

## L'accompagnement live enregistré ou de comment sonoriser un match de boxe muet

Les programmes de compilation à Delpeut sont sonorisés avec l'accompagnement de piano classique (de répertoire) et d'autres et très divers instruments enregistrés; en particulier dans le programme de compilation *DE CINEMA PERDU*.

L'épisode 25<sup>ème</sup> reprogramme de façon exemplaire le film érotique *LOVE* grâce à l'accompagnement au piano de Willem Friede qui improvise sur "Love Musique Syrinx" pour flûte solo de Claude Debussy. Il crée une atmosphère musicale post-romantique autour de la période du film, mais réinterprétée. La flûte évoque autant que le piano l'esprit du printemps qu'on voit à l'écran. La musique joue avec le rythme d'attente des retrouvailles entre la fille et l'homme de passage. Cette interprétation de Debussy rend plus intense le plaisir voyeuriste invoqué par cette mise en scène érotique.

Cependant Delpeut sonorise en dépassant bien vite les pratiques d'accompagnement au piano-forte qui s'installent peu à peu dans les cinémathèques des années 1990. La musique enregistrée live fait partie intégrante du travail de valorisation. Il fait aussi des compilations musicales en empruntant des enregistrements qui proviennent d'horizons culturels très différents, aussi bien d'époque que contemporains, classiques comme populaires, qui altèrent la perception contemporaine des films muets.

Dans *LEDOUX VERSUS CRIQUI* (1922), le bruitage d'André Dragu est remarquablement imbriqué avec une compilation musicale d'époque. Celle-ci évoque l'atmosphère sonore dans laquelle les boxeurs Ledoux et Criqui s'entraînent puis défendent le titre du championnat. Pendant l'entraînement en plein air de Criqui, on écoute les bruits des oiseaux et des chiens. Il suit une insertion sonore à partir d'un extrait d'un enregistrement du chanteur Maurice Chevalier qui accompagne en effet Ledoux à l'écran pendant qu'il saute à la corde. Plus tard dans le film, le bruitage du grand match consiste à illustrer des scènes très réalistes avec la clochette du ring, la voix d'annonce, les applaudissements. L'intertitre annonce que la lutte a duré seulement 83 secondes. Le match est filmé avec plusieurs caméras depuis trois positions différentes. L'opérateur nous met à la place des spectateurs alors présents, filmant depuis deux rangs différents du public et sur le ring. Le montage exploite avec fluidité ces points de vue différents du match. Mais nous sommes également stimulés par la sonorisation. Le knock-out de Criqui définit la sorte de match. L'arbitre compte alors jusqu'à dix et Criqui aide Ledoux à se lever, qui est ensuite soigné au coin du ring. Il y a encore une tension car Criqui revient voir le boxeur abattu. Ensuite, le montage fait une série de champs/contre-champs entre les deux coins du ring, y compris du public qui l'entoure. L'intertitre indique alors :

“DESCHAMPS annonce par le haut parleur à CRIQUI comme le champion du monde. » Dragu n'utilise pas de voix, car la parole est efficacement substituée par l'intertitre.

## 2. La musique originale

Sous la direction de Ram, directeur musical attitré du NFM, la programmation des films muets en salle est un véritable laboratoire de recherche sonore. De jeunes compositeurs y collaborent appartenant au milieu, qui remarque Out, vit un 'popular musical revival' sur la scène culturelle néerlandaise.<sup>936</sup>

Les commandes de musique originale rajoutées aux compilations sont de types très différents. La composition à vocation expérimentale de Den Broeder et Ram dans *HEART OF DARKNESS* est bien imbriquée avec le bruitage et la voix-off. Pour le reste du travail du compilateur Delpout, nous remarquons certains musiciens, compositeurs et souvent interprètes par leurs capacités aussi valorisantes envers les archives du muet. Loek Dikker se démarque par sa composition orchestrale aussi dramatique qui sonorise le destin du navire *Hollandia* dans de *THE FORBIDDEN QUEST*. Parmi les jeunes musiciens qui collaborent à l'aventure de la série *DE CINEMA PERDU*, Frances-Marie Uitti est un interprète relevant le défi de sonoriser les films abstraits de W. Ruttmann. Et enfin, le style musical de Joost Belinfante s'est spécialisé dans des motifs folkloriques qui accompagnent la recherche de l'exotisme dans ces programmes de compilation.

### a. La touche Dikker

---

<sup>936</sup> B. G. W. Out signale l'importance de la musique pop (source d'attraction du public adolescent) comme des nouveaux musiciens, notamment L. Dikker au cinéma néerlandais. Voir Out, Bernd G.W., *The roaring nineties: a decade of industrial reform in Contemporary Dutch Cinema*, Pilgrimm Pictures, Amsterdam, 2004, p.61

La composition orchestrale de Dikker fait partie intégrante de la mise en scène dans *THE FORBIDDEN QUEST*. Il ne crée qu'une musique de fond pour cette fiction. Cette composition laisse un antécédent de sonorisation artistique importante parmi les productions du Musée. Cette musique n'entre pas en concurrence avec le remontage des images si éblouissantes. Bien au contraire, la musique est dramatique à contrepoint du récit d'aventures. A contrepoint veut dire que la musique est jouée simultanément comme indépendamment, comme une forme d'accompagnement fourni aux images. En effet Dikker possède l'art de composer de la musique en superposant des dessins mélodiques.

Par sa composition Dikker évoque les ambiances du climat et du paysage comme Delpeut par son récit suggère la psychologie des personnages. La musique donne une gravité au film à peine apparaît le générique du début accompagné d'une gravure qui s'éloigne au fond du cadre. Elle nous l'impression d'être comme la couverture d'un livre d'aventures.<sup>937</sup> La musique observe un style qui devient aussi familiale comme fonctionnel au ton aventureux et mystique du récit de *Job*.

Par exemple, la musique souvent d'accompagnement, tout à coup elle devient exaltée pour accompagner la séquence de *SHACKLETON'S BURIAL* (1922). Delpeut la replace pour illustrer l'enterrement chrétien du personnage, le capitaine *Van Dyke*. La musique donne également une impression émouvante de cette image sous une tempête de neige ; accompagnée d'un bruitage de cloches et d'oiseaux. Car malgré les conditions atmosphériques, l'équipage observe le deuil du chef. Plus tard, une fois l'hiver passé, la lumière revenue ne fait que mettre à découvert la perte du navire l'*Hollandia* noyée dans la glace. Tel que Delpeut fait allusion à citations de la littérature des expéditions (romans et journaux), Dikker évoque une profonde mélancolie en utilisant des airs à base de violons (*Job* est irlandais) pendant la perte de l'*Hollandia*. Le deuil est enregistré avec soin par l'opérateur Hurley, dont les images sont abîmées mais toujours si bouleversantes dans *SOUTH*. Nous assistons à la survivance de l'équipage et puis à l'abandon du navire. La musique se fait l'écho de la tristesse par l'enterrement de l'*Hollandia*. Il y a une analogie inévitable entre la perte du navire et la perte des images.

---

<sup>937</sup> Il s'agit de la gravure de *Quinze mois dans l'antarctique* (1902) d'A. di Gerlachi, signalée au générique.

## b. Films abstraits interprétés comme une partition

Quelques collaborations artistiques dans la programmation au Pavillon Vondelpark sont reprises et ainsi fixées dans la série *DE CINEMA PERDU*. Il est le cas par exemple, la sonorisation ajoutée à *HET TELEGRAM UIT MEXICO* (1914) d'Henry Vrienten, présentée en avril 1994. Cette musique est un bon accompagnement par ses airs teintés de western et de suspense, interprétée par le Basho Ensemble à contrepoint de la structure dramatique du film. Néanmoins, nous considérons *OPUS II, III, IV* (1922/1924/1925) comme un cas exceptionnel de sonorisation. Ces films abstraits sont accompagnés d'une composition musicale qui se met au service du travail plastique de Ruttmann.

*OPUS II, III, IV* (1922/1924/1925) en couleur offrent une atmosphère de gaieté au propos plastique de Ruttmann. La musique (d'ailleurs restaurée jusqu'en 1998) de Hans Eisler était prévue à l'origine pour *OPUS III*.<sup>938</sup> Est-ce un tabou de sonoriser autrement, sans courir le risque d'envahir les images ? Normalement, l'équipe donne la priorité à la restauration de partitions si survivantes. C'est le cas de son expérience avec le film sonore pionnier *TERRA NOVA*. Cependant, l'équipe décide de sonoriser de façon alternative ce petit programme de compilation des *OPUS* sous l'intervention musicale de Frances-Marie Uitti. Sa vision part d'un accompagnement à base de violoncelle, dont le processus de création est remarqué par Delpeut.<sup>939</sup> Pour lui, ces films abstraits sont traités par Uitti comme une partition à exécuter. Cette version sonore s'accorde avec la vitesse de la projection des *OPUS* offrant un sentiment de rythme sonore interne au kaléidoscope d'images. On se laisse embarquer dans une sensation comme de musique optique dirait S. Kracauer, une sorte de mouvement plastique musical.<sup>940</sup>

Dans le travail du compilateur Delpeut, les éléments sonores sont tellement flexibles et adaptables que l'on peut tester plusieurs styles de musique, sans affecter irréversiblement les images. Delpeut garde les deux expériences de sonorisation créées pour un même film, *L'ÂME DES MOULINS*, compilé dans deux productions différentes. Il retient la composition de Willem Breuker à base d'accordéon, programmée dans l'épisode 28<sup>ème</sup> de la série *DE CINEMA PERDU*. Cette même

---

<sup>938</sup> 'The reconstruction of Eisler's film music: 'Opus III', 'Regen' and 'The circus'. *Historical Journal of Film, Radio and Television* Vol XVIII nr 4, octobre, 1998, pp.541-559.

<sup>939</sup> *Idem.*, Delpeut, P. "Twee sponsachtige schepsels" ('Deux êtres d'éponge'), *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.49-50.

<sup>940</sup> *Supra.*, Chap. 5.

production Hollandsche est déjà recyclée en 1993 dans son programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD*, mais sonorisée par Joost Belinfante. Il y a imprimé un style musical reconnaissable dans le reste des compilations où collabore ce dernier.

### **c. La touche Belinfante : des raccords folkloriques**

Le style de sonorisation de Joost Belinfante s'adapte aux besoins des programmes de compilations selon les ambiances évoquées: géographique, culturelle, religieuse, dramatique, cinématographique. Il crée une musique et des bruitages inventifs qui vont de l'illustration à l'utilisation des motifs populaires en raccord aux images.

La musique de Belinfante alimente les clichés culturels condensés aussi par le coloriage dans *PATHE AROUND THE WORLD*. Les prises de vue tournées à Volendam dans *L'ÂME DES MOULINS* (1912) sont accompagnées au rythme d'un accordéon.<sup>941</sup> Tout au long de ce tour du monde, la sonorisation fonctionne par citation de rythmes musicaux folkloriques (russe, indonésien, américain, indien, japonais) attribués aux régions représentées.

Belinfante travaille dans ses compositions également du bruitage et des airs musicaux au service autant du rythme du montage que des éléments représentés. Par exemple, le pré-western *TWO BROTHERS* est accompagné avec des cordes qui nous renvoient au folklore amérindien comme au style du musicien Ennio Morricone. Belinfante sonorise avec le même principe le docudrame canadien *REDSKIN MARRIAGE* (1925) programmé dans le 22<sup>ème</sup> épisode de *DE CINEMA PERDU*.

La plupart de ses collaborations sont marquées par un usage des raccords entre traditions musicales et clichés culturels, reconnus au fur et mesure comme des stéréotypes nationaux au 20<sup>ème</sup> siècle. L'épisode 33<sup>ème</sup> *DANSES COSMOPOLITES* est un concentré de cette forme de musicalité. Pour les numéros de danse interprétés dans ces deux copies, Belinfante fait appel aux rythmes folkloriques. Dans *GARDEN PRINCESS* (1927), la musique à base de violons est à contrepoint des danseuses de music-hall qui interprètent des styles différents comme le charleston, entre autres. Belinfante déploie de façon intensive cette méthode de sonorisation dans la copie *DANSES COSMOPOLITES* (1907). Un couple de danseurs transforme (par trucage) leurs

---

<sup>941</sup> D'ailleurs l'accordéon semble un instrument typique du folklore néerlandais comme dans la musique originale de Roel Kronenberg composée pour *HOLLAND IJS* (1917) de Willy Mullens.

costumes stéréotypés pour chaque danse interprétée. En raccord, la musique évoque le folklore musical représenté par leurs pas de danse à l'image. La mise en scène, la coloration, la musique font de ce numéro d'attraction, un condensé de stéréotypes. Néanmoins, le même compositeur va parfois briser cette démarche.

Belinfante accompagne le 5<sup>ème</sup> épisode *VIEWS OF TANGIERS* (1920), compilation des prises de vue des années 1910 en couleur sépia avec un ton gai et rythmique à base de trompette et d'accordéon. Toutefois le musicien réussit cette fois une fusion musicale très ad hoc avec ce regroupement d'attractions de non-fiction en pleine intersection entre l'Est et l'Ouest.

Le musicien néerlandais se révèle également être un bruiteur de talent à la mesure de ses compositions. Il accompagne l'épisode 11<sup>ème</sup> *TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN* à base d'accordéon, trompette, percussions et d'un drôle de bruitage. Par exemple, il évoque un discret mais charmant galop de chevaux pendant une des promenades dans la rue. Pareil dans le 17<sup>ème</sup> épisode *HAWAII THE PARADISE OF THE PACIFIC* (1916), il utilise tout au long de cette visite spectaculaire dans les îles, une atmosphère sonore tout à fait maritime. Il utilise un tempo typiquement hawaïen avec des chants pittoresques, tandis que la subtilité de son bruitage est composée du vent et des vagues qui anticipent et illustrent les activités des pêcheurs puis des surfeurs.

### **3. Compilations sonores contemporaines**

Delpeut et Ram sont des compilateurs actifs des archives musicales. Delpeut utilise des registres surtout d'opéras comme de musique d'avant-garde notamment dans *LYRICAL NITRATE*. Il compile également parmi la tradition de la musique contemporaine et populaire pour *THE GREAT WAR*. Ram est adepte aussi à faire des compilations musicales d'époque dans plusieurs épisodes *DE CINEMA PERDU*. Ces compilations de musique d'époque, de musique de notre temps ne font que stimuler des réactions de surprise et de contraste, indissociables des gestes de la Caméra loupe-analytique.

### a. La musique contemporaine du compilateur (voix berceuse, voix rouillée)

Delpeut laisse trace de ses propres goûts musicaux comme de sa génération. Il fait un clin d'œil dans l'épilogue de *THE FORBIDDEN QUEST*: « *It's so cold Alaska' Lou Reed* ». Il met ainsi en place un 'piège' pour le spectateur attentif, qui se prête à croire (ou non) à sa démarche (du faux) documentaire. La phrase de Lou Reed évoque le Pôle Nord, quand le titre du film vient d'annoncer : « (...) *THE UNKNOWN STORY OF THE HOLLANDIA SOUTH POLE EXPEDITION. 1905-1906. AS TOLD BY SHIP'S CARPENTER J.C. SULLIVAN.* » (...) »

Delpeut rend explicite son intervention sonore contemporaine sur le matériel. Il recycle aussi bien de la musique classique que de notre époque, avec l'intention d'y imposer son commentaire, parfois critique. Dans *THE GREAT WAR* (1993), le réalisateur fait le geste de sonoriser une des séquences de 'mise en place de la guerre' avec la pièce *Ständchen* (F. J. Schubert), interprétée par une voix féminine et une chorale de voix masculines. Cette musique d'avant-guerre accompagne comme une 'berceuse' ironique des scènes qui représentent la vie quotidienne des soldats ; pour la plupart des extraits provenant des actualités néerlandaises *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN*. On voit un déplacement massif des soldats à pieds, d'officiers à cheval, en voiture pendant que les armes sont transportées en camions. Les opérateurs des actualités cadrent ces passages avec des emplacements de caméra efficaces, qui mesurent leur nombre massif. Les soldats apparaissent comme des 'fourmis' dans la composition géométrique de ces plans en lignes, en carrés, en diagonaux. D'ailleurs le compilateur regroupe ces images comme dans la thématique *kijken* ('Regarder') de *LYRICAL NITRATE*. Delpeut réunit dans *THE GREAT WAR* plusieurs panoramiques dans lesquels la caméra est montée sur un transport : locomotive, camion, voiture. On voit la mise en place d'une économie de guerre qui soutient les réserves. Les scènes des cam-pings montrent des scènes intimes des soldats (douches, rasage, habillage). Ces derniers regardent sans cesse la caméra. Parfois, ils posent même comme s'il s'agissait de portraits photographiques. Les scènes d'un repas de Noël sont presque joyeuses (viande, ta bac). Les soldats sourient, rigolent devant les opérateurs. La suite des scènes de repas se montrent par contre sobres (conserves) et ensuite pénibles (tranchées en hiver, avec animaux-cochons). La délicatesse de la musique de Schubert semble ironiser avec la fatalité historique qui attend aux soldats de la grande guerre. Car tout de suite, on regarde des images reclassées de la performance technologique militaire

suivies du désastre et de la mort. Pour terminer Delpout sonorise la séquence finale dans *THE GREAT WAR* (1993) avec *Soldier's Things* (1982). Les paroles sont interprétées par Tom Waits à la voix rouillée, incontournable: “ (...) a soldier's things... his rifle, his boots full of rocks... oh and this one is for bravery... and this one is for me... and everything's a dollar in this box (...) »

La chanson accompagne des extraits replacés provenant encore des actualités *LAATSTE BIOOSCOPE WERELDBERICHTEN*. On retrouve en contre-plongée un groupe de politiques en premier plan, sortant du Panthéon à Paris. Ensuite, Delpout enchaîne avec des extraits de la fiction *COUPLE OF DOWN AND OUTS* (1923) qui offrent un aperçu du retour des soldats à la fin de la guerre, à Londres. On voit un défilé avec le public à gauche de l'écran, qui attend un passage des soldats portant des drapeaux, des armes, accompagnés de bandes de musique.<sup>942</sup> Ensemble, ce reclassement des images au rythme ironique du rock folk, provoque une forte désillusion. La prise de position du compilateur devant ces images n'est pas historique. Sa perspective est sensorielle, teintée de poésie et de critique sur ce retour de guerre pénible, comme le chante Waits.

### **b. *Bel canto* synchronique**

Les enregistrements musicaux compilés par Delpout fonctionnent de la même façon que les *cinema-incidentals*, musique de répertoire utilisée pendant la projection.<sup>943</sup> Il crée des ambiances spécifiques avec les propres influences musicales du contexte culturel de ces films. Notamment l'opéra est en raccourci avec la charge nostalgique des images compilées, tel que leurs rayures, tâches, couleurs, etc. Le *bel canto* réussit également certains effets dramatiques recherchés par le compilateur.

L'opéra est un genre musical composé par des ouvrages dramatiques (poèmes), mis en musique, dépourvus de dialogue parlé, mais riches en chœurs et parfois de danses, avec accompagnement d'orchestre.<sup>944</sup> De Kuyper a l'habitude de s'en servir bien avant son arrivée

---

<sup>942</sup> Cet extrait provient probablement de *BEGIN VAN DEN WERELDOORLOG* (1924).

<sup>943</sup> Aux années 1920 il y avait des anthologies éditées pour le marché comme celle d'Erdmann et Bece, (1919). Voir Meyer, M.-P. et Stefan Ram, 'La reconstruction de *Terra Nova*', Hertogs, D., et.al. Dossier "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.86.

<sup>944</sup> Rey, Alain (dir.), *Le Grand Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, Le Robert Électronique, Paris, CD-Rom 1994-2003.

au Musée dans ses films indépendants à vocation expérimentale, notamment depuis *CASTA DIVA* (1983). Delpout en parle ainsi : “ (...) *There is a beautiful scene in CASTA DIVA with the famous aria from... Who is it? From Tosca? It does not matter. It is a bit... PINK ULYSSES has reminiscences of Andy Warhol scenes. It was quite nice to make it specially with the black and white pieces in between that are very familiar with CASTA DIVA. On that time I was not very much interested in opera, but for CASTA DIVA I was asked by Eric to find several versions of that piece, it really moved me quite easily. He talked very profoundly about operas. Then I went once or twice to an opera, and now I go six times per year, but that came later.*”

Après sa collaboration dans *CASTA DIVA*, Delpout réalise lui aussi un (faux) film muet, adaptation du drame lyrique *PIERROT LUNAIRE* (1988). Il collabore avec De Kuyper qui recycle aussi des archives accompagnées d'opéra dans *PINK ULYSSES* (1990). Mais une fois travaillant pour le NFM, Delpout adapte l'opéra aux besoins de ses activités d'archiviste. Il cherche à rendre compréhensibles leurs collections établissant des parallèles non anodins entre la mise en scène d'une pièce d'opéra et la présentation d'un film muet. D'après son expérience comme programmeur il écrit : « *To understand something of the interactive possibilities between film and living artists we have to rely on reconstructions such as those regularly presented by the Netherlands Filmmuseum. What constantly strikes one is that the live nature of the commentary and the music creates a remarkable kind of tension. Through the personal presence of the musician(s) and/or lecturer, the audience often finds the interpretation of the images more compelling than if they were accompanied by music and voice-over in a sound film. Furthermore, the sound doesn't come from the screen (hanging mutely in the darkened room), but from the next to or under screen. There is a discrepancy in volume levels, as if sound and picture are constantly searching and approaching each other but never quite merging to form an indivisible whole. Added to that, the relationship between the voice of the lecturer next to the screen and the mute voices of the actors on the screen is not only fragile in terms of volume : in fact the lecturer needs to be as talented as his co-stars on the screen. Failure or irritation is dangerously close to positive emotions and enchantment. At times the audience swings constantly between these extremes during a single film, desperately in search of a balance. But when the interaction between image, music and commentary works, it gives rise to a fascinating form of total theatre, an absorbing experience comparable to a successfully staged opera.* »<sup>945</sup>

Delpout utilise de l'*opera seria* pour sonoriser *LYRICAL NITRATE*. L'univers de la collection Desmet y est étroitement imbriqué. Le documentariste attribue ainsi une charge poétique aux archives recyclées. Cependant chaque enregistrement d'opéra est une version, une interprétation qu'il adapte de manière précise. Par exemple dans la thématique *mise en scène*, il sonorise un extrait provenant d'*AU PAYS DE TENEBRES* (1911) dont la performance dramatique des comédiens est rendue plus intense par le chant lyrique de Léopold Simoneau et René

---

<sup>945</sup> *Idem.*, Delpout, P., “A Cinema of Accidental”, 1997, p.15. L'opéra et le cinéma muet entretiennent de étroits liens historiques. Voir Schroeder, David, *Cinema's Illusions, Opera's Allure The Operatic Impulse in Film*, Continuum NY, London, 2002, 372p.

Bianco, qui interprètent *Les Pêcheurs des perles* (Bizet). Ce morceau d'opéra accompagne une scène dramatique en bleu monochromatique qui évoque l'enfermement et l'humidité de la mine. Les gestes du metteur en scène Victorin Jasset ainsi sonorisés deviennent tout puissants. Tous les éléments aux images compilés dans la thématique *kijken* ('regarder') sont plus qu'articulés dans cette mise en scène réalisée : composition du cadrage, raccords des plans, mouvements de caméra, dessins d'intertitres, récit, jeu des comédiens, décors, couleurs, etc. Ce drame littéraire (*Germinal*) adapté au cinéma est comme une scène d'opéra qui se déroule dans deux décors différents. Le montage alterné permet de connaître simultanément leurs actions et dialogues, ce qui provoque plus de tension pendant l'attente du sauvetage rythmé par cette musique lyrique. Jasset donne une touche réaliste à sa mise en scène quand il tourne la remontée des cadavres dans une véritable sortie de mine. Par la reprise de cet extrait d'une copie incomplète, Delpeut transmet une leçon de mise en scène du cinéma de la seconde époque avec la musique de son époque.

Ailleurs, Delpeut recommence l'expérience d'accompagnement lyrique. Parmi d'autres épisodes *DE CINEMA PERDU*, l'opéra fonctionne de manière efficace dans le Film d'Art *SEMIRAMIS*. Le programmeur cherche à prouver au téléspectateur que la lisibilité de ce genre passe forcément par les traditions théâtrales et musicales de la période.<sup>946</sup> C'est grâce à la sonorisation lyrique que l'on rend compréhensible le jeu exagéré et déclamatoire de l'héroïne interprétée par Yvonne Mirval, qui semble même à certains moments chanter. L'utilisation de musique d'orchestre, un mélange à base de violons, flûtes, percussions, offre à cette mise en scène un souffle d'opéra. Cette copie incomplète en couleur (virage) sans musique resterait sinon comme une scène théâtrale filmée. Sa mise en scène fantaisiste tournée en studio, avec des décors et des costumes spectaculaires paraîtrait dérisoire, autant que si on en faisait la projection à une vitesse inappropriée.

Delpeut est toujours en quête de contraste même quand il accompagne ces films avec un opéra de leur période, comme dans l'épisode 19<sup>ème</sup> *SLOW MOTIONS*. Dans ce petit programme, il introduit après un long silence (vers la deuxième minute du premier film) l'accompagnement d'une chanteuse lyrique. Cette voix féminine offre un contraste avec ces athlètes musclés (colorés en rose entourés d'herbe verte). Il y a ici une représentation de la culture du corps masculin autour des années de la grande guerre, trace d'une esthétique gréco-latine associée souvent aux olympiades, d'ailleurs sujet à l'époque des actualités du *JOURNAL PATHE*.<sup>947</sup>

---

<sup>946</sup> *Idem.*, Delpeut, "Film d'art", *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.45-46.

<sup>947</sup> Voir McKernan, Luke, 'Sport films', Abel, R. (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres, New York: Routledge, 2005, pp.604-605.

Toutefois on trouve ici avec de l'opéra rajoutée une lecture contemporaine de type *camp*; que l'on repère pareil dans *PINK ULYSSES* (1992).<sup>948</sup> Ces deux films sportifs ressemblent à certains moments à une chorégraphie de danse contemporaine basée sur des mouvements de gymnastique.

Delpeut et Ram emploient aussi de la musique lyrique pour rendre hommage aux traces filmiques de la fin du siècle. Ils sonorisent leur petit film de montage *BITS & PIECES II* avec *Frauenliebe und -leben* (L'Amour et la vie d'une femme) de Robert Schumann. Ils regroupent des images d'une campagne idyllique où des femmes et des hommes se déchirent entre le désir et la séparation (*NFM BITS & PIECES NR. 13* et *NFM BITS & PIECES NR. 26*). Ce remontage établit en suite une association avec quelques scènes de vie urbaine avec l'ambiance typique des films de divas italiennes des années 1910 (*NFM BITS & PIECES NR. 3* et *NFM BITS & PIECES NR. 181*). Un drôle de scène nous intrigue : une femme fatale rit avec un homme à ses genoux qui se conduit avec un gestuel corporel primitif, comme d'un chien (*NFM BITS & PIECES NR. 20*). Ce petit film de montage boucle avec une mystérieuse femme allongée sur un fauteuil, tenant dans ses bras un homme. Puis elle sort un pistolet et le pointe sur son dos (*NFM BITS & PIECES nr. 118*). Le remontage se termine avec un fondu noir assez visible. L'ensemble à base de fragments préservés de *BITS & PIECES* laisse une impression post-romantique de scènes de couple de la fin du siècle. Blümlinger observe que : « ... ou les réalisations de Peter Delpeut, dont *Lyrical Nitrate* veut être vu comme une élégie à la beauté condamnée du film nitrate. Avec ses brefs *Bits and Pieces*, l'archiviste Delpeut célèbre la collection du Nederlands Filmmuseum : il ne veut pas seulement conserver, il veut aussi montrer. Il établit de séries thématiques, par exemple un échantillon de scènes passionnelles tirées des premiers mélodrames de l'histoire du cinéma, avec *l'Amour et la vie d'une femme* de Schumann en guise d'accompagnement musical. C'est tout à fait explicitement que Delpeut cherche ainsi à échapper au dilemme entre l'archive (conserver) et l'histoire (écrire/montrer). D'autres formes du remploi, bien souvent n'indiquent leur relation avec l'archive ou avec un corpus premier que dans le générique, et encore seulement d'une manière partielle. Cela peut s'expliquer par de raisons juridiques, mais sans doute aussi par le fait que les réalisateurs bénéficient à titre personnel d'un accès privilégié à telle ou telle collection, tel ou tel fonds privé. »<sup>949</sup>

Et sans doute Delpeut rend service par ses moyens de réalisateur aux collections du NFM, avant insoupçonnées notamment à base de fragments.

---

<sup>948</sup> Camp est un terme de la culture *underground* qui est utilisé souvent depuis les années 1960 comme kitsch pour désigner un goût esthétique déplacé. Voir *Idem.*, Delpeut, « Camp », *Cinéma perdu Der eerste*, 1997, pp.95-96.

<sup>949</sup> Blümlinger, Ch. 'Cultures de remploi –questions de cinéma', Qu'est est –ce que le cinéma ? *Trafic* no. 50 été 2004, Revue du Cinéma. P.O.L., pp.351-352. Nous voyons dans ce petit film de montage un avant-goût en antécédent de ce qui deviendra *DIVA DOLOROSA* (1999). *Infra.*, Chap. 8.

### c. Musique d'avant-garde et symphonique pour les paysages de la modernité

Delpeut combine également de la musique d'avant-garde dans ses compilations. Il s'en sert en général pour souligner la modernité des paysages urbains et industriels.

*LYRICAL NITRATE* est un documentaire sur l'expérience d'aller au cinéma dans les années 1910 à partir de la collection Desmet, racontée par ses copies elles-mêmes. Au début du film, dans la partie *kijken* ('regarder') 'la projection' est représentée par de diaporamas des comédiens, des intertitres et des extraits des courts-métrages Vitagraph.<sup>950</sup> Dès la fin de cette 'projection', Delpeut accompagne la 'sortie de la salle de cinéma' avec *Six variations for glass harmonica*, composition de Masek interprétée par Bruno Hoffmann. Il place ensuite un *phantom ride* provenant de la copie Desmet d'origine italienne Pasquali : *STOCCOLMA PITTORESCA* (1909). Ce film en plein air nous promène sur la voie publique de cette ville d'allure industrielle. La musique a des airs cristallins qui font écho, comme l'opérateur, de la modernité de Stockholm au début du 20<sup>ème</sup> siècle, pendant une journée très ensoleillée. Il y a une association entre la notion d'espace public moderne et le mouvement rendu possible par de nouveaux transports (train, avion), remarquée par cette musique audace.

Ailleurs, Delpeut offre une relecture musicale contemporaine dans son remontage *THE GREAT WAR* (1993). Sur le rythme de *Morango... Almost a Tango* (Thomas Oboe Lee, 1983), un panoramique introduit le spectateur dans une usine d'armes, extraite de *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE* (1916), pour le promener ensuite à son intérieur.<sup>951</sup> La musique se fait l'écho de l'organisation industrielle du travail où les machines comme le transport des aciéries sont les protagonistes. Ce sont des extraits en couleur de l'usine enregistrée dans *STAALFABRIEKEN KRUPP* (1916 ; version de 1927). Cet accompagnement tout à fait pertinent, il le reprend, dans la série *DE CINEMA PERDU* au 14<sup>ème</sup> épisode qui reprogramme une version raccourcie de *STAHLWERK DER POLDIHÜTTE*.

Delpeut se sert de la sonorisation pour rajouter aussi des commentaires, laissant trace de son intervention sur les archives. Il fait pareil avec du texte propre aux films muets, en particulier

---

<sup>950</sup> *Supra.*, Chap. 6.

<sup>951</sup> Version probablement jouée par Kronos Quator.

les intertitres, comme attribué par lui-même. C'est une autre façon de transmettre son interprétation du passé.

### III. 'L'Outil pédagogique': commentaire sonore et par écrit

Les remarques du compilateur s'expriment par certains éléments de la sonorisation comme par son usage du texte-image. En particulier, on se réfère au bruitage (sonorités des objets, animaux, personnes) et à la culture orale (chant, bonimenteur, commentateur, conférencier, voix off, etc.) qui sont des additions subtiles et/ou très radicales apportées sur les images et depuis longue date.<sup>952</sup> Ces éléments fonctionnent comme des formes de commentaire direct et indirect du programmeur sur les images, tel que le texte. Cependant le texte est autant image comme de la « parole substituée » par les créateurs du passé, ensuite reprise également par Delpeut à titre de compilateur.<sup>953</sup>

On détecte deux types de textes-images dans notre corpus. Le premier groupe qui est emprunté des copies film d'origine sont des génériques et des intertitres. Ces éléments permettent d'apprécier les films muets tels qu'ils étaient montés, mis en scène. Ils montrent les caractéristiques d'une version, les influences littéraires et les façons de s'adresser au spectateur de l'époque. Cependant leur richesse et bien plus important. D'une part, le générique apporte souvent des données précieuses qui informent sur la copie en question. D'autre part, dans le processus de préservation, les intertitres originaux (comme les partitions si elles existent) d'une copie de distribution permettent d'établir l'ordre correct du récit (en général ils sont numérotés).

---

<sup>952</sup> Delpeut revisite de pratiques de l'époque qui enregistraient de sons pour accompagner les films comme par exemple de chanteurs d'opéra ou les dialogues des pièces du théâtre. Ou à l'inverse, pour un disque, un film était réalisé comme le démontre *CELLES QUI S'EN FONT* (Germaine Dulac, 1930), compilé dans *RETOUR DE FLAMME 01, Une séance de cinématographe* (Lobster). Voir également DVD *LE MUET A LA PAROLE* (Giusy Pisano, Valérie Pozner, Alain Carou, AFRHC, 2005).

<sup>953</sup> Voir 'L'intertitre verbal', Marie, M., *Le Cinéma Muet*, Cahiers du Cinéma/Les petits cahiers/SCEREN-CNDP, 2005, p.23.

Le deuxième type de texte-image qui est utilisé par Delpeut est tout à fait 'nouveau', c'est-à-dire fabriqué par lui-même. Le compilateur explique, guide le spectateur avec une préface, une introduction ou même une dédicace. Ce texte-image permet au compilateur de devenir pleinement un intermédiaire. Il laisse trace au générique des informations complémentaires sur ces collections du NFM. Nous proposons la catégorie de 'Outil pédagogique' pour analyser les usages de ces éléments sonores comme de ces textes-images. L'Outil pédagogique permet d'analyser trois fonctions de la parole (écrite ou sonore) dans la compilation : l'identification de données des archives recyclées, l'information pédagogique proposée autour des collections et les commentaires critiques du compilateur.

### **1. Du bruitage et de la voix off**

Delpeut est un compilateur qui fait souvent appel au bruitage. Il s'agit de la reconstitution d'effets sonores par les soins d'un bruiteur qui rajoute, parfois en studio, les déplacements des acteurs, les manipulations d'objets. Le bruiteur imite, en coulisses et en direct, les bruits des scènes dès débuts du cinéma muet, qui se déroulent à l'écran lors de la projection en salle.<sup>954</sup> L'équipe du NFM depuis 1989, puise dans ces traditions de la culture orale pour programmer leurs films muets en salle. Ces archivistes réinterprètent en l'absence des traces des commentateurs (Willy Mullens), des conférenciers (Lyman Howe) à l'origine. Ils valorisent la documentation inédite des *explicateurs* (Max Nabarro), rénovant cette pratique au Pavillon Vondelpark. Delpeut commente ainsi ces films muets à travers le bruitage, les descriptions du commentateur, les propos fictifs comme documentaires d'une voix off.

#### **a. Le bruiteur d'atmosphères**

---

<sup>954</sup> *Idem.*, Pinel, *Vocabulaire*, 1996, pp.46-47.

On constate que le bruitage est souvent imbriqué avec la musique, restant parfois difficile à différencier comme dans le cas de Ram et Den Broeder qui utilisent dans *HEART OF DARKNESS* du bruitage dans la musique. Par exemple l'extrait *LES MYSTERES DU CONTINENT NOIR* (1926), dont notamment la scène des femmes qui préparent de la semoule aux mortiers, est rythmée par un bruit illustratif de coups de bâton qui fait partie intégrante de la musique. Le bruitage anticipe les atmosphères comme illustre les images à l'écran. Toujours dans *HEART OF DARKNESS*, est suggérée une atmosphère naturaliste avec le bruitage d'insectes et d'oiseaux associés à la forêt. Le bruit d'un moteur attire l'attention sur une voiture dans laquelle sont transportés des aventuriers blancs.

Même chose arrive dans *THE FORBIDDEN QUEST* où sont utilisés des bruits caractéristiques d'une ambiance maritime : eau, vent, oiseaux. Ses bruits se confondent dans la musique de Dikker. Cependant, Delpeut fait plus que simplement illustrer : il annonce par un bruit l'apparition tardive d'un objet et/ou un sujet à l'écran.

Dans la thématique 'het sterven' ('de la mort') de *LYRICAL NITRATE*, le bruitage d'une locomotive se confond avec la musique *Isle of the Dead* (Serge Rachmaninov, Opus-29, interprétée par le Philadelphia Orchestra, 1929). Ensuite, on voit des locomotives à l'écran, dont les *phantoms rides* sont ralenties provenant des extraits repris de *VAN PAU NAAR CAUTERETS* (Lux, 1910) et *LE CHEMIN DE FER DU LOETSCHBERG* (Eclipse, 1913). De la même façon, Delpeut annonce à l'écran une action en nous donnant à entendre d'abord le bruit. Un éclair résonne puis il apparaît ensuite grâce à l'effet spécial utilisé dans *LA VIE ET PASSION DE JESUS CHRIST* (1906-1907). Comme dans la réalité, on entend ainsi un éclair avant de le voir.

Ailleurs Sander den Broeder se sert du bruitage pour interpréter le 34<sup>ème</sup> épisode *ONZE INDISCHE REIS* (1924). Ce film de famille est une source historique sur la vie privée qui devient au même titre un document sur la région, sur les rapports entre la métropole et les colonies. La famille en touriste toujours habillée de blanc, laisse penser qu'il fait très chaud comme démarque ses origines. Le bruitage renforce cette impression qui évoque l'atmosphère quotidienne aux Indes néerlandaises. Le bruiteur utilise des petits cris de jeunes, des voix d'enfants, des galops de chevaux. En particulier, il sonorise l'eau qui coule à l'écran lorsque des gens se douchent, jouent. La musique est à peine suggérée dans le plan où un homme joue de l'orgue, que l'on entend au lointain. Parfois, le silence règne. Après, il nous semble presque naturel d'entendre un moteur au loin, suivi des images d'un garage. On écoute les cris des oiseaux en mer au départ du bateau qui rentre à Scheveningen avec la famille à bord.

Delpeut programme aussi ces films muets avec la présence d'un commentateur ou d'un chanteur lyrique, conjugués aux effets du bruitage.

### **b. Une vision contemporaine de la série *LEONCE* : du bruitage, du chant lyrique et un commentateur**

Dans *DE CINEMA PERDU*, on trouve des expériences de sonorisation explorées à Amsterdam avec des commentateurs dès 1992. L'équipe teste toute une ligne de programmation pour restituer la culture du bonimenteur et du bruiteur. Ces pratiques sont reprises notamment dans deux épisodes de la série *LEONCE* de L. Perret qui rajoutent du bruitage et des commentaires de façon bien originale.

L'épisode 24<sup>ème</sup> *LEONCE A LA CAMPAGNE* est commenté avec une chansonnette française, interprétée par Zeevaarder avec Nelissen au piano-forte. Les paroles font allusion aux jeux d'amoureux mis en scène dans la campagne, notamment au jardin. Dans une scène bleue-verte, *Poupette* et *Léonce* sortent de la maison pour aller se cacher entre les arbres du jardin. Pareil, un jeune homme et une jeune fille sortent mais en s'assurant de ne pas être repérés. *Léonce* et *Poupette* aperçoivent le couple et les espionnent à travers les feuilles. En plan américain, le jeune homme déclare sa flamme à la fille, assise à côté de lui sur un banc. Il embrasse son bras, puis sa joue ... Un premier baiser résonne alors. Avec du bruitage les bisous sont rajoutés, pendant qu'ils ont imités à l'écran par ces deux voyeuristes. Le couple, espionné, cherche en vain la provenance du bruit, puis ils se rapprochent l'un de l'autre afin de s'embrasser sur la bouche. Alors en plan moyen, *Léonce* et *Poupette* s'embrassent et on entend alors un second baiser. Le jeune couple repart tout de suite. *Léonce* et *Poupette* rigolent derrière les arbres. L'opération recommence mais cette fois avec un couple d'amoureux plus âgés. De la même façon, un troisième baiser se fait entendre, ce qui confond au couple âgé qui se prend par le bras et sort à droite. *Léonce* et *Poupette* rigolent, se prennent à leur tour par la main et sortent également à droite.

L'épisode 26<sup>ème</sup> *L'HOMARD* est un cas exemplaire de l'utilisation du commentateur, interprété par le comédien Leysen. Il observe, avec un ton poétique mais sobre, le jeu comique de Léonce Perret. Il s'exprime à la première et à la troisième personne pour accompagner les

aventures de *Léonce* et *Suzanne* à la plage. Cette sorte de voix-off fictive est autant complice avec le spectateur, que les regards adressés à la caméra par *Léonce*, personnage indissociable du comédien et du metteur en scène.

### **c. Un ciné-conférencier substitué par des intertitres et de la prise de position du compilateur à travers une voix-off**

Les commentateurs travaillaient aussi live dans le domaine de la non fiction, y compris pour les films universitaires et les films scientifiques. Par exemple, les films qui font partie aujourd'hui de la collection Lamster (KIT) s'adressaient aux candidats possibles à la migration dans les colonies néerlandaises. Les films étaient donc fréquemment expliqués par un conférencier. Ce genre de commentateur est plutôt absent dans les films de non-fiction compilés par Delpout dans la série *DE CINEMA PERDU*. La sonorisation dans l'épisode 11<sup>ème</sup> *TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN (1919-1923)* ne rajoute que de la musique et du bruitage. Peut être cette décision obéit à la qualité des intertitres qui laissent trace explicite de la présence du conférencier et du producteur de ces images documentaires.

Dans *DE CINEMA PERDU* Delpout reprogramme commentées certaines copies des collections fusionnées au NFM, provenant d'institutions, comme le circuit de divulgation scientifique universitaire Holfu. Les intertitres de ces copies substituent en toute évidence aux conférenciers. Par exemple, le 22<sup>ème</sup> épisode *REDSKIN MARRIAGE* (circa 1925) a une mise en scène soigneusement accompagnée de riches descriptions dans les intertitres. A chaque séquence jouée par ces comédiens amateurs, les intertitres font des commentaires condensés de rituels stéréotypés. Les vieux sages fument la pipe. Le jeune guerrier *Œil de faucon* offre une preuve de courage comme l'exigent les ancêtres. Le retour du chasseur est annoncé avec des signaux de feu. Le rituel d'obtention d'une 'plume d'aigle' est suivi d'une danse. Pendant que la mise en scène construit le passage du temps représenté par le matin aux tentes, puis par un coucher de soleil. Enfin, *Œil de faucon* arrive à obtenir l'autorisation de se marier une fois passée l'épreuve de rester dans une tente chauffée avec des pierres bouillantes, comme l'indique l'intertitre : « *Nu mag hij trouwen!... Onmiddellijk wordt*

de « warmtetent » op-Geslaan om de kwelgeesten uit zijn Lichaam te verdrijven. 16 ('Maintenant il peut se marier! Immédiatement une 'tente chaude' se lève pour faire sortir de son corps le démon.')

Le commentaire d'origine se trouve par écrit notamment dans les intertitres du 3<sup>ème</sup> épisode *BELGRADE* (circa 1922) qui est une chronique illustrée en images et intertitres au ton pédagogique. Ils renseignent sur la capitale du royaume des serbes, des croates et slaves, qui compte alors 140, 000 habitants. Les intertitres, très probablement comme un conférencier, suivent le montage de prises de vue, dévoilant une ville moderne avec sa gare monumentale, ses terrasses et jardins publics, comme sa population multiethnique.

En revanche, Delpeut inclut seulement dans son film de montage *HEART OF DARKNESS* (1995) une sorte de commentateur. Il utilise de la voix-off de façon exceptionnelle pour exprimer sa prise de position personnelle face aux archives reclassées par lui-même. Delpeut se place comme un commentateur critique envers ces films. Il combine voix-off, bruitage, musique originale pour accompagner cet imaginaire filmique post colonial sur l'Afrique noire. Le compilateur est en quête de le 'renverser' à travers son interprétation. Par exemple, il reprend une série de portraits d'hommes fiers et forts (des guerriers Lumumba) avec de surprenantes perforations aux oreilles, provenant d'un extrait teinté en jaune de *SIMBA, THE KING OF BEASTS*. Parmi eux, se détache le portrait d'un homme âgé qui fume et qui a l'air très bavard. Il semble être le chef de la communauté. La voix-off commente alors : « (...) '*No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it - this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity - like yours - the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar.*' Marlow's confession in Heart of darkness aptly summarizes the fear of Africa's inhabitants of those behind the film camera. This nameless fear that the people who approached him from the mythical darkness might be equally human as himself.»<sup>955</sup>

Delpeut met en évidence le paradoxe du regard européen et américain envers l'Afrique. D'un côté, la peur, de l'autre côté l'attraction vers cet univers culturel qui semble étrange comme fascinant aux yeux de l'opérateur de l'époque. Néanmoins, il y a quelque chose qui se dégage dans le regard du 'colonisé', enregistré par l'opérateur européen et/ou américain en dehors de ses intentions. La voix-off conclut : « *Sometimes one can see the camera slightly hesitate, a momentary confusion, no more, but still... At such moments, Africa is more powerful than the look of the camera. At such moments, the camera is powerless, as an unloaded gun.*»<sup>956</sup>

---

<sup>955</sup> *HEART OF DARKNESS* (néerlandais). Traduction de la voix off fournie par N. De Klerk.

<sup>956</sup> *Ibid.*

Ces phrases accompagnent à l'écran le portrait noir et blanc d'une fille qui adresse un regard insoumis et très puissant, repris de *LANGS DE NIJL NAAR HET HART VAN AFRIKA* (1925). Cette fille, avec un air guerrier et riant, est la preuve à l'appui de l'hésitation de la caméra devant elle. Dans ce contexte muséographique, cette image est dévoilée comme une 'balle' renversée, devenue atemporelle, qui persiste après cet échange enregistré de regards entre l'opérateur et la fille.

La voix-off rajoutée, ainsi que le gommage des intertitres des extraits recyclés dans *HEART OF DARKNESS* réveillent une lecture critique de ces images à certains égards politiquement incorrectes. Avec la musique et le bruitage, cette voix-off exprime la prise de position idéologique sans préjugés du compilateur devant les producteurs d'un tel matériel. Cependant, dans d'autres compilations Delpeut garde les intertitres d'origine pour faire un usage expérimental et poussé du texte-image.

## 2. *Intertitres en train de fonctionner : forme (graphique, plastique) et contenu (publicité, drame)*

Le compilateur reprend tel quel l'intertitre, cet élément tellement nécessaire à la compréhension d'un film muet. Les intertitres sont remis à leur place dans la mesure du possible pendant le processus de préservation au NFM. Souvent, il ne s'agit pas d'une tâche facile. L'équipe se décide parfois à reconstruire les intertitres malgré leur absence totale ; en toute créativité pour *WEERGEVONDEN* (1914) ou comme dans *LUCKY STAR* (1929), ils sont refaits à l'aide de documentation non-film.<sup>957</sup> Delpeut transmet cette richesse de ses intertitres dans ses deux programmes de compilation *PATHE AROUND THE WORLD* et *DE CINEMA PERDU*. On peut regarder alors en train de fonctionner les intertitres bien placés dans ces copies. Toutefois Delpeut détourne aussi les intertitres, comme la couleur et les sons. En particulier, dans le cinéma de la seconde époque, l'intertitre observe un rapport étrangement indépendant avec l'image aux yeux des spectateurs contemporains. Cette autonomie rare de l'intertitre, Delpeut l'exploite

---

<sup>957</sup> *Supra.*, Chap. 2.

dans ses réalisations. Il recycle ces intertitres originaux pour mettre en valeur leurs caractéristiques plastiques en couleurs et graphiques. Ainsi ils obtiennent une indépendance esthétique remarquable.

### a. Catalogues des intertitres

Delpeut met en valeur l'importance des intertitres comme des parties intégrantes de l'identité de ces copies de distribution néerlandaises, d'origines multinationales pour la plupart. Les photogrammes numérotés permettent autant de restaurer l'ordre des images dans un film, que de renseigner sur la production, la distribution de l'époque.

Delpeut dans *THE GOOD HOPE* (1989) reprend le fragment *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918) et y compris ses intertitres numérotés qui montrent leur rôle narratif et littéraire (Heijermans), dans un néerlandais ancien. Ils nous informent aussi très probablement sur la société de distribution de la copie disparue (HAP Film). L'intertitre par lui-même peut fournir certaines données sur la production comme la distribution en question. Le 'tout' placé dans cette reconstruction est expliqué par des intertitres contemporains rajoutés par Delpeut.

Ailleurs, les intertitres déterminent la position des actualités *LAATSTE BIOOSCOOP WERELDBERICHTEN* comme une version néerlandaise des actualités compilées des filiales *PATHE JOURNAL* et *PATHE GAZETTE*. Celles-ci sont remontées par Delpeut dans *THE GREAT WAR*, mais dont les intertitres sont gommés au service d'une approche plutôt sensorielle autour des archives sur la grande guerre. En échange Delpeut comme archiviste laisse intact le coq de Pathé Frères apposé sur un intertitre donnant ainsi son origine de production. La figure du coq est utilisée alors pour se protéger du piratage. Jusqu'à nos jours, c'est une figure publicitaire indissociable de la marque de la société Pathé. Dans son programme de compilation *PATHE AROUND THE WORLD* (1993), chaque carton, sonorisé avec un jingle de trompette par Belinfante, enchaîne les sept courts-métrages des filiales, liées à la marque de la maison. Delpeut laisse les intertitres accomplir leur rôle, y compris au générique de la copie. Par exemple, les comédiens locaux de la filiale The Japanese Film/Pathé-Frères, sont présentés chacun à l'écran dans *TRAHISON DU DAIMIO*, drôle de film de Samouraïs en couleur. Ensuite, l'intertitre nous informe du prestige des comédiens: « *het verraad van de Daimio japansch mimodrama vertolkt door den troep van het keizerlijk*

*theater van Tokio The Japanese film*” (‘Trahison du Daimio Mimodrame Japonais Interprété par la troupe Impériale du Theater de Tokio’) ». <sup>958</sup>

Delpeut garde de beaux titres et des génériques coloriés préservés dans la série *DE CINEMA PERDU* (1995), notamment pour les films industriels Pathé (2<sup>ème</sup>, 10<sup>ème</sup>, 13<sup>ème</sup>, 18<sup>ème</sup>, 14<sup>ème</sup>). <sup>959</sup>

Le geste de garder les intertitres permet de les apprécier comme une source précieuse pour étudier comment opère la propagande s'adressant aux spectateurs. Le cas du 37<sup>ème</sup> épisode intitulé *FILM OF RUSSIA DYING* est très intéressant. En effet, les intertitres donnent une impression de manipulation du spectateur pour obtenir leurs dons. Le spectateur est ainsi considéré comme ‘tout puissant’ pour agir contre la famine. Tandis que les intertitres rappellent que les autorités russes agissent en transportant de la nourriture. Ce qui évacue ainsi une possibilité de critique politique implicite. Les intertitres donnent alors les coordonnées pour l’envoi des dons (dans le hall du théâtre en espèces, par chèque à la Croix Rouge Néerlandaise ou au Comité Nansen Néerlandais). On y reconnaît une stratégie commune dans la publicité contemporaine à la télévision qui fait couramment des campagnes de charité pour l’obtention de fonds (Téléthon).

En fin dans un film de famille comme *ONZE INDISCHE REIS/OUR INDIAN JOURNEY*, grâce aux intertitres, on peut identifier l’espace traité en termes géo-politiques. Dans ce cas, les intertitres montent les prises de vue de manière hebdomadaire, exposant ainsi l’emploi du temps de cette famille. Ce qui contraste avec les mouvements maladroits de la caméra amateur qui suit sans cesse à la famille. Le compilateur laisse défiler ces ‘maladresses’ comme le ‘soin’ attaché au traitement du temps, devant un téléspectateur à qui ce film n’était pas destiné. Un film qui laisse trace indirecte des rapports de force avec les Indes néerlandaises.

## **b. Les intertitres du cinéma de la seconde époque : supprimables, transférables, autonomes**

---

<sup>958</sup> Cette production nous renvoie à l’esthétique et le récit, compris les présentations des personnages à la fin, du film de samurai et sables transfiguré en comédie musicale *ZATOICHI* (T. Kitano, Japon, 2003).

<sup>959</sup> *Supra.*, Chap. 5.

La fonction narrative et esthétique des intertitres est variable. Elle peut les retravailler parfois de manière à mettre en relief leur indépendance et surtout par rapport aux images. En particulier, les intertitres du cinéma de la seconde époque se prêtent au jeu du compilateur. On constate que l'intertitre est une sorte de remplaçant du probable conférencier dans la non-fiction des années 1920, comme par exemple *REDSKIN MARRIAGE* où l'intertitre est aussi une forme de ponctuation pour la narration. Comme De Kuyper, nous remarquons en effet, dans le cinéma de la seconde époque une utilisation diégétique des intertitres, comme par exemple une lettre dans *LEONCE A LA CAMPAGNE* ; un télégramme et une coupure de presse dans *HET TELEGRAM UIT MEXICO*. Cependant, il y a une autre caractéristique des intertitres du cinéma de la seconde époque, qui n'ont rien à voir avec ceux des années 1920. De Kuyper affirme ainsi : « Non, ici les intertitres se décrochent nettement du récit visuel, pour mettre en place un double récit, dont cependant les éléments respectifs image/texte sont loin d'être homogènes. Et sont encore loin de fonctionner selon un régime stable et repérable. (...) l'absence totale de dialogues et le caractère 'prospectif' des titres. (...) Les intertitres, dans la plupart des cas, sont comme de vrais 'titres' portant sur un épisode qui va suivre. Ils fonctionnent un peu comme dans les romans du XIXe siècle où sous la mention du chapitre est indiqué, en un texte plus ou moins court, de quoi il s'agira dans ce chapitre. Bien moins qu'un résumé, c'est cependant aussi plus qu'un simple titre 'nominatif'. Quand on sait l'importance qu'a pour ce cinéma de la seconde époque, toute la littérature populaire du siècle et des décennies qui l'ont précédé, il est peut-être plus facile de voir pourquoi et comment ce cinéma raconte ses histoires de telle(s) façon(s), et non de la façon qui sera en usage dans la décennie qui suit. Comment, en utilisant une forme de récit moins dramatique qu'épique, moins fermée et plus ouverte, cet éclatement ou cette polyphonie narrative, loin de frustrer les spectateurs d'alors, les comble et répond bien à leur attente. (...)»<sup>960</sup>

Les films de divas italiennes des années 1910 se démarquent par cet usage polyphonique des intertitres comme on le repère dans *FIOR DI MALE*, tout au long du drame. C'est un film qui sans intertitres comme sans musique ni coloriage risque de ne pas être compréhensible. Elle explore avec risque cette autonomie relative des intertitres dans *LYRICAL NITRATE*. D'abord, il exploite cette indépendance des intertitres en créant justement les siens. Il rajoute des sous-titres thématiques qui tissent avec six fils conducteurs, ce documentaire sur et avec la collection Desmet.<sup>961</sup> En même temps, il garde leurs intertitres avec leurs fonctions, par exemple dans *THE SIGNAL OF FIRE*. Mais c'est 'le film regardé dans le film' par les spectatrices de *THE PICTURE IDOL* de la partie *kijken* ('regarder'). De la même façon, il laisse jouer leur rôle aux intertitres du fragment provenant d'*AU PAYS DE TENEBRES* (1911) recyclés dans la thématique

<sup>960</sup> *Idem.* De Kuyper, E., « Le cinéma » (1), 1992, p.32.

<sup>961</sup> Les 6 thématiques sont : *kijken* ('regarder'), *mise en scène* ; *het lichaam* ('corps') ; *de passie* ('de la passion') ; *het sterven* ('de la mort') et *en het vergeten* ('de l'oubli').

*mise en scène*. Cependant Delpeut recycle *FIOR DI MALE* à plusieurs reprises. La plupart des extraits sont alors recyclés indépendamment de leurs intertitres qui sont tous gommés. Les images sont utilisées de manière indépendante de leurs intertitres mais aussi à l'inverse. Pour le compilateur, les intertitres sont une source polyvalente de réemploi. Par lui-même un intertitre est porteur d'une esthétique graphique, de l'attention portée envers l'acteur. Tel que le diaporama des intertitres sériés dans *LYRICAL NITRATE* permet d'apprécier.<sup>962</sup>

Cette discontinuité des intertitres du cinéma de la seconde époque est rendue justement accessible, selon De Kuyper par « éléments guide » comme l'accompagnement sonore et le coloriage.<sup>963</sup> Et c'est en effet la sonorisation lyrique comme le coloriage monochromatique disruptif dans *LYRICAL NITRATE* qui rendent aussi attractif ce remontage des archives fragmentées.

### **3. Texte-image rajouté pour une interprétation contemporaine signée**

Nous classons dans le travail de compilation à Delpeut, le texte-image rajouté en : dédicaces, préfaces, épilogues, intertitres contemporains, titres –pour la désignation de sous-thématiques-, citations et génériques de la production. Ces éléments portent les traces de l'intervention du réalisateur, des origines des archives du NFM, mais aussi une marque évidente de l'orientation philosophique du NFM envers le cinéma muet.

#### **a. Dedicaces, remerciements et préfaces : entre l'admiration et la reconnaissance**

---

<sup>962</sup> Voir *Supra.*, Chap. 6.

<sup>963</sup> Voir *Idem.*, De Kuyper, E., « Le cinéma » (1), 1992, pp.29-35 et « Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix » (2), *Cinémathèque* no. 2 novembre 1992, pp.58-68.

Delpeut dédicace ses compilations autant aux créateurs originaux que contemporains. Il rend hommage mais témoigne aussi du rôle de ses collaborateurs qui ont réussi avec lui l'entreprise de rendre accessibles ces remontages du cinéma muet.

Delpeut rend hommage à Ilse Huisman dans *LYRICAL NITRATE*. Cette dernière s'inscrit dans la tradition de sa famille qui sauvegarde les archives du pionnier Desmet, depuis le dépôt du stock de films au Musée jusqu'à la documentation non-film plus récente. Elle récupère l'intérieur (décors) du Cinéma Parisien ensuite réinstallé au Pavillon Vondelpark.

Delpeut exprime sa reconnaissance dans l'introduction de *THE FORBIDDEN QUEST* (1993) à l'opérateur Frank Hurley dont le travail de cadrage le fascine : « (...) consigue crear emoción con procedimientos diferentes (...) un brevísimo instante en una película que relata cronológicamente unos hechos que el público ya conocía, pero son precisamente estos pequeños detalles 'humanos' los que confieren una fuerza especial a la película. »<sup>964</sup>

En effet, la mise en scène à l'origine de *SOUTH* met en valeur autant le paysage que le travail collectif, le rôle des animaux, ainsi que les difficultés du climat et de la survivance. Au générique, Delpeut remercie autant ces créateurs du passé que ceux associés au recyclage contemporain de ces archives. D'une part, il y a les opérateurs, les metteurs en scène, les comédiens du passé, d'autre part se trouve l'équipe du NFM dirigée par Blotkamp. Delpeut reconnaît le rôle dans ses films de plusieurs secteurs, des chercheurs comme Blom, des conservateurs comme Van der Maaden et Bob Headland, des ayants droit (Pathé, Gaumont), des laboratoires, notamment du 'magicien des effets optiques' Wamelink.

Delpeut préface la plupart de ses films de compilation ; sauf ses films de montage *THE GREAT WAR* et *HEART OF DARKNESS*. De manière à ce que ses prologues apprennent aux spectateurs, les qualités des archives recyclées. Il annonce qu'on va regarder dans *LYRICAL NITRATE* : fragments de la collection Desmet, constituée de films en couleur de distribution, sur support nitrate en train de périr.<sup>965</sup> La préface en ce qui concerne *PATHÉ AROUND THE WORLD* (1993) reste également concise et expose l'hypothèse qui guide le programmeur : « À la veille de la première guerre mondiale, la société française Pathé a évolué jusqu'à devenir une 'multinationale'. Pathé a produit, distribué et montré beaucoup des longs métrages, des actualités et des documentaires. A cette époque l'intérêt pour l'exotisme et la 'couleur locale' a grandi chez le public français. Pathé a répondu à cela avec les images des opérateurs français prises et diffusées dans le globe entier. La société est établie mondialement par ses filiales qui ont produit de longs métrages. Ces filiales ont porté les noms de : The Japanese Film, Orient Film, Germania

---

<sup>964</sup> *Idem.*, Delpeut, P. (1990), "Identificaciones", Hertogs, Daan, et.al. "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum" en Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca* no. 25-26 février-juin 1997, Filmoteca Generalitat Valenciana, p.98.

<sup>965</sup> *Supra.*, Chap. 3.

*Film et American Kinema. Ces films réalisés en Russie, aux États-Unis, au Japon ou aux Pays-Bas ont donné la chance au public français de condenser des clichés bien connus au sujet de ces pays. Pathé leur a donné surtout sa propre touche au monde entier. »*<sup>966</sup>

Un programme de compilation n'est pas une réalisation. Cependant la signature des idées du programmeur Delpeut y est exprimée parfois de façon claire et nette. Toutefois dans cette préface le compilateur met en évidence ses marques d'intervention.

## **b. Titres de films et génériques pédagogiques**

Chaque titre des sept compilations étudiées ici évoque l'idée du film (Leyda) donc une hypothèse de valorisation au cœur des collections recyclées. Delpeut enrichit l'information dont dispose le spectateur (au Musée, à la télévision) souvent démuné devant ses films méconnus ; et parfois autant que des spécialistes à l'époque. Il donne accès de manière remarquable à cette information dès le générique et surtout dans la série de télévision *DE CINEMA PERDU*, se servant des articles (*VPRO-Gids*) publiés à l'occasion pour mieux orienter le téléspectateur. Il assume et justifie ainsi ses choix de compilation. Il offre des renseignements courts mais précis et parfois inédits. Par exemple notamment sur deux metteurs en scène peu connus, on découvre avec joie Ladislav Starevitch, metteur en scène de l'animation *DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNÉE* (1920), qui est un cas exemplaire sur son travail mis en accès au 41<sup>ème</sup> épisode. Et on apprend le défi relevé par Aleksandr Osipovitsj Drankov, l'opérateur mystérieux de *TOLSTOY* programmé au 16<sup>ème</sup> épisode. On apprend des éléments essentiels sur ces deux russes qui ont travaillé pour le cinéma français. Delpeut réalise un travail de divulgation à la télévision et propose aussi une relecture historique implicite.

---

<sup>966</sup> "Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog had de Franse filmmaatschappij Pathé zich ontwikkeld tot 'multinational'. Pathé produceerde, distribueerde en vertoonde vele speelfilms, journaals en documentaires. In die tijd groeide bij het Franse publiek de belangstelling voor exotisme en 'couleur locale'. Pathé speelde hierop in door Franse cameramensen over de gehele aardbol uit te zenden. Verder vestigde de maatschappij wereldwijd dependances die speelfilms produceerden. Deze dochter-maatschappijen droegen namen als *The Japanese Film*, *Oriënt Film*, *Germania Film* en *American Kinema*. De filmpjes die zo tot stand kwamen in Rusland, de Verenigde Staten, Japan of Nederland gaven het Franse publiek de kans zich naar hartelust te vergapen aan de welbekende clichés over deze landen. Daarmee gaf Pathé vooral zijn eigen draai aan de wereld."