas aux logiques du

marché bien que leur but reste non-lucratif. Surtout quand la réponse des spectateurs dépasse les attentes et comme dans le cas de *THE FORBIDDEN QUEST*, la commercialisation apparaît.

Troisièmement, il y a une dimension théorico-analytique dans la métamorphose du NFM. D'abord un discours philosophique tout à fait original apparaît dans sa dynamique institutionnelle. Ces archivistes rendent explicite leur pratique du remontage. Cette équipe pour la plupart d'origine universitaire agit dans une communauté internationale de chercheurs et d'archivistes du CPT (postBrighton). Delpeut assume ses préférences personnelles comme celles qui sont partagées par sa génération (*Skrien*). Cependant il mêle de manière originale dans son travail une question analytique et une question esthétique. Le travail du compilateur prend position de façon implicite dans le débat sur le modèle linéaire de l'histoire du cinéma en crise qui est sévèrement remis en question tandis qu'on fête paradoxalement (prestige et manque de subventions) à Amsterdam le Centenaire du cinématographe.¹¹⁹⁴ Cependant c'est peut-être l'approche sensorielle-analytique la contribution théorique et pratique la plus radicale de Delpeut dans le domaine de l'histoire du cinéma. Nous avons nous-mêmes testé ses potentiels.

Si le processus de notre travail de recherche a été productif en terme de récolte d'informations, la charge de subjectivité de nos analyses a constitué un défi. Il a fallu trouver un équilibre subtil entre la description et l'interprétation des images et des sons. Ce corpus en effet met à l'épreuve nos réflexes de spectateur. Notre analyse de chaque compilation comme des films muets recyclés renvoie à une réflexion, au sens d'un reflet littéral, à une prise de conscience de notre condition de spectateur. La compilation fixe une idée à partir de films muets qui leur confère une 'histoire' au plus exactement qui met l'accent sur une dimension de leur histoire ; que ce soit sur leur support, sur leurs formes ou leurs contenus. La méthode du compilateur éveille notre état de 'conscience', en tant que spectateur. Le film peut être analysé comme une forme de pensée.¹¹⁹⁵ Il ne s'agit pas de voir l'image comme un reflet de son époque, mais comme un objet qui montre à plusieurs niveaux et en jouant sur la polysémie de l'image, une façon de regarder le passé en rapport de notre présent.

Ce corpus fait émerger un échantillon riche et disparate de films muets qui étaient avant ce travail de compilation très peu connus. Ces archives du muet marquées par une certaine

¹¹⁹⁴ Nous considérons emblématiques deux articles dans ce débat. Voir Altman, Rick, « Penser l'histoire du cinéma autrement. Un modèle de crise », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, pp.65-74 ; et De Kuyper, Eric, 'Anyone for an aesthetic of film history?', *Film History*, volume 6, 1994, pp.101-109.

¹¹⁹⁵ Partant du principe d'interprétation du figural, certaines analyses des films considèrent le cinéma comme une forme de pensée. Voir Brenez, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles-Paris, De Boeck, 466p.

étrangeté reprennent sens en étant compilées, même s'il faut avouer que c'est à travers une vision contemporaine. Delpeut contribue ainsi à donner une visibilité esthétique à ces archives. Toutefois ces compilations n'échappent à sa façon de voir le cinéma. Ce corpus permet de redécouvrir une partie du patrimoine néerlandais constitué des films muets de plusieurs pays mais sous le prisme d'un cinéaste qui est aussi critique et théoricien et qui met ses talents au service d'une Cinéma-thèque particulière. Tout en possédant la richesse d'une perspective sensorielle-analytique, il n'en demeure pas moins que ces compilations transmettent une culture de l'image fragmentée.

“ (...) might not the compilation of casual images be happily combined with a lyrical track, either in poetry or song ? (...) History, too, is waiting to be served by these raw materials of history –with or without the help of professional historians. The many purposes of the compilation rarely shown instances of historical instruction. (...) Now that the compilation is generally acknowledged to be an ideal vehicle for ideas, its is possible to make greater demands on it, to hope that its ideas can ascend to the level of beliefs, philosophies. (...) While the accumulation of non-current newsreels grows by the minute, forgotten or hidden collections from the more remote past are being opened by film-makers. The footage now at our disposal is so great and rich a store that no one can say. These are the limits, And one would have to be extremely foolish to say, these are the limits of its uses – either in content or method. Artists who have worked with these materials have surprised us so often with what we thought was familiar and worn that we may be sure that, as long as artists continue to work in this form, there is no end to its newness. Though most of his material is already on film, there is a limitless potential waiting for any artist with something he needs to say. ”
 Jay Leyda ¹¹⁹⁶
 ”

Apports : recyclage paradoxal des collections film dans une perspective esthétique

L'étude de Leyda (1964) anticipe le riche potentiel poétique des archives dans la compilation. Mais si notre corpus relève d'une 'poétique des fragments', il ne peut pas être séparé d'une démarche génétique au sens de revenir aux origines car mis au service des besoins d'une Cinéma-thèque. Le NFM valorise ses archives de différentes manières qu'il s'agit d'abord de les restaurer, de les programmer simplement ou pour initier des réalisations originales. La compilation est un outil flexible de valorisation des films muets, qui change en fonction de la modalité appliquée : reconstruction, documentaire, fiction, programme, film de montage et/ou film d'essai. La compilation est une forme filmique polyvalente qui rend possible au cinéma muet de se raconter par lui-même.

La reconstruction *THE GOOD HOPE* (1989) est un exemple sobre mais qui permet de montrer concrètement comment un remontage peut s'inscrire dans une histoire du cinéma incomplète qui assume ses fragments. Le travail de préservation des films muets en couleur du NFM est exemplaire en tirant profit de ses besoins de compilation implicite pour restaurer des fragments jusque là ignorés. Cette forme filmique s'adapte ainsi aux cas des films incomplets comme *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918). La reconstruction met en évidence l'absence du reste du matériel du film, elle tient à montrer un film qui n'existe plus. C'est l'histoire d'une lacune en 1989, de

¹¹⁹⁶ *Idem.*, Leyda, 1964, p.137-140.

l'histoire de ce qui reste, mais aussi du contexte culturel de la pièce théâtrale adaptée au cinéma de la première version en 1918. *THE GOOD HOPE* ayant en plus la forme d'un film muet contemporain qui doit être accompagné au piano-forte en salle.

Delpeut compile de nombreux films du cinéma de la seconde époque dans deux documentaires extraordinaires : *LYRICAL NITRATE* (1990) et *DIVA DOLOROSA* (1999). Sa démarche consiste à mettre en valeur le coloriage des films distribués dans les années 1910, comme leur sonorisation indispensable. Cependant, il retravaille ces films en fixant son interprétation contemporaine. Il met en œuvre sa méthode de compilation sensorielle-analytique dans *LYRICAL NITRATE* qui est encore dépassée dans *DIVA DOLOROSA*. Il emprunte exclusivement des films muets qu'ils soient en fragments, en extraits et/ou complets. Ces derniers gardent le même statut pour lui, et de la même façon fait cohabiter les genres de fiction et de non-fiction. Ces documentaires mettent en valeur certaines caractéristiques des archives du muet, lorsque Delpeut montre tels quelles ces préservations en couleur, mais aussi en ruines. Cependant il les déconstruit 'également quand il retravaille certaines séquences en rajoutant des effets optiques et sonores : une manipulation qui coïncide avec l'allure fragmentée des archives.

Dans *LYRICAL NITRATE*, le réalisateur met en évidence la richesse de la collection Desmet, documentée par les films eux-mêmes qui sont recyclés de manière à reconstruire l'expérience d'aller au cinéma pendant cette période. Toutefois ce remontage affecte les films qui ne sont pas à l'origine tous en fragments. Le gommage de certaines parties des films rend visible autrement le contenu des copies de distribution. Cette approche esthétique est condensée dans la séquence remontée où il ajoute des ralentis et des travellings optiques à *FIOR DI MALE* (1914), ce qui déclenche une forte expérience sensorielle et force à un exercice de regard analytique.

Presqu'une décennie plus tard, *DIVA DOLOROSA* est une étude audiovisuelle du phénomène du divisme qui est également raconté par les films eux-mêmes. Delpeut utilise encore une structure narrative, non linéaire à première vue, pour remonter à base d'extraits la trajectoire 'typique' des cinq divas choisies. Il utilise les mêmes principes que dans *LYRICAL NITRATE* pour détourner ces images en mouvement. Et cette fois il dialogue de façon explicite avec la scène du *found footage* (*HOME STORIES*). Il dépasse les limites qu'il avait pu connaître avant comme archiviste. Il colorie parfois avec outrance ces archives remontées qu'il a pu rassembler grâce à la collaboration des cinémathèques de l'axe italo-néerlandais.

Dans ces deux films, on retrouve toute la palette de gestes utilisés dans sa méthode de compilation : une sonorisation lyrique, un texte-image à vocation pédagogique, de l'intertextualité littéraire de l'époque, le regroupement de scènes, le décorticage des plans, le gommage des images, l'altération des films par des effets optiques et sonores rajoutés.

Néanmoins seul *LYRICAL NITRATE* s'inscrit dans une logique exclusivement de valorisation archivistique, tandis que *DIVA DOLOROSA* met en œuvre une dynamique de recherche et de création documentaire bien plus poussée.

Delpeut explore cette direction créative dans les seules deux fictions à base d'archives qu'il a alors réalisées : *THE FORBIDDEN QUEST* (1993) et *FELICE... FELICE...* (1998). Les archives ne sont pas recyclées pour servir strictement à leur valorisation, mais aussi dans une démarche plutôt artistique et personnelle. Néanmoins, cette liberté artistique, permet de manière indirecte de valoriser la petite collection de films d'expédition aux pôles terrestres, que fait réexister *THE FORBIDDEN QUEST*. Cette démarche est paradoxale en termes de valorisation. D'une part le récit se sert du nouvel accès et de ses nouvelles connaissances des films d'expédition. D'autre part, Delpeut prend également la liberté de faire passer des films d'autres régions pour des films d'expédition aux pôles. Il utilise des films dont le coloriage est détourné involontairement par des solarisations. Il se permet de colorier exceptionnellement un extrait pour rendre efficace son drame. Le recyclage dans cette fiction est frappant, et finit par 'calquer' les caractéristiques des films de voyage. C'est un film palimpseste. De façon ironique, cette démarche rend compréhensible ce genre et plus particulièrement le travail des opérateurs pendant les expéditions.

En revanche la méthode du compilateur est à peine présente dans *FELICE... FELICE...* Un seul film-fragment voit utiliser les qualités de la Caméra loupe-analytique, et de manière minimaliste. Delpeut attribue un sens poétique à ce bout de film qui représente une scène onirique. Cet homme imaginaire aurait pu être derrière la caméra, être un producteur d'images du passé, de ces traces que le compilateur a valorisé pendant sept ans au NFM.

Cependant Delpeut est aussi un programmeur qui contribue à stabiliser de nouvelles voies alternatives pour l'accès et la diffusion des collections préservées, en particulier dans ses deux programmes *PATHE AROUND THE WORLD* (1993) et *DE CINEMA PERDU* (1995). Ce format de présentation est exploré au Musée dans les années 1990, mais pas toujours fixé comme un ensemble sur support film. Les frontières entre un programme et une réalisation sont poreuses en raison du remontage auquel font appel ces deux formes. À cause du besoin de sonorisation des films muets, les programmes sont parfois montés à l'avance, mais le montage a parfois été opéré directement en salle et n'a donc pas été conservé. Grâce au programme *PATHE AROUND THE WORLD* le montage ainsi que l'accompagnement musical et le bruitage de Belinfante sont toujours accessibles. Deux ans plus tard, Delpeut fixe d'autres expériences de sonorisation produites en collectif (pianistes, chanteurs, acteurs, magiciens, chercheurs, techniciens, etc.) à travers la série titanique *DE CINEMA PERDU*. La particularité de cette série réside dans le grand

éventail des programmes qui se retrouve dans chacun des épisodes (41) qui garde des films autonomes (86) mais qui en les associant leur fait prendre une signification. La tâche du programmeur est prise dans une tension difficile. D'un côté, Delpeut essaie d'approcher ces films muets selon leur contexte pour le rendre intelligibles (couleur, sonorisation, programme). D'un autre côté, il imprime au remontage de ces films muets sa vision contemporaine, « polyphonique » comme le propose De Kuyper.¹¹⁹⁷ Remettre ces archives dans leur contexte d'époque reste forcément utopique. Mais Delpeut essaie de le faire dans la mesure des conditions et des moyens à disposition.

Le réalisateur a fait deux films de montage inspirés de son travail de programmeur : *THE GREAT WAR* (1993) et *HEART OF DARKNESS* (1995). Il se pose comme objectif de montrer les archives du NFM autour du thème de la grande guerre puis de celui du colonialisme en Afrique. Il repart de sa perspective sensorielle-analytique lorsqu'il remonte avec Hin ces archives en utilisant certains gestes comme la ponctuation avec de fondus noirs, le reclassement des extraits et le gommage radical des intertitres. Dans ces deux films, il associe les archives afin de mener un parcours dans les représentations respectivement 'd'aller à la grande guerre' et 'd'une expédition en Afrique'. Toutefois il questionne également en termes esthétiques la position des opérateurs face à ces images documentaires. Notamment dans *HEART OF DARKNESS*, seul film de la période de collaboration interne au Musée où il fait usage de la voix-off. Le cinéaste affiche clairement ses prises de position devant le contenu idéologique de ces images. Il utilisera encore une voix-off dans l'essai *THE TIME MACHINE* qui résume les gestes et les réflexions philosophiques du compilateur après ses années au Musée.

THE TIME MACHINE est un essai un peu hors normes, très influencé par ses programmes du *found footage* et ses recherches sur l'exotisme. Dans cette série, Delpeut montre en entier le film *DISPLACED PERSONNE*, remonte des extraits d'autres documentaires, analyse des archives à l'écran et accompagne ces images d'entretiens faites avec des cinéastes, des chercheurs et des archivistes. Cet essai sur support audiovisuel utilise la compilation comme un outil comparatif des pratiques de remontage des archives, et comme un moyen de traverser tout un siècle d'histoire de la culture de l'image.

Après notre étude, plusieurs questions restent encore ouvertes au regard de la pertinence des compilations pour valoriser les archives. Nous avons ainsi pointé le cantonnement de certaines de ces compilations, comme *DIVA DOLOROSA* à laquelle le grand

¹¹⁹⁷ De Kuyper, Eric, « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (1), *Cinémathèque* no. 1 mai 1992, p.32.

public n'a qu'un accès restreint. De ce point de vue, la commercialisation et le succès de *THE FORBIDDEN QUEST* constituent un atout. Cet exemple met en évidence le potentiel de découverte et d'apprentissage ludique d'un genre comme le film de voyage. Pendant qu'il y a par contre un inconvénient en terme d'usage pédagogique pour un film comme *THE GREAT WAR* qui pourrait se trouver, pour certains historiens, aux limites de l'esthétique, puisqu'il a besoin d'être accompagné d'un discours historique parallèle.

La compilation est un outil contradictoire de valorisation par ses propres possibilités techniques. La sélection du compilateur économise le temps et les sources inévitablement restreints pour avoir accès et diffuser des archives. Qui regarderait 'tout' et à quoi servirait une telle démarche ? Delpeut participe d'une certaine manière à une écriture audiovisuelle de l'histoire du cinéma par la limitation de ses choix, mais aussi par son interprétation des archives. La production de cette Cinéma-thèque peut influencer en partie la façon de regarder. Le compilateur comme l'équipe du Musée imposent une vision esthétique du film comme un objet d'art mais aussi culturel, deux qualités jamais dissociées mais pas toujours évidentes à considérer en parallèle. Peut être la difficulté plus difficile à gérer par le fait que cette méthode du remontage est un dispositif qui permet d'analyser comme de sentir la matière-film. Mais la problématique de valorisation des archives ne s'arrête pas ici.

Ce corpus valorise un patrimoine cinématographique national qui est au même titre mondial, en recyclant des films de plusieurs pays distribués et exploités aux Pays-Bas. Ces films d'archives sont fabriqués dans le cadre du Musée, grâce aux subventions des pouvoirs publics et parfois en coproduction avec la télévision. Cette production est destinée à la programmation du Musée puis en partie à l'exploitation dans les réseaux d'*art houses* aux Pays-Bas, dans les festivals, cinémathèques, salles d'art et d'essai et parfois dans des circuits commerciaux et sur les chaînes culturelles, de plusieurs pays.

Cependant une partie de ce corpus a une relation ambiguë avec la production à tendance expérimentale, puisque ce travail n'est pas produit de façon artisanale ni surgit directement d'une scène artistique du réemploi. Mais l'approche esthétique qui l'imprègne met en évidence des influences et des coïncidences avec la scène du réemploi d'avant-garde à partir des films muets. Et de toute façon le travail de compilation de Delpeut est traversé avant tout par les intérêts d'une perspective archivistique comme esthétique indissociable. On peut dire ainsi que l'approche sensorielle-analytique est influencée par la tendance documentaire du *found footage* des années 1980, que Delpeut lui-même programme, explorant souvent des liens avec le CPT dans les années 1990 au Pavillon Vondelpark. Il participe dans cette dynamique à la création de la collection *BITS & PIECES* conçue par De Kuyper qui est un cas

extraordinaire de recyclage de fragments du muet et qui surgit en plein essor du *found footage* dans les réseaux de festivals de cinéma, de galeries et musées d'art moderne.

Il y a des effets parallèles entre ce corpus et la scène documentaire du réemploi, même si les propos sont en principe bien différents. D'abord il y a une affinité thématique, par le recyclage surtout du cinéma de non-fiction, comme les actualités de la grande guerre (Gianikian et Ricci Luchi), les films de famille (Forgàcs), les films coloniaux, etc. Delpout retravaille également la pellicule, mais sans la toucher directement à la différence de la plupart des cinéastes du réemploi de sa génération.¹¹⁹⁸ De plus, tous ces cinéastes ont en commun d'analyser des films recyclés à travers des remontages qui ne parlent pas nécessairement d'une structure narrative. Ils retravaillent les éléments (image, son, texte-image) des films muets comme des unités supprimables, transférables, interchangeables. Notamment *LYRICAL NITRATE*, par son approche esthétique, est un manifeste du cinéma de la seconde époque qui montre l'autonomie comme l'interaction de ses images, des intertitres, du coloriage, de la sonorisation ; au point d'arriver à exploiter une nouvelle narration comme la beauté des images en ruines de la collection Desmet, à la façon d'un *ready-made*. Mais il faut tenir compte que Delpout réalise un travail de manipulation virtuelle à travers des effets optiques et sonores rajoutés aux images mais exclusivement développés en laboratoire.

LYRICAL NITRATE et *DIVA DOLOROSA* sont bien accueillis sur la scène documentaire expérimentale. Suivant la logique du NFM qui établit en même temps des ponts avec certains secteurs d'archivistes, de chercheurs du CPT, avec certains cinéastes de la scène expérimentale et commissaires d'exposition d'art contemporain (Forgàcs, Bitomsky). Néanmoins les usages de ces films démontrent qu'ils n'appartiennent exclusivement ni à la scène archivistique, ni de la recherche, ni de la scène expérimentale. La richesse comme la faiblesse de ce travail de compilation est de faire connaître ces films muets dans des secteurs aussi différents, puisque les spectateurs relèvent certains aspects de ces compilations, mais pas forcément d'autres. L'avantage de la compilation permet plus qu'une sauvegarde implicite des archives fragmentées et même si elles sont retravaillées. Le meilleur exemple sont les séries dérisoires à partir de films muets programmés dans les salles du cinéma puis à la télévision, et qui sont le résultat de la destruction et du recyclage de seconde main qui s'est intensifiée avec l'institutionnalisation du cinéma sonore. Ces compilations ont une forte charge de parodie (in)volontaire provoquée par le détournement de la vitesse, l'association d'extraits de films en

¹¹⁹⁸ Brenez, Nicole « Cartographie du *Found footage* », dans Brenez, , Pip Chodorov *Exploding No.* Hors série "Tom Tom the Piper's Son", 2000, pp.90-92. Disponible sur: http://archives.arte-tv.com/cinema/court_metrage/courtcircuit/lemagfilms/010901_film3bis.htm

dehors de leur contexte, l'usage d'une voix off, etc. Cette sauvegarde involontaire est doublement ironique car plusieurs fragments de films muets ont survécu ainsi alors que les originaux sont perdus. Mais aussi car ce recyclage témoigne d'un certain mépris pour les films muets avec des effets pervers. Ces séries marquent l'esprit de plusieurs générations de spectateurs nourris de films muets exclusivement en noir et blanc et à vitesse en général accélérée¹¹⁹⁹ Au contraire, le NFM utilise la compilation pour rendre à ces films muets leurs caractères originels, pour offrir aux générations futures cette façon de regarder les images du passé mais aussi pour les (re)placer comme partie intégrale de l'histoire du cinéma. Une histoire qui doit être comprise comme étant aussi fragmentée que globalisée. La collection *BITS & PIECES* condense cette vision contemporaine, comme Verhoeff signale: « *In the NFM Bits & Pieces is the term used in the catalogue to refer to fragments rather than allegedly complete films. This notion of bits & pieces can serve to set up the conceptualisation of cinema as a representation of the other seen through the eyes of a self-modern urban culture- subjected to fragmentation due to modernity. In other words, the name used today – Bits & Pieces – becomes a metaphor for the most typical feature of the cinematic culture of the time.*¹²⁰⁰

La compilation est un moyen de préservation à controverse par sa capacité à dévoiler comme à masquer les intentions des créateurs à deux niveaux. Il y a les idées des cinéastes qui se trouvent derrière ces images recyclées, qu'ils soient identifiés ou non, mais également de ceux qui les réinterprètent. Delpeut n'est pas non plus dans une démarche de négation des créateurs des archives empruntées. L'objectif du compilateur est de mettre en relief leur travail. Il a une double démarche : assumer le matériel de l'autre et en même temps son intervention sur celui-ci. Il est médiateur comme programmeur et interprète. Il livre ses goûts et ses choix afin de faire connaître ces films muets. Il est un précurseur de l'usage explicite de la compilation comme en tant qu'un outil pour sauvegarder, dévoiler et manipuler des films du patrimoine cinématographique. Il fait découvrir les qualités du travail de préservation du NFM sur plusieurs supports (film, télévision, vidéo électromagnétique puis récemment DVD numérique). La compilation doit se comprendre comme une alternative parmi d'autres formes de programmation qui coexistent pendant la période étudiée (1988-2000) au NFM. Ce corpus fait partie d'une politique de valorisation plus large qui redéfinit les pratiques du Musée, à partir d'un savoir-faire historique et d'une certaine philosophie de ses archives à laquelle Delpeut apporte sa participation. Il contribue à la réflexion sur les notions de fragment, de

¹¹⁹⁹ Voir Leyda, *Idem*. 1964, p.37.

¹²⁰⁰ Verhoeff, N., *After the Beginning Westerns Before 1915*. Thèse: Lettres: Universiteit Utrecht, (sous la dir.) Prof.dr. William Uricchio et Prof.dr. Frank Kessler, 2002, p.13.

collection, de genre de non-fiction, de coloriage. Cependant le cinéaste n'est pas isolé dans sa démarche, il fait partie d'un contexte propice, effervescent aux Pays-Bas comme en Europe et qui voit se renouveler les approches esthétiques, socioculturelles et historiographiques du cinéma muet.

Au fil de ce travail nous avons dégagé pour résumer au moins quatre avantages à ce corpus en terme de valorisation des films muets. Ces films prolongent, premièrement le travail de préservation du Musée. Deuxièmement, ces films fixent une manière de programmer des films recyclés qui sont projetés en salle (Amsterdam et ailleurs dans les 'lieux de mémoire' : Pordenone, Bologne et Paris). Troisièmement, ce corpus sort de la méconnaissance certains films dans le milieu des spectateurs spécialisés (dans les circuits de la recherche et du cinéma expérimental) comme du grand public (téléspectateurs). Et quatrièmement, ce corpus témoigne d'une réinterprétation contemporaine des films muets, ce qui rend possible plusieurs axes de lectures : archivistique (couleurs, sonorisation), historique (périodes, créateurs et genres), théorique (analytique, pédagogique) et esthétique (sensorielle, poétique). Le compilateur place ce patrimoine cinématographique du muet dans l'histoire de l'image au sens large.

En filigrane, analyser ce corpus permet d'élargir les connaissances sur trois temps différents. D'abord il y a bien entendu une valorisation des films muets dans les compilations, des films dans le film. Ce corpus est symptomatique de la transformation des supports du cinéma provoquant des effets de lecture (nitrate, acétate, électromagnétique, numérique). Ce travail valorise sur d'autres supports audiovisuels ces films muets provenant d'un support nitrate 'idyllique'; plus que jamais inaccessible, mais mieux que jamais sauvegardé comme on le dit, dirait Fossati, et de façon irrémédiable.¹²⁰¹ Cet ensemble des films porte la trace d'une manière de sauvegarder et de faire la diffusion des collections filmiques qu'un spectateur moyen pourrait difficilement trouver ensemble et en accès ailleurs. Le travail du compilateur met en évidence la problématique d'écrire une histoire en images et en sons, et pas seulement par évocation de citations filmiques.¹²⁰²

Il y a un deuxième temps de valorisation de ces collections dans le travail du compilateur qui est étroitement associé à cette 'âge d'or' du NFM. En parallèle ces compilations permettent de

¹²⁰¹ Fossati, G., 'Coloured Images Today: How to live with Simulated Colours (and Be Happy)', Hertogs, Daan Nico de Klerk (ed.), *Disorderly order - Colours in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996, pp.83-89.

¹²⁰² Voir Belloi, Livio, « Des histoires du cinéma en images et en sons, *Iris* no. 19 automne 1995, pp.75-98.

commencer une histoire partielle du NFM et d'aborder des questions qu'y sont liées : la qualité de ces restaurations en couleur ; des expériences du spectacle live -donc éphémère dans la programmation- et le développement de leur agenda de recherche (catalogage, rencontres académiques dont notamment l'Amsterdam Workshop). Ce corpus traite indirectement de l'histoire des archives collectées pendant quatre décennies au Musée. Notre étude aide à comprendre combien ce stock du muet est central dans le changement plus général de politique de valorisation (inventaire, recherche, catalogage, restaurations), comptant avec de forts investissements financiers et humains mis en place dans les années 1980 et 1990. Ces compilations gardent de surcroît les traces de la collaboration interne puis externe du cinéaste qui participe activement à ce processus. Par ses remontages, Delpeut augmente le potentiel d'accès aux collections préservées, prolongeant les expériences collectives de présentation des films muets en salle, à la télévision, à usage privé ou comme loisir pédagogique. Il ne fait uniquement la diffusion d'une collection en particulier mais assume des choix relatifs à la spécificité de ses fonds du NFM. Cette démarche de sauvegarde peut être lue comme symptomatique des critères de plusieurs cercles auxquels il appartient : des critiques de *Skrien*, des universitaires, des cinéastes et des archivistes du NFM. Si toute sélection apporte des avantages et des limites, la méthode de Delpeut laisse ouverte la possibilité de revenir en arrière et de laisser faire aux futures générations leurs choix à leur tour. La collection *BITS & PIECES* est de ce point de vue un cas extraordinaire : pour une 'histoire du cinéma fragmentée'.

Le troisième temps de valorisation de ces films muets se trouve dans la charge pédagogique de ce corpus qui rend une histoire du cinéma en images et en sons du cinéma muet, à travers le remontage des archives. La compilation est un outil pédagogique parmi d'autres, pour apprendre à regarder cet horizon audiovisuel avec les moyens à disposition. Chaque compilation naît d'un effort de programmation, mais aussi d'une activité complémentaire de recherche des films préservés. La compilation facilite la médiation pour montrer, éduquer, promouvoir les archives autrement. Les divers prix qui reçoivent les films de Delpeut sont un symptôme du virage que connaît le recyclage qui s'oriente en dehors des propos historiques plus 'traditionnels'. (Voir Tableau VIII) Le code d'éthique des cinémathèques est en pleine mutation face à ces pratiques su remontage.

Delpeut ne remplace pas ces films pour ses propres besoins artistiques en quête d'une œuvre de compilation. Il sélectionne et analyse certaines parties des films pour les rendre visibles parmi une masse chaotique toujours plus étendue des archives encore en attente.

Contrairement aux autres cinéastes du *found footage*, il n'intervient jamais sur la préservation

acétate (comme du nitrate) pour pouvoir y revenir en permanence. Il met en évidence ce qu'il fait aux films préservés. Il s'inscrit dans la dynamique du NFM qui enregistre de façon systématique et publie tout le processus de restauration, et donne accès aux origines des matériels utilisés et aux critères d'intervention.

Avant notre étude, ce corpus cachait 'sous nos yeux' les contributions du NFM à la philosophie des archives du cinéma dans les années 1990. Delpeut est un 'passeur', un guide, un interprète des archives du muet pour des spectateurs contemporains. Il est encore un archéologue de l'image qui travaille avec ce qui persiste de ces archives, qu'il est nécessaire d'interpréter, assumant les alternatives de passer par des nouvelles technologies et supports. La philosophie de cette Cinémathèque bouleverse les habitudes de la valorisation du cinéma muet, mais également fait une critique féroce de certaines catégories de l'historiographie du cinéma. Notre étude de cette pragmatique du remontage au service des archives nous a permis d'entrer en parallèle dans ces réflexions théoriques : remise en question de la notion du cinéma national, de celle de genre, parmi d'autres.

Une remise en question de l'historiographie (ou d'un jeu de catégories réévaluées)

Toute cinémathèque a besoin de connaissances historiques pour agir et travailler avec ses archives, et ce qu'elle fait affecte aussi une histoire du cinéma en constante réécriture. Delpeut dans son travail de compilation questionne une certaine doxa, c'est à dire une série de catégories de l'historiographie du cinéma qui ne s'adaptaient pas à la réalité de ces archives. Il entre en rupture avec la primauté de certaines périodicités, de certaines notions comme celles de genres. La mise en valeur de ces archives ne s'appuie pas sur un film 'idéal', mais démontre au contraire les variations des versions, des éditions, entre les différentes copies de distribution qui constituent la richesse des collections du Musée. La notion centrale du cinéma national doit s'adapter à la pluralité des archives néerlandaises provenant de plusieurs pays mais qui appartiennent à l'histoire de la distribution et l'exploitation dans cette région.

En conséquence ces collections se prêtent à la compilation sous une approche esthétique expérimentale par leurs problèmes d'identification et la difficulté de hiérarchiser un matériel alors méconnu. Delpeut comme médiateur termine par offrir de drôles de leçons d'histoire des films muets en leur permettant d'être en accès selon certaines de leurs spécificités analysées sur support

audiovisuel. De nouvelles interrogations se posent à travers les possibilités contradictoires que ces compilations offrent pour apprendre l'histoire du cinéma à la distribution et de l'exploitation de ces films muets, pour laquelle il faudrait prendre en compte les usages d'époque et les critiques. La compilation sert à explorer les probables rapports entre les films qui étaient à l'époque programmés ensemble, mais elle est de toute façon restreinte aux moyens contemporains.

Ce travail de compilation permettrait de traiter la culture du cinéma muet comme un 'continent', mais dans une 'planète'. Cette longue période du muet (1895-1931) n'est pas un 'tout' homogène. Ce travail de compilation ne traite pas les films par années comme des 'îles' sans aucun rapport. Il tient compte des tendances, des transitions jamais linéaires, des sous-périodes qui sont mises en rapport. Il assume que cet iceberg audiovisuel nous est parvenu par le hasard conjugué de la destruction, de la volonté des collectionneurs et des politiques d'archivage. Le compilateur d'Amsterdam offre un 'miroir' fragmenté du cinéma muet qui reflète des images soigneusement retravaillées tout en dévoilant leurs vides. Il n'est pas possible de regarder tout ce qui reste sans y perdre. Ce travail de compilation part du principe d'association de films pour les restaurer, les programmer, pour réaliser avec, fixant une hypothèse, une idée (Leyda) dans un but de valorisation. Cette manière de compiler fait bouger les conceptions des classiques de l'histoire du cinéma en établissant par exemple des liens entre plusieurs périodes (CPT, cinéma de la seconde époque, les années 1920, transition au sonore), mais en imprimant aussi des discontinuités. Ce travail de compilation ne va pas forcément de paire avec une histoire linéaire du cinéma.

Notre étude est souvent tombée sur des films qui sont des compilations à l'origine, notamment d'actualités, de *newsreels* ou de films d'expédition mais aussi de versions à l'intérieur de fictions. Par exemple *THE GREAT WAR* (1993) est composé pour une grande part d'actualités de l'époque compilées à la fois, comme dans le journal recyclé *MESSTER WOCHER* (1915) et la fiction *COUPLE OF DOWN AND OUTS* (1923). Quelles sont les conséquences de lecture historique des archives aussi spécifiques sur la grande guerre (1914-1918) qui se trouvent recyclées à plusieurs reprises ? Delpeut explore à travers son film de montage cette question, mais depuis une approche esthétique singulière.

Ce travail de compilation pose plus particulièrement certaines bases pour interroger ce tabou qui est l'exhumation des regards adressés à l'opérateur en ce qui concerne la non-fiction, comme par exemple dans *TYPES DES INDES ET DE CEYLAN*. Ces clin d'œil, compris dans la fiction et adressés au public, prennent une autre dimension, notamment ceux qui sont très sophistiqués du metteur en scène et comédien Léonce Perret.

De manière que dans ce travail de compilation les contenus et les formes des genres cinématographiques cohabitent sans distinctions radicales (fiction, non-fiction, curiosités, documentaire). Les genres sont par principe hybrides dans ce corpus. Neuf de ces dix compilations associent images de fiction, non-fiction et documentaires sans se soucier de les différencier. *HEART OF DARKNESS* recycle seulement de films de non-fiction mais les compile de façon à dévoiler leur mise en scène à l'origine, leur 'théâtralité'. Le compilateur prolonge et assume cette hybridité de genres en permanence. Dans ce corpus, il n'est plus possible d'appliquer la dichotomie historiographique prédominante (fiction versus documentaire), il s'avère nécessaire de jouer avec cette frontière qui est transgressée en permanence.

Delpeut dévoile le statut des créateurs du cinéma muet à plusieurs niveaux : metteur en scène, opérateur, comédiens, sociétés identifiés comme anonymes. Ces copies de distribution valorisées à travers la compilation remettent en question la primauté de l'auteur et d'un film 'idéal'. Malgré l'aspiration à rendre au spectateur contemporain 'l'original' il s'avère impossible de le vérifier. Même dans le cas de disposition d'un négatif tel que le metteur en scène l'aurait 'souhaité', le film est objet de transformations (in)volontaires (une erreur du laboratoire, la censure de l'époque). Un film muet est de plus par définition dépendant de sa sonorisation, comme n'importe quel film qui est transformé par les effets du temps et les politiques d'archivage.

Les cinémathèques ont une certaine responsabilité dans la sacralisation de certains metteurs en scène qui en éclipsent d'autres. Grâce à ce travail de programmation du NFM, de cinéastes classiques se voient comparés et confrontés, comme par exemple les films de Machin avec les films de Visconti. Récemment Perret a été objet d'une redécouverte systématisée à travers les rétrospectives du festival Il Cinema Ritrovato à Bologne (2002 et 2003) et de la Cinémathèque Française (2003-2004).¹²⁰³ L'accès aux belles préservations en couleur de Perret du NFM incite à sa connaissance.¹²⁰⁴ Le NFM n'est pas complètement détaché de cette histoire panthéon mais au moins essaie-t-il de faire redécouvrir certains auteurs avec d'autres critères.

Cependant les compilations ont également l'avantage d'exhumer des films d'opérateurs anonymes et de rendre possible l'analyse du style d'une société de production aussi importante à l'époque comme Eclair. D'ailleurs la qualité de la production française préservée

¹²⁰³ Voir <http://www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato/2003/eng/presentazione.htm>; *Positif* nr 504, Février 2003, pp.100-101 et *Positif* nr 519 mai 2004, pp.72-73.

¹²⁰⁴ Pozzi, Davide, 'Restaurer Monsieur Perret. Entretien avec Claudine Kaufmann', Bastide, Bernard et Jean A. Gili, *Léonce Perret* (sous la dir.) AFRHC/Cineteca di Bologna/Il Cinema Ritrovato, Paris, 2003, pp.139-144.

dans les archives néerlandaises mériterait un travail comparatif avec d'autres cinémathèques qui possèdent de nombreux films français ; vu l'importance et le poids de multinationales comme Pathé et Gaumont, pendant les premières vingt années de l'histoire du cinéma. Dans l'ensemble du travail de compilation de Delpout, les films de voyage occupent une place significative. Le cinéaste inclut de nombreux films en plein air pour lesquels les sociétés spécialisées françaises mais aussi italiennes sont exemplaires à l'intérieur de la collection Desmet.

Il reste à approfondir la puissance de la compilation en tant que dispositif qui permet de comparer sur support audiovisuel les styles d'interprétation des comédiens. *DIVA DOLOROSA* emporte à l'extrême son étude audiovisuelle du star système du divisme qui a influencé plusieurs cinémas nationaux y compris le néerlandais, dont Annie Bos certainement est la diva emblématique.

Le compilateur met en relief le caractère multinational des archives néerlandaises provenant de plusieurs pays de production induisant des versions, des coproductions et des filiales. La notion historique de filiale est déployée dans le programme *PATHE AROUND THE WORLD*. Ce travail de compilation est une source intéressante pour interroger de manière comparée les fins alternatives, comme dans le cas de films russes tragiques.¹²⁰⁵

Les archives du NFM sont multinationales dans plusieurs sens une fois recyclées dans ces compilations. D'abord les sociétés de production peuvent mettre en œuvre des coproductions avec plusieurs pays. Ensuite elles ne se limitent à tourner sur leur territoire national (Pathé-Hollandsche) mais enregistrent la situation géopolitique de plusieurs régions du monde (colonies, métropoles) Les collections du Musée sont en core multinationales car elles appartiennent à l'histoire de la distribution néerlandaise du cinéma qui a de tout temps mis en exploitation différentes cinématographies nationales. La notion du cinéma national est donc plus que problématique.

Les croisements ne s'arrêtent pas là. L'étude de *DIVA DOLOROSA* mériterait d'être interrogée à travers son intertextualité socioculturelle. Bien entendu par son sujet cette compilation est

¹²⁰⁵ Voir *ZENSCINA ZAVIRASNEGO DNJO*, 1914; *DE POSTILJON*, 1915 et *DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNEE*, 1920). Delpout établit un parallèle historique avec la situation du cinéma muet néerlandais. "(...).Perhaps the Dutch gloom is the same as the proverbial Russian gloom. The so-called Czarist cinema also made use of two endings: a "bad" one for Russian audiences, a "happy" one for the foreign market (...)". Voir Delpout, P., "A Cinema of Accidental Incidents Dutch Fiction Films 1896-1933, a Review", Donaldson, Geoffrey, *Of Joy and Sorrow : A Filmography of Dutch Silent Fiction*: Stiftung NFM, Amsterdam, 1997, pp. 23-25. Il se base et cite l'étude de Tsivian et al., *Silent Witnesses. Russian Films 1908-1919*, Pordenone/Londres, 1989. Les différentes versions obéissent aux goûts différents qui coexistaient au marché cinématographique mondial. Certaines références des copies néerlandaises témoignent des fins alternatives, comme d'*OP HOOP VAN ZEGEN* et *HET TELEGRAM UIT MEXICO*.

placée dans le contexte des arts du spectacle (musique, théâtre, opéra), mais les relations avec la littérature sont également mises en évidence (D'Annunzio, Praz, Baudelaire et Wilde). L'ensemble de ce corpus de compilations fait d'ailleurs des citations pertinentes des adaptations littéraires au cinéma (Heijermans, Zola), ou au contexte culturel des films recyclés (Verne, Allan Poe, Conrad) qui nous rapprochent de l'esprit du passé.

Les films muets sont produits dans des circonstances historiques, économiques, industrielles, technologiques, créatives et artistiques déterminées, qui demandent aujourd'hui à être retrouvées dans les circonstances les plus proches possibles du document. Ce sont ces caractéristiques qui donnent au document sa valeur historique, esthétique et culturelle. Cependant la compilation exploite ces éléments pour en faire une nouvelle création à base d'archives. Le compilateur place les films muets dans le contexte des manifestations culturelles de leur époque, mais ce corpus fait une boucle étrange en explorant la culture de la fin du 19^{ème} siècle pour des spectateurs de la fin du 20^{ème} siècle. Il montre une capacité singulière à classer et mettre en valeur des figures de la modernité, comme l'urbanisation et la ruralité alors en mutation intensive. Ces films déploient une taxinomie explicite des paysages, des architectures en Europe, en Asie, en Afrique. La figure emblématique de cette modernité peut être est le *phantom ride* qui fait voyager comme hier au spectateur d'aujourd'hui. Ce corpus ouvre ainsi quelques pistes pour faire des études audiovisuelles sur les figures urbaines (d'Amsterdam, de Paris, de l'Indonésie, de Rome, etc.).

Notre étude sur ce travail de compilation ne peut pas approfondir tous ses potentiels en tant que source anthropologique, historique et sociologique. Il nous reste à titre d'exemple *HOLLAND IN IJS* (1917). Car ce film nous a marqué par son exercice de contemplation visuelle du climat néerlandais avec des rapports culturels aussi forts avec l'eau, qui nous évoque également le ciné-poème *LA PLUIE* (*REGEN*, Joris Ivens 1929). Surtout la maîtrise de la photographie de Mullens nous frappe dans la séquence de contemplation de la pluie hivernale au milieu des bâtiments typiques de la région et des mouettes qui survolent le canal.

Crise et apogée des cinémathèques

Notre travail de recherche nous a enfin permis d'approcher une certaine histoire des cinémathèques. Il faut aller chercher dans les expériences de l'histoire de l'art pour

comprendre les besoins propres du patrimoine cinématographique.¹²⁰⁶ Au NFM, Fossati le fait déjà en comparant avec la peinture, la problématique des méthodes de restauration du coloriage du film muet.¹²⁰⁷ Les influences de l'histoire de l'art dans ce travail de compilation s'expliquent à la lumière du profil professionnel et universitaire de l'équipe d'archivistes du NFM dans les années 1990.

Notre étude prend place au milieu du développement d'un discours philosophique des archives du cinéma et de l'audiovisuel, systématisé depuis la création de l'AVAPIN (1994-2004).¹²⁰⁸ De son côté, De Kuyper contribue à systématiser une codification proprement dite des principes des archives audiovisuelles.¹²⁰⁹ Sa contribution pourra être examinée de manière plus détaillée, car s'il n'est pas central dans ce travail, il se révèle être un théoricien et un homme de spectacle qui condense la façon de programmer du NFM, comme Cherchi Usai témoigne en 1991 : « (...) *insospettate e straordinarie doti di show man* (...) : « *Non ci si trova dalle parti della storiografia 'ufficiale' del cinema muto, ma raramente una proiezione accompagnata da musica ha restituito in maniera così diretta l'atmosfera che noi, ultimi arrivati in sala di proiezione, amiamo ricostruire nella memoria di un'ipotetico spettacolo cinematografico del 1910.* »¹²¹⁰

Tout en étant spécifiques au NFM dans les années 1990, nous avons voulu montrer que les écrits de De Kuyper articulent une pensée poussée des problématiques répandues dans les cinémathèques (couleur, auteurs, sonorisation, films de famille, influence, etc.).¹²¹¹ Ses contributions sont déterminantes dans les activités de valorisation du NFM notamment par sa conception de la collection *BITS & PIECES*. Il développe une philosophie des archives qui remet en question la doxa de l'historiographie du cinéma et de la problématique de transmission du patrimoine culturel.¹²¹² Enseignant et programmateur investif, il participe à enrichir la

¹²⁰⁶ Païni, Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris : Cahiers du cinéma, 2002, 142p.

¹²⁰⁷ *Idem.*, Fossati, G., 'Coloured Images', 1996, pp.83-89.

¹²⁰⁸ Edmondson, R., *Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle à l'occasion de la commémoration du 25^e anniversaire de la Recommandation de l'UNESCO pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*, UNESCO, Paris, avril 2004, p.94. Disponible sur : <http://www.unesco.org/webworld/publications/philos/philos2.htm>

¹²⁰⁹ De Kuyper ne figure pas dans l'AVAPIN. Pour voir d'autres contributions à l'intérieur comme en dehors de ce réseau de réflexion nous nous permettons de renvoyer à: Fernández, I., 'Por una filosofía de las imágenes en movimiento', *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coordinadores), Historia social y cultural, Instituto Mora, Mexico, 2005, pp.136-154.

¹²¹⁰ Cherchi Usai, P., 'Nel paese del nitrato', *Segnocinema* Vol XI nr 48, Mars-Avril 1991, p 65. De Kuyper sort sa boîte sonore quand il programme encore des films muets de Perret dans le Collège de l'Art Cinématographique, pour sa conférence 'Du comique à la comédie' le 22 mai 2008 à la Cinémathèque française.

¹²¹¹ Voir bibliographie De Kuyper dans Annexes.

¹²¹² Voir 'Thinking about Clichés. Impasses and Dilemmas facing Cinémathèques as the Century ends', Surowiec, Catherine A. (ed.), *The Lumiere Project The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumiere MEDIA Programme, Lisboa, 1996, pp.231-237. Et 'La Mémoire des archives', *Cinegrafie* no. 12, Cineteca del Comune di Bologna, Anné VIII, 1999, pp.141-160. Ce texte reprend et développe les idées

communauté des cinémathèques européennes (Archimédia, Udine, Cinémathèque française) avec qu'il partage les principes théoriques de son approche esthétique et son amour du cinéma. L'œuvre écrite et audiovisuelle de De Kuyper mériterait une étude en soi.¹²¹³

Pour comprendre dans leur totalité les pratiques de valorisation en dehors de notre corpus, cela demanderait d'explorer les possibilités d'accès aux archives de la FIAF (rapports internes) mais aussi de comparer l'expérience de valorisation du NFM avec ce qui se passe au niveau européen (subvention de Paul Getty pour le programme du BFI ; développement national et régional des cinémathèques en France, en Italie) et en suite à l'échelle mondiale (le Musée de Tokyo, MOMA-NY, le boom de cinémathèques en Amérique Latine). Mais les études manquent en la matière, les analyses comparatistes n'existent pas encore.¹²¹⁴ En ce sens, le travail collectif abouti du projet LUMIERE témoigne d'un temps d'avance.

Dans le même ordre d'idée et si nous avons déjà fait quelques parallèles avec des compilations produites ailleurs, il existe encore bien d'autres cas emblématiques de collaboration entre archives et cinéastes. Le BFI est une institution prodigue en compilations, parmi ce qui semblerait une grande tradition anglo-saxonne comme allemande étudiée par Leyda surtout à base des actualités de guerre.¹²¹⁵ Cette pratique est sporadique mais est expérimentée de longue date à la Cinémathèque française. Les films de montage de Nicole Védres *PARIS 1900* (1947) et *LA VIE COMMENCE DEMAIN* (1949) se démarquent ainsi par leurs qualités. Pendant la période proprement dite de production de notre corpus, le cinéaste Alain Fleischer, les archivistes Dominique Païni et Claudine Kaufmann recyclent eux-aussi des archives du muet de la Cinémathèque française.¹²¹⁶ A la même époque, d'autres chercheurs font des incursions dans le réemploi des films muets en parallèle à leur recherche, comme Laurent Véray qui recycle les archives de l'Armée dans *L'HEROÏQUE CINEMATOGRAPHE* (2003), qui est pour « (...) une autre écriture historique, pensée et entièrement constituée d'images animées (...)»¹²¹⁷

exposées à Bruxelles dans le cadre du colloque organisé par Archimédia à la Cinémathèque royale de Belgique, le 28 novembre 1998.

¹²¹³ Compris d'autres films non traités ici comme *AVA, SYLVANA EN GRETA OP OLYMPUS* (1994) et *MARLENE* (BRTV, 1995).

¹²¹⁴ Mais il y a certains travaux prometteurs au niveau national. Voir Frappat, Marie, *Cinémathèques à l'italienne*, L'Harmattan, 2006, 243p. ; *Les cinémathèques : Le patrimoine cinématographique (1898-1993)* [Mémoire ou thèse] / Patrick Olmeta. - Lille : ANRT, 1995 ; Eric Le Roy, *Les cinémathèques en France : situation actuelle*, thèse de 3^e cycle, 110p.

¹²¹⁵ *Idem.*, Leyda, 1964. Voir de nombreux titres des compilations anglo-saxonnes sont répertoriés dans la base de données de la FIAF *Treasures from Film Documentation Collections*: BFI/National Film and Television Archive London; North West Film Archive (Manchester); Library of Congress (Washington).

¹²¹⁶ Voir 'La révolution Païni', Mannoni, Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, pp.122, 143, 194, 222, 466-471.

¹²¹⁷ Voir Véray, Laurent, « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? » *Archives* (sous la dir.) de Valérie Vignaux, 1895 n° 41 octobre 2003, p.78.

Cependant les compilations de Delpout se distinguent de ces exemples en faisant partie de la politique du NFM qui privilégie l'accès aux créateurs. De Klerk voit dans cette tendance : « (...) first it is a minority practice. (...) Gustav (Deutsch) too he became a researcher regarding for *FILM IST* in 4, 5 archives (...) he saw, he talked with archivists about. I still do not see many who do that (...) it is a minority practice (...) »

Dans cet accès progressif aux archives inédites, il est emblématique que le site de la Library of Congress offre la riche collection de non-fiction Prelinger, dont les films sont téléchargeables en ligne sur Internet sans aucun frais. C'est un cas particulièrement saillant du virage dans la façon de considérer les collections en terme de diffusion mais également de réemploi du stock film.¹²¹⁸ Notre travail de recherche nous emporte ensuite à Vienne.

Puisque la ville est une des principales scènes du cinéma du réemploi d'avant garde où se retrouvent plusieurs institutions très actives comme l'Osterreichischen Filmmuseum et le festival du cinéma international Viennale, avec la coopérative de distribution Sixpack Film (1991).¹²¹⁹ Plusieurs cinéastes, vidéastes, chercheurs et/ou programmeurs sont associés à cette scène du réemploi expérimental adepte également de films muets qui souvent se retrouvent dans certaines sections de programmation à l'IFRR, qui constitue une vitrine de cette tendance internationale. Cependant la scène expérimentale à Vienne est diverse et complexe, et ne se réduit pas au cinéma du réemploi de fiction ni du muet, mais inclut également du cinéma contemporain, des chutes de non-fiction scientifiques, de la télévision (Peter Kubelka, Peter Tscherkassky et Martin Arnold) avec des méthodes radicalement différentes.¹²²⁰

Nous nous sommes intéressés notamment pour l'œuvre de Gustav Deutsch et Hanna Schimek qui recyclent des archives filmiques et de télévision dans sa série monumentale, en deux grandes parties, *FILM IST 1-6* (1998) *FILM IST 7-12* (2002) Dans cette deuxième une partie des archives réutilisées du muet appartiennent d'ailleurs au Filmmuseum-Amsterdam et sont également recyclées par Delpout (en particulier dans *LYRICAL NITRATE*, *HEART OF DARKNESS* et *DE CINEMA PERDU*). Pour De Klerk cela va tout à fait dans le sens de la politique de valorisation du

1218 Delpout anime une rencontre avec Prelinger en personne à l'édition 2006 de l'IFRR. Cette collection qui est très riche en non fiction est devenue une source commune dans la tendance *found footage*. Voir : <http://www.archive.org/movies/prelinger.php>

¹²¹⁹ Sixpack film est objet en soi-même d'une rétrospective à Pesaro en 2004. Voir Rebhandl, Bert: "The avant-garde and beyond" en Ommagio alla Sixpack Film del Catálogo 2004 40^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 25 junio-3 julio 2004, pp.163-178.

¹²²⁰ Voir Blümlinger, Christa, "Visage trouvé. Sur *Outer Space* de Peter Tscherkassky". In: *Balthazar* N°5/ 2002, p. 20-23 et www.tscherkassky.at Egalement voir Arnold, Martin: « Le cinéma et le corps: un art de luxe. Entretien avec Eva Waniek » (extrait), Beauvais, Yann, et Jean-Michel Bouhours, *Monter/Sampler. L'Echantillonnage généralisé*. Scratch Centre Pompidou, Paris 2000, pp. 79-81.

Musée, les chercheurs de *FILM IST*, Deutsch et Schimek sont considérés comme des : « *guest curators* (...) *Even though their selection was made on the basis of material that had been already been preserved (...), it is in their viewing and their vision that determined the shape of these episodes. It is a household word in the Filmmuseum that there is no preservation without presentation. (...)* [note vi. *Films are in the business of 'editing film history' a phrase coined by filmmaker and former Nederlands Filmmuseum programmer Peter Delpout]. Partly this is determined by financial and policy (if not political) constraints. These constraints simply—and I tend to say, fortunately—force one to think twice about what to preserve or not. But it shouldn't blind us to the many stories that can be told with the available materials. Maybe we should coin a new household term : there is no presentation without a vision. Besides the many programmes on early cinema the Filmmuseum has mounted, *Film Ist* is a proof that Schimek & Deutsch have succeeded in presenting them anew, with a fresh vision, and in ways, moreover—there is no just film, but also the installation *Film Ist* and this book, that may appeal to a variety of audiences. After all, films are for people, not for archives. »¹²²¹*

Le Filmmuseum-Amsterdam attire toujours l'attention des cinéastes comme des cinémathèques collègues. De Klerk et Delpout sont invités en mars 2002 à l'Osterreichischen Filmmuseum pour montrer leurs compilations. Ce dernier se souvient du décalage, tout en étant satisfaits de cette seconde vie pour ses films : « *Last week I was with Nico in Vienna, introducing in the Osterreichischen Filmmuseum a program series titled 'Lyrisches Nitrat' (Lyrical Nitrate). The aim was to introduce to the Austrian audience the modes the Nederlands Filmmuseum has developed in presenting silent cinema and the loose ends for the filmarchive. Nico made a nice selection of programs (although live music wasn't possible) and it felt like going back in my own history. (...) It was rather special to present the programs in Vienna, as they have a long and strict tradition of Avant-garde (Peter Kubelka was for three decades its director), in which the image as such was a holy thing. So silents are shown completely silent and every frivolity in editing and accompaniment by the programmer is seen as cursing in the church. The audience was very respectful towards our little games with the archive and film fragments, although you often felt that were shocked. For me it was interesting to see my films within a program of programs. (...) However, it was nice to find for my films a second home in the found footage movement, but intentionally they were not meant for that. It is to you to understand how my more traditional films (so the non-archival) connect to the 'program-films'. I think there must be a connection. (...)* »¹²²²

Delpout parle avec délicatesse du rapport de vénération qu'entretient la scène expérimentale avec les images, et le silence respectueux pendant la projection. Et ses films ont été conçus

¹²²¹ Nico de Klerk nous a fourni la traduction en anglais de son introduction : 'Montage required' Deutsch, Gustav, Hanna Schimek, *Film ist. Recherche*, Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Viena, 2002, 117p. Voir article sur la série de Gunning, Tom, "What is Cinema?... Film Ist". Disponible sur : http://www.sixpackfilm.com/texte/01_filmvideo/filmist_gunningE.html

¹²²² Delpout, P., *Re : From Paris* [courrier électronique]. Destinataire : Itzia Fernández. 12 mars 2002. Communication personnelle. Films de Peter Kubelka sont programmés en mai 1994 au NFM, avec films de Jonas Mekas. Delpout justifie ses activités de programmeur souvent auprès de ses collègues. Voir Dossier no. 153 sur 'Recycled Video' (New York), Archives 19 Peter Delpout IV.

contre cela. Ses compilations sont du départ liée avec la philosophie du NFM qui propose une autre approche esthétique des archives.

Une des difficultés a résidé dans le fait qu'il n'existe aucune histoire écrite de cette institution. Nous avons donc du faire un travail important de dépouillement d'archives, de programmes, croisé avec plusieurs entretiens de personnalités qui occupent un rôle de premier au NFM. Si nous devons approfondir ce travail, il y a encore bien des archives et de personnes à rencontrer. Il y a des membres de l'équipe comme Meyer et Fossati, peut être moins centraux mais qui contribuent à développer l'agenda de préservation. Il faudrait interviewer la gestionnaire Hoos Blotkamp, pour entrer plus encore dans les contradictions politiques auxquelles fait face comme pour éclaircir davantage le travail collectif de valorisation du cinéma muet à l'échelle européenne (LUMIERE, FIAF).

Par ailleurs pour approfondir le processus de remontage dans ces compilations il serait opportun de poursuivre en allant interroger Boerema et Hin, les deux principaux monteurs de ce corpus avec Delpout. En l'état, comme il est un participant actif de ces montages, il nous a fourni des informations importantes, qu'il est vrai, pourraient toujours être complétées. De plus, si notre perspective avait d'avantage été orienté sur la théorie, ou si voulions lui donner des prolongements théoriques, il serait nécessaire d'approfondir les écrits de De Kuyper et de surtout des influences qu'il subit, en particulier la sémiotique issue de la tradition française (Barthes, Bellour, Metz) afin d'évaluer s'il a des impacts sur la démarche de Delpout.

Cependant c'est notre méconnaissance de la langue néerlandaise qui a souvent constitué une limite. Si nous avons fait traduire et traduit nous-même un nombre important de documents, il resterait encore des zones d'ombre à combler. Par exemple, nous n'avons pas pu avoir accès à autant de critiques néerlandaises des plus de Delpout que l'aurions voulu pour suivre en finesse leur accueil aux Pays-Bas. Devant l'ampleur de cette tâche longue et difficile, nous avons surtout traité de l'accueil sur la scène internationale. Aussi d'après Delpout, ces compilations reçoivent beaucoup plus d'attention à l'étranger que de la part des spectateurs néerlandais.

Un dernier mot en ce qui concerne notre analyse de la sonorisation de ce corpus. Notre étude reste à un niveau d'amateur initié pour interpréter le réemploi des traditions musicales imbriquées, de l'opéra, de la musique symphonique et de celle d'avant-garde. Nous considérons que Ram le directeur musical attiré du Musée fait partie de toute une génération dont la renommée est mondiale (Gillian Anderson, Erice Le Guen, parmi d'autres) et qui mériterait, par la finesse de ses activités musicales de valorisation du cinéma muet qu'une étude lui soit consacré.