77/78
10/2008

Journal of Film Preservation



Revue de la Fédération Internationale des Archives du Film

Published by the International Federation of Film Archives

Revista de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos

FIAF Manifesto • Maghreb and Middle East
Afrique II • Entretien avec Freddy Buache
Books & DVDs

Journal of Film Preservation

77/78 • FIAF 10/2008

October / octobre / octubre 2008
77/78



Sayat Nova ou *La Couleur de la grenade*, Sergei Paradjanov (1968 et 1971).
Courtoisie de la Cinémathèque suisse, Lausanne.

FIAF Awards
Martin Scorsese (2001)
Manoel de Oliveira (2002)
Ingmar Bergman (2003)
Geraldine Chaplin (2004)
Mike Leigh (2005)
Hou Hsiao-Hsien (2006)
Peter Bogdanovich (2007)
Nelson Pereira dos Santos (2008)

Fédération Internationale
des Archives du Film - FIAF
Rue Defacqz 1
1000 Bruxelles / Brussels
Belgique / Belgium
T: (32 2) 538 30 65
F: (32 2) 534 47 74
jfp@fiafnet.org

Editorial
3 Ne jetez pas le cinéma... avec l'eau du numérique!
Robert Daudelin

Open Forum
5 The FIAF 70th Anniversary Manifesto
Hisashi Okajima and the FIAF Manifesto Working Group

Maghreb and Middle East / Maghreb et Moyen-Orient / Maghreb y Oriente Medio
13 Egypt
Magdi Abdel Rahman

22 Israel
Uri Amitaï

25 Jordan
Mamoun Th. Talhouni

28 Liban
Hares Bassil

31 Maroc
Mohamed Sabiri

34 Palestine
Itidal Ismail

36 Tunisie
Béchir Ben Trad

Africa II / Afrique II / África II
38 La Cinémathèque africaine de Ouagadougou-Burkina Faso
Ardiouma Soma

42 Situation du patrimoine cinématographique en Guinée-Bissau
Carlos Vaz

45 Film Can Be Like Diamonds: For Ever!
Henning Mankell

49 Rapport de la réunion du groupe Afrique
Ardiouma Soma

51 Le Cinéma africain en DVD
Robert Daudelin

Journal of Film Preservation



Legal Deposit / Dépôt légal / Depósito legal

54 El depósito legal de obras cinematográficas en España
María García Barquero

Historical Column / Chronique historique / Columna histórica

56 Gösta Werner Is 100 Years Old
Jon Wengström

58 Cinémathèque Suisse: Interview avec Freddy Buache
Robert Daudelin

73 Méliès à l'aube du domaine public
Éric Le Roy

77 Föreningen Film och Fonogram
The Forgotten Archive
Jon Wengström

News From the Archives / Nouvelles des archives / Noticias de los archivos

82 Copenhagen: New Nitrate Archive
Dan Nissen

84 Gemona: The Design for the New Cineteca del Friuli Film Vaults
Luca Giuliani

89 Yerevan: Interview with Garegin Zakoyan
Éric Le Roy

93 Rio de Janeiro: Brief Description of the National Archive of Brazil and Its Filmographic Collection
Inez Stampa, Carlos Linhares, Vicente Camara

95 L'Institut Jean Vigo: Une cinémathèque originale
José Baldizzone, Kees Bakker

98 Phnom Penh: Le Centre de ressources audiovisuelles Bophana
Thanaren Than

100 Katowice: The Silesian Film Archive
Anna Michnowska

101 The Swedish Film Institute Archive Celebrates Its 75th Anniversary
Jon Wengström

In Memoriam

109 Vittorio Martinelli (1926-2008)
Gian Luca Farinelli

110 José Baldizzone (1933-2008) : un bâtisseur discret
Michel Cadé

Publications / Publications / Publicaciones

112 *Dictionnaire général du cinéma, du Cinématographe à Internet*
Natacha Laurent

114 *Metapartiture:* Making Music for Silent Films
Paolo Cherchi Usai

116 *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*
Pierre Véronneau

DVDs

119 Jørgen Leth
Éric Le Roy

121 *The River*
Steven Higgins

123 Kafka on Film: Huillet and Straub's *Class Relations* (1984)
Jan-Christopher Horak

127 *Land of Promise: The British Documentary Movement 1930-1950*
Geoff Brown

130 **Publications Received at the Secretariat / Publications reçues au Secrétariat / Publicaciones recibidas en el Secretariado**

132 **FIAF Bookshop / Librairie FIAF / Librería FIAF**

Journal of Film Preservation
Half-yearly / Semi-annuel
ISSN 1609-2694
Copyright FIAF 2008

FIAF Officers
President / Présidente
Eva Orbanz
Secretary General / Secrétaire générale
Meg Labrum
Treasurer / Trésorier
Patrick Loughney

Comité de rédaction
Editorial Board
Chief Editor / Rédacteur en chef
Robert Daudelin

EB Members / Membres CR
Eileen Bowser
Paolo Cherchi Usai
Christian Dimitriu
Steven Higgins
Éric Le Roy
Hisashi Okajima

Correspondents/Correspondants
Thomas Christensen
Ray Edmondson
Clyde Jeavons
Paul Read
Roger Smither

Résumés
Eileen Bowser
Robert Daudelin
Christian Dimitriu
M. Beatrice Lenzi
Sever J. Voicu

Éditeur / Executive Publisher
Christian Dimitriu
Editorial Assistants
Catherine Surowiec
Baptiste Charles
Graphisme / Design
Meredith Spangenberg
Imprimeur / Printer
Artoos - Brussels

Ne jetez pas le cinéma... avec l'eau du numérique!

Robert Daudelin

Editorial

Le Cinéma du Parc, la seule salle de répertoire qui survit à Montréal, est animé par un cinéphile passionné et unanimement estimé. En juillet, en plus de proposer à ses fidèles spectateurs, entre autres, le nouveau Guy Maddin et le très beau film israélien *Les Méduses*, le Cinéma du Parc organisait une rétrospective Jeanne Moreau en 13 titres, des *Amants*, à *Querelle*, en passant par *La Baie des Anges* et *Eva*. Un excellent programme estival, il va sans dire. Mais une surprise attendait le cinéphile plus studieux qui s'était donné la peine de lire le générique des films publié dans le programme de la salle : 12 de ces titres alléchants étaient proposés en « projection numérique »! En d'autres mots, enquête faite auprès du projectionniste, en dvd...

D'où la déception d'un ami cinéaste allé voir le *Eva* de Losey, que la magnifique photo noir et blanc avait enthousiasmé en 1962, photo qu'il ne vit que grise, avec en plus des contours approximatifs. Quiconque connaît le film, et la photo extraordinaire de Gianni Di Venanzo, comprendra sa déception. Mais qui d'autre dans la salle a été déçu ce soir-là?! Et combien de jeunes cinéphiles, ravis de découvrir ces 13 films exceptionnels, comprendront qu'ils n'ont vu qu'une pâle reproduction des œuvres d'origine? Sans parler des autres qui, ayant compris le triste subterfuge, décideront d'investir dans une installation « home cinéma » bien à eux et qui désormais fréquenteront le cinéma sur dvd, dans leur sous-sol.

Cette histoire, me dit-on, n'est pas unique : il y a des salles ayant des pratiques semblables dans de nombreuses villes – et, si on en croit la rumeur, même dans certaines cinémathèques... Et cela se fait parfois avec la complicité des cinéastes, voire même à l'incitation de certains grands festivals qui préfèrent projeter des œuvres du passé en numérique HD. Pauvre cinéma, qui n'en a pas fini de se faire violenter. Après avoir été charcutés par les télédiffuseurs, coloriés par les éditeurs vidéo, et soumis à tant d'autres supplices, voilà que les films n'auraient plus droit à l'écran des salles de cinéma qui est pourtant leur destination naturelle.

Reste les cinémathèques, archives du film, où, comme le rappelle pertinemment le Manifeste qui ouvre ce numéro, les copies film sont précieusement conservées pour assurer au cinéma sa survie et son histoire – et pour que les futures générations de cinéastes, même s'ils tournent leur film en « numérique », aient accès au travail de ceux qui les ont précédés. Et plus que les copies, comme nous l'avons compris depuis un bon moment, c'est le spectacle cinématographique lui-même dont nous devons désormais assurer la conservation; comme nous le rappelait ici même* notre collègue José Manuel Costa, ce qu'il faut désormais sauver, «c'est la salle obscure (que la pellicule exige), c'est la vision collective de l'œuvre c'est même, à la limite, cette inscription dans le temps qui vient de la *matérialité* de la pellicule et inclut les traces de sa vie mécanique, traces qu'on espère toujours peu nombreuses, mais qui font partie de *l'impression cinéma*. »

The Cinéma du Parc, the only repertory cinema that survives in Montréal, is run by a passionate and respected film enthusiast. In July, the programme announced that 12 of the titles in its 13-film Jeanne Moreau retrospective would be projected in digital! In other words, on DVD.

Those who know Losey's *Eva* (1962) and its magnificent black-and-white cinematography, understood the difference. But who else in the cinema was deceived? And how many young film-lovers, delighted to discover these 13 exceptional films, understood that they had seen only a pale reproduction of the original works? Not to speak of others, who, understanding the sad subterfuge, will decide to watch DVDs at home instead.

I am told that this story is not unique: there are theatres with similar practices in many cities – and, if one believes the rumour, even in certain film archives and film festivals. And sometimes this is done with the complicity of the filmmakers.

There are still those film archives where, as the Manifesto that opens this issue reminds us, films are conserved to ensure the survival of cinema and its history. Where future generations of filmmakers, even if their own films are made in digital, will continue to have access to the work of their predecessors. As we know, it is the cinematographic spectacle itself that we must conserve, as José Manuel Costa reminded us in an earlier issue of this journal.

As the Manifesto makes clear, these words are not a refusal of technological advances. Nor are they nostalgia for the past, or a rejection

of the DVD. This is an urgent concern for our mission of safeguarding cinema. The principal message of the Manifesto is that action should not be taken in haste, but with deliberation, planning, and reflection.

El Cinéma du Parc, la única sala de repertorio que sobrevive en Montreal, está dirigido por un entusiasta del cine respetable y apasionado. Sin embargo, en julio pasado, el programa anunciaba que 12 de las 13 películas de una retrospectiva de Jeanne Moreau se iban a proyectar en digital, es decir, en DVD.

Quienes han conocido *Eva* de Losey (1962) y sus magníficas imágenes en blanco y negro han notado la diferencia. Pero, ¿quién más se sintió defraudado? ¿Y cuántos jóvenes cinéfilos, encantados de descubrir trece películas excepcionales, se habrán dado cuenta de que sólo habían visto una pálida reproducción de los originales? Por no hablar de los que, habiendo entendido que había un subterfugio, optaron por ver el DVD en sus casas.

Me dicen que no se trata de un caso aislado: hay salas que hacen lo mismo en muchas ciudades y, según se dice, también algunos festivales y archivos fílmicos. Y ni siquiera faltarían casos en los que se hace lo mismo con la complicidad de los productores.

Como recuerda el Manifiesto que abre este número, los archivos fílmicos son lugares donde las películas se conservan para asegurar la supervivencia del cine y su historia, lugares en los que las generaciones futuras de cineastas seguirán accediendo a las obras de sus antecesores, aunque recurran al digital. Pero bien sabemos que lo que debemos conservar es el mismo espectáculo cinematográfico, como escribía José Manuel Costa en JFP n° 71.

El Manifiesto aclara que no se trata de un rechazo del progreso tecnológico, ni de una nostalgia del pasado, menos aún de una repulsa del DVD. Se trata, en cambio, de una preocupación urgente para nuestra misión de salvaguarda del cine. El mensaje central del Manifiesto invita a no tomar decisiones apresuradas, sino sólo después de haber discutido, planeado y reflexionado.

D'aucuns trouveront sûrement ces remarques passéistes et empreintes d'un certain fétichisme. Mais, comme le précise le texte du Manifeste, il ne s'agit surtout pas de refuser l'évolution technique du cinéma, encore moins de snobber les dvd dont nous essayons ici même de saluer régulièrement la parution et que plusieurs d'entre nous collectionnent avec passion – au point de se construire une cinémathèque privée, parallèle à celle où ils travaillent quotidiennement à la sauvegarde du cinéma.

Ce débat, qui traverse désormais notre travail professionnel de part en part, est urgent, mais doit être abordé avec un minimum de sérénité. Le message principal du manifeste est bien de ne rien précipiter. Il ne faudrait pas pour autant confondre lenteur (ce qui a déjà été reproché à la FIAF) avec sagesse. Le temps est à l'action, planifiée, réfléchie et déterminée : le cinéma, numérique ou pas, a encore besoin de nous!

**Journal of Film Preservation*, no° 71, juillet 2006.

Don't Throw Film Away! The FIAF 70th Anniversary Manifesto

Open Forum

Motion picture film forms an indispensable part of our cultural heritage and a unique record of our history and our daily lives. Film archives, both public and private, are the organizations responsible for acquiring, safeguarding, documenting and making films available to current and future generations for study and pleasure.

The International Federation of Film Archives (FIAF) and its affiliates comprising more than 130 archives in over 65 countries have rescued over two million films in the last seventy years. However for some genres, geographical regions and periods of film history the survival rate is known to be considerably less than 10% of the titles produced.

On the occasion of its 70th anniversary, FIAF offers the world a new slogan: **"DON'T THROW FILM AWAY."** If you are not sufficiently equipped to keep film yourself, then FIAF and its members will gladly help you locate an archive that is. Film is culturally irreplaceable, and can last a long time, especially in expert hands.

While fully recognizing that moving image technology is currently driven by the progress achieved in the digital field, the members of FIAF are determined to **continue to acquire film and preserve it as film**. This strategy is complementary to the development of efficient methods for the preservation of the digital-born heritage. FIAF affiliates urge all those who make and look after films, whether they be professionals or amateurs, and the government officials in all nations responsible for safeguarding the world cinema heritage, to help pursue this mission.

The slogan **"DON'T THROW FILM AWAY"** means that film must not be discarded, even though those who hold it may think they have adequately secured the content by transferring it onto a more stable film carrier or by scanning it into the digital domain at a resolution which apparently does not entail any significant loss of data. Film archives and museums are committed to preserve film on film because:

- A film is either created under the direct supervision of a filmmaker or is the record of an historical moment captured by a cameraman. Both types are potentially important artifacts and part of the world's cultural heritage. Film is a tangible and "human-eye readable" entity which needs to be treated with great care, like other museum or historic objects.
- Although film can be physically and chemically fragile, it is a stable material that can survive for centuries, as long as it is stored and cared for appropriately. Its life expectancy has already proved much longer than moving image carriers like videotape that were developed after film. Digital information has value only if it can be interpreted, and digital information carriers are also vulnerable to physical and

chemical deterioration while the hardware and software needed for interpretation are liable to obsolescence.

- Film is currently the optimal archival storage medium for moving images. It is one of the most standardized and international products available and it remains a medium with high resolution potential. The data it contains does not need regular migration nor does its operating system require frequent updating.
- The film elements held in archive vaults are the original materials from which all copies are derived. One can determine from them whether a copy is complete or not. The more digital technology is developed, the easier it will be to change or even arbitrarily alter content. Unjustified alteration or unfair distortion, however, can always be detected by comparison with the original film provided it has been properly stored.

Never throw film away, even after you think something better comes along. No matter what technologies emerge for moving images in the future, existing film copies connect us to the achievements and certainties of the past. **FILM PRINTS WILL LAST - DON'T THROW FILM AWAY.**

April 2008, Paris (revised July/September 2008)

Acknowledgements:
The FIAF 70th Anniversary Manifesto was originally drafted as FIAF Appeal by Hisashi Okajima in 2007, based on his inspiration first suggested in 2005 in his mission statement for Executive Committee membership of FIAF. The draft was thoroughly refined by David Francis, fully elaborated and edited by Roger Smither, with invaluable advices from Paolo Cherchi Usai, Robert Daudelin, Edith Kramer and Paul Read, and with the consultation of the current EC members of FIAF. Translation into French was done by Robert Daudelin, and into Spanish by Christian Dimitriu.

The Manifesto was adopted in principle by the majority of those attending the FIAF General Assembly in Paris, after discussion that included a number of reasonable suggestions for improvements. As agreed in the proposal that was put to the vote, these have been discussed by a team appointed by the Executive Committee, which has produced this final text. The team consisted of Paolo Cherchi Usai, Roger Smither, Hisashi Okajima and Eva Orbanz. Contributions to the final editing process were also received from Iván Trujillo, Alexander Horwath and Maria Elisa Bustamante.

Ne jetez pas vos films! Le Manifeste du 70e Anniversaire de la FIAF

Open Forum

Le cinéma constitue une part essentielle de notre héritage culturel et les films sont des enregistrements incomparables de notre histoire et de notre quotidien. Pour permettre le travail des chercheurs et l'accès du public aux œuvres, les archives du film ont la charge d'acquérir, de sauvegarder, de documenter et de rendre accessibles les films pour les générations actuelles et futures.

Les 130 archives de 65 pays regroupées au sein de la Fédération internationale des Archives du film (FIAF) ont sauvé plus de deux millions de films au cours des soixante dix dernières années. Néanmoins, dans le cas de certains genres, de certaines régions géographiques et de certaines époques de l'histoire du cinéma, moins de 10% de la production a survécu.

Culturellement, les films sont des objets uniques et irremplaçables, et leur durée de vie est très longue, surtout si des experts sont responsables de leur conservation. D'où l'insistance de la FIAF, au moment de fêter son soixante dixième anniversaire, de proclamer très haut : « Ne jetez pas vos films ! ». Et si vous ne possédez pas les équipements adéquats pour conserver vous-mêmes vos films, la FIAF et ses affiliés se feront un plaisir de vous mettre en contact avec une institution correctement équipée.

Bien qu'ils reconnaissent volontiers que les progrès récents dans le domaine du numérique affectent directement la technologie des images, les affiliés de la FIAF demeurent néanmoins convaincus qu'ils doivent **continuer à acquérir les films et à les conserver en tant que films.** Cette prise de position est complémentaire à l'élaboration de méthodes de conservation efficaces pour le patrimoine d'origine numérique. Pour ce faire, la FIAF sollicite impérativement la collaboration étroite de tous ceux qui font des films et/ou en ont la charge, qu'ils soient professionnels ou amateurs; la FIAF sollicite aussi la collaboration, essentielle, des représentants des gouvernements de tous les pays qui ont la responsabilité de sauvegarder l'héritage cinématographique mondial.

L'expression « Ne jetez pas vos films!» veut dire en clair qu'il ne faut pas se défaire d'un film, même si son propriétaire est porté à croire qu'il en a préservé le contenu en le transférant sur une pellicule plus stable ou en le numérisant à une résolution qui ne semble pas produire de perte d'information significative. Les archives du film et les musées doivent **conserver les films sur support film** :

- Un film est le résultat du travail d'un cinéaste, ou l'enregistrement d'un moment d'histoire capturé par un caméraman. L'un et l'autre sont potentiellement des matériaux importants, faisant partie de l'héritage culturel mondial. Le film a une réalité matérielle ; c'est un objet que l'œil humain peut lire et qui doit être traité avec beaucoup de soins, comme tout autre objet de musée ou qui a une valeur historique.

- Bien que le support film soit fragile, physiquement et chimiquement, c'est néanmoins un matériau stable qui peut survivre pour des siècles, tant et aussi longtemps qu'il est entreposé et traité comme il faut. Il est d'ores et déjà établi que l'espérance de vie d'un film est beaucoup plus longue que celle d'autres supports, tels le ruban vidéo, qui sont apparus ultérieurement. Une information numérique n'a de valeur que si elle est accessible et tous les systèmes numériques sont susceptibles de détérioration physique et chimique ; tous les appareils et tous les logiciels sont guettés par l'obsolescence.
- Dans l'état actuel des connaissances, le film est le meilleur outil de conservation archivistique pour les images en mouvement. Le film est un support dont les standards sont très largement internationalisés et c'est un medium avec un potentiel de haute résolution. Les informations consignées sur un film n'ont pas besoin d'être transférées périodiquement et les appareils qui lui sont associés n'ont pas besoin de mises à jour fréquentes.
- Les éléments sur film conservés dans les entrepôts des archives du film sont les matériaux d'origine à partir desquels on peut tirer des copies. C'est à partir des éléments ainsi conservés qu'on peut déterminer si une copie est complète ou pas. Plus la technologie numérique va se développer, plus il va être facile de changer, voire même tronquer arbitrairement le contenu d'une œuvre, alors qu'une modification injustifiée ou une déformation abusive peut toujours être mises à jour en retournant au matériau d'origine, en peuvent qu'il a été correctement conservé.

Ne jetez jamais un film, même si vous êtes convaincu qu'un support encore meilleur verra bientôt le jour. Quelles que soient les technologies futures des images en mouvement, les copies film constituent notre lien avec les réalisations et les acquis du passé. **LES COPIES DE FILMS PEUVENT DURER. NE LES DÉTRUISEZ PAS**.

Paris, avril 2008 (révisé en juillet/septembre 2008).

NOTE

Le Manifeste des 70 ans de la FIAF fut originellement rédigé par Hisashi Okajima en 2007, sous le titre « Appel de la FIAF ». Ce document proposait de fait une première synthèse d'un travail commencé en 2005 et présenté au Comité directeur de la FIAF pour discussion. Ce projet de texte fut soigneusement retouché par David Francis, puis corrigé par Roger Smither en tenant compte des commentaires de Paolo Cherchi Usai, Robert Daudelin, Edith Kramer et Paul Read. Cette version corrigée fut alors soumise pour discussion à l'actuel Comité directeur de la FIAF. La traduction française a été effectuée par Robert Daudelin et la traduction espagnole par Christian Dimitriu.

Le Manifeste a fait l'objet d'une adoption de principe par l'Assemblée générale de la FIAF durant le congrès de Paris d'avril 2008, après discussion et propositions de changements éventuels. Tel que convenu dans la proposition alors mise aux voix, ces suggestions ont été examinées par un groupe de travail nommé par le Comité directeur et responsable de la version finale proposée aujourd'hui. Ce groupe de travail était formé de Paolo Cherchi Usai, Eva Orbanz, Hisashi Okajima et Roger Smither; Alexander Horwath, Maria Elisa Bustamante et Iván Trujillo Bolio ont également participé à la révision finale.

¡No tire las películas! Manifiesto del 70° Aniversario de la FIAF

Open Forum

Las películas forman parte de nuestro legado cultural y constituyen un testimonio único de nuestra historia y nuestra vida cotidiana. Los archivos cinematográficos, públicos y privados, son responsables de la adquisición, salvaguardia, documentación y exhibición de las películas para las generaciones presentes y futuras, para su estudio y disfrute.

La Federación internacional de archivos fílmicos (FIAF) y sus 130 afiliados, que operan en más de 65 países, han salvaguardado más de dos millones de filmes durante los últimos 70 años. Sin embargo, en el caso de algunos géneros, regiones de producción y períodos históricos, el porcentaje de las películas sobrevivientes es sin duda inferior al 10% de los títulos producidos.

Con motivo de su 70° aniversario, la FIAF propone al mundo un nuevo lema: ¡**No tire las películas!** Si usted no está equipado para conservar sus películas, FIAF y sus miembros le ayudarán a encontrar un archivo que esté en condiciones de hacerlo. Las películas son un bien cultural único e irreemplazable, y pueden durar mucho tiempo, especialmente si su cuidado está en manos de expertos.

Aún reconociendo las grandes posibilidades que ofrece el progreso constante de las técnicas digitales en materia de acceso y las facilidades que pueden brindar en los procesos de conservación, los miembros de FIAF mantienen su resolución de **seguir adquiriendo películas y conservarlas como tales**. Esta estrategia complementa el empleo de procedimientos eficaces de preservación de materiales de origen digital. Los afiliados de la FIAF solicitan el apoyo de quienes producen películas o las conservan, ya sean profesionales, aficionados o funcionarios de gobiernos de las naciones comprometidos con la salvaguardia del acervo cinematográfico mundial, y los invita a que ayuden a cumplir esta misión.

El lema "¡**No tire las películas!"** significa que las películas no deben ser descartadas, ni siquiera en los casos en que quienes las poseen piensen que han salvaguardado su contenido transfiriéndolo a un soporte más estable o escaneándolo a un sistema digital con una resolución que aparentemente no implica una pérdida significativa de datos. Los archivos y museos cinematográficos se comprometen a preservar películas sobre soporte fotoquímico por las siguientes razones:

- Una película es creada bajo la supervisión directa de un director cinematográfico o constituye la captación de un momento histórico fijado sobre película por un camarógrafo. Ambos tipos de películas son testimonios potencialmente importantes y representan una parte del acervo cultural mundial. La película es una creación tangible y "legible a simple vista", cuyo cuidado requiere suma atención, al igual que otros objetos de museo o de valor histórico.
- A pesar de cierta fragilidad física y química, la película es un material

estable que puede durar siglos si se lo conserva y trata de manera adecuada. Se ha comprobado que la durabilidad de la película resulta mayor que la de otros soportes de imágenes en movimiento tales como la cinta video, desarrollados ulteriormente. La información digital sólo cobra valor si se la puede interpretar, mientras que los soportes de la información digital resultan vulnerables al deterioro físico y químico. Además, los sistemas y programas informáticos indispensables para su interpretación presentan un alto grado de obsolescencia.

- La película sigue siendo el medio más adecuado para archivar las imágenes en movimiento. Es un producto estandarizado, disponible internacionalmente, y sigue siendo el medio que asegura el mejor potencial en términos de resolución de la imagen. Los datos que contiene no requieren medidas de migración especiales y no exigen actualizaciones particulares de los sistemas operativos.
- Los elementos de película conservados en los depósitos adecuados constituyen los materiales originales de los que derivan todas las reproducciones. A partir de ellos se puede determinar si una copia está completa o no. El desarrollo de la tecnología digital permite cambiar e incluso alterar arbitrariamente su contenido. Estas alteraciones o distorsiones injustificadas, siempre pueden ser detectadas por comparación con la película original, a condición de que ésta haya sido almacenada correctamente.

Nunca tire una película, aunque esté convencido de que existe un soporte mejor. Sea cual fuere la tecnología que aparezca en el futuro, las copias de películas existentes reflejan los logros y certezas del pasado. **LAS COPIAS DE PELÍCULAS PUEDEN DURAR – NO LAS DESTRUYA.**

París, abril de 2008 (revisado en julio/septiembre de 2008)

Nota:
El Manifiesto para el 70° Aniversario de la FIAF fue inspirado por la misión encomendada a Hisashi Okajima en el seno del Comité ejecutivo en 2005. Su primer proyecto de Llamamiento de la FIAF, que es de 2007, fue luego cumplidamente desarrollado por David Francis y elaborado y editado por Roger Smither, con el inapreciable asesoramiento de Paolo Cherchi Usai, Robert Daudelin, Edith Kramer, Paul Read, y la consulta permanente de los miembros del Comité Ejecutivo de la FIAF. La traducción al francés estuvo a cargo de Robert Daudelin y al español de Christian Dimitriu.

El Manifiesto fue adoptado en su principio por la mayoría de los presentes en la Asamblea general de la FIAF durante el Congreso de París, en abril 2008, y luego de una discusión que generó sugerencias para la mejora de su formulación. Como estipulado en la propuesta sometida a votación, las sugerencias fueron discutidas por un equipo de reflexión nombrado por el Comité ejecutivo y produjeron finalmente el presente texto. El grupo de trabajo estuvo constituido por Paolo Cherchi Usai, Eva Orbanz, Hisashi Okajima y Roger Smither. Alexander Horwath, Maria Elisa Bustamante, e Iván Trujillo participaron en la redacción final.

Film Archiving in North Africa and the Middle East

Maghreb and Middle East

Maghreb et Moyen-Orient

Maghreb y Oriente Medio

Editor's Note: An unprecedented meeting took place at the Cineteca del Comune di Bologna 20-22 October 2007, which focused on "Restoration and Conservation of the Film Heritage in the Mediterranean," promoted and sponsored by the Euromed Audiovisual II Programme.

The representatives of film libraries and audiovisual archives of ten countries of the region (Algeria, Egypt, Jordan, Israel, Lebanon, Morocco, the Palestinian Authority, Syria, Tunisia, and Turkey) responded to the invitation to exchange their experiences and conclusions on the achievements and challenges in their respective countries.

Also invited to contribute to the discussions and to present different approaches and solutions was the World Cinema Foundation, created in May 2007 in Cannes by a group of film directors headed by Martin Scorsese (President), and FIAF.

The presentation of individual reports and the contributions of experts culminated in a general round-table discussion about the strategies to be adopted in the region. The Arab representatives concluded by expressing their feeling that there is a necessity for the creation of a regional group of Arab film and audiovisual archives.

The EU-funded Euromed Audiovisual II Programme has been in operation since 2006, reported Chrystelle Lucas, Programme Manager within the European Commission's EuropeAid Cooperation Office. Its 3-year operating budget of 15 million Euros "supports specially selected projects covering a range of initiatives which target audiovisual industry professionals, institutions, and organizations in the MEDA region and the EU. The activities of the projects span the entire film development, distribution, promotion, and exhibition process, and are especially geared towards participants from the countries and territories in the MEDA region," which were represented at the meeting in Bologna. "The Programme aims at providing opportunities for the creation of sustainable networks between film and audiovisual professionals on both sides of the Mediterranean," via a twofold approach: firstly, by supporting 12 projects that assist southern Mediterranean talents to emerge and to market and distribute Euro-Mediterranean films; secondly, by providing technical assistance through a team of professional experts, whose activities also include the provision of legal assistance to Southern Mediterranean authorities.[1]

The World Cinema Foundation, represented at the Bologna meeting by Gian Luca Farinelli and Cecilia Cenciarelli, reported about their recently-defined policies. Established by Martin Scorsese, the Foundation supports and encourages preservation efforts to save the worldwide patrimony of films, ensuring that they are preserved, seen, and shared. Its goal is

1 For more information about Euromed Audiovisual click on: www.euromedaudiovisuel.net

N.D.L.R. : Du 20 au 22 octobre 2007, à l'initiative du programme audiovisuel Euromed, se tenait à Bologne une réunion sur le thème « La culture audiovisuelle : une clé pour la compréhension mutuelle en Méditerranée ». Y participaient les représentants de dix institutions audiovisuelles de la région qui avaient accepté de confronter leurs expériences respectives. Avaient également été invitées la World Cinema Foundation, la Film Archiving Assistance Company et la FIAF.

Les différentes communications furent suivies d'une discussion générale où il fut principalement question de stratégies régionales, les pays arabes étant d'avis qu'il fallait créer une organisation regroupant les archives audiovisuelles des pays arabes de la région.

Le représentant d'Euromed rappela que le programme audiovisuel actuel, créé en 2006, est doté d'un budget de 15 millions d'euros pour les 3 prochaines années, budget qui doit servir à soutenir des projets dans le domaine de l'audiovisuel, en Méditerranée et dans la Communauté européenne.

La World Cinema Foundation, représentée à la réunion de Bologne par Gian Luca Farinelli et Cecilia Cenciarelli, soutient des

projets associés à la sauvegarde du patrimoine cinématographique mondial et a d'ores et déjà été associée à la restauration de films de Turquie, du Sénégal, de la Corée du Sud et du Maroc.

Un consultant suédois fit rapport sur sa visite récente de plusieurs institutions de la région.

Enfin la FIAF, par la voix de Christian Dimitriu, proposa sa collaboration selon quatre voies possibles : 1) l'organisation de stages de formation ; 2) la tenue de réunions régionales dans le cadre de son congrès annuel ; 3) l'appartenance à la FIAF et les avantages qui en découle ; 4) l'utilisation du Journal of Film Preservation comme forum pour diffuser de l'information sur la situation des pays de la région – les textes de 7 des communications de la réunion de Bologne qui constituent le présent dossier sont une première initiative dans cette direction.

to defend the body and spirit of cinema in the belief that preserving works of the past can encourage future generations to consider film as a "universal form of expression." Martin Scorsese has created the World Cinema Foundation with the specific purpose of calling attention to the global cause of film preservation, and was joined by 17 internationally known filmmakers from around the world: Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñarritu, Abbas Kiarostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Wong Kar Wai, and Tian Zhuangzhuang. So far, the WCF has restored films from Turkey (*Susuz Yaz* by Metin Erksan) and Morocco (*Transes* by El Maanouni), as well as from other regions (*Hanyo* by Kim Ki-Young, South Korea, and *Touki Bouki* by Djibril Diop Mambéty, Senegal), and showcased them at the Cannes Film Festival. Since then, these films have been invited to film festivals all over the globe, and are enjoying a second life on the big screen.

Swedish film consultant Sten Walegren (The Gate, Lebanon) then reported on missions undertaken in several archives of the region, and declared himself ready to undertake restoration activities in others.

Finally, Christian Dimitriu, on behalf of FIAF, offered to contribute to the development of film archives and cinematheques of the region by (1) organizing training possibilities such as "school on wheels" programmes in a host city to be determined by the participants; (2) offering the possibility of holding future regional meetings during FIAF congresses; (3) explaining the possibilities offered by FIAF membership; and (4) offering an editorial forum to those organizations wishing to publish fundamental information about the situation of the archives of their country in the *Journal of Film Preservation* (the publication of 7 papers from the Bologna meeting in this issue of the *JFP* is the first initiative in this direction).

Christian Dimitriu



Halfouine: Child of the Terraces
Férid Boughedir, Tunisia, France, Italy, 1990.

N.D.L.R.: Del 20 al 22 de octubre de 2007, por iniciativa del programa audiovisual Euromed, se organizó en Bolonia una reunión sobre el tema «La cultura audiovisual: clave para la comprensión recíproca en el Mediterráneo». Participaron representantes de diez instituciones especializadas de la región que habían querido intercambiar sus respectivas experiencias. Fueron invitadas, además, la World Cinema Foundation, la Film Archiving Assistance Company y la FIAF.

A las distintas ponencias siguió una discusión general cuyo tema principal fueron las estrategias regionales, puesto que los países árabes de la región se inclinaban por la creación de una organización que agrupara sus archivos audiovisuales.

El representante de Euromed recordó que el programa audiovisual actual, creado en 2006, cuneta con un presupuesto de 15 millones de euros para los próximos tres años, para promocionar los proyectos en el campo audiovisual en los países de la costa del Mediterráneo y la Comunidad Europea.

La World Cinema Foundation, representada en la reunión por Gian Luca Farinelli y Cecilia Cenciarelli, apoya proyectos para la salvaguarda del patrimonio cinematográfico mundial y ya está asociada a la restauración de películas en Turquía, Senegal, Corea del Sur y Marruecos.

Un consultor sueco relacionó sobre su reciente visita a varias instituciones de la región.

Por último, la FIAF, representada por Christian Dimitriu, propuso su colaboración según cuatro modalidades: 1) la organización de seminarios de formación; 2) la celebración de encuentros regionales en el marco de su congreso anual; 3) la pertenencia a la FIAF y las ventajas que de ello derivan; 4) el uso del Journal of Film Preservation como plataforma para difundir la información sobre la situación de los países de la región: siete de las ponencias de Bolonia constituyen este dossier y un primer paso en esta dirección.

Egypt

Magdi Abdel Rahman

Maghreb and Middle East

Maghreb et Moyen-Orient

Maghreb y Oriente Medio

Egypt became familiar with cinema right from the first moments of its invention in Europe. Lumière technicians came to make one-minute films in Egypt. They showed them for the first time in January 1896 in Alexandria, just a few days after the first movie in the world was screened in Paris. Another film was shown in Cairo that same month. In 1908 Egypt had about ten movie theatres (5 in Cairo and 3 in Alexandria); by 1917 there were 80.

Shooting foreign films continued without interruption in Egypt. They were made by foreign technicians and performers, for whom Egypt was merely a location. An Italian photographer living in Alexandria, Omberto Doris, built a studio in 1917, and produced three films.[1] But Egyptian attempts to make their own films can be dated back to 1918. Other silent films were subsequently produced, the most famous among which is *Leila*, Egypt's first long feature film, directed by Aziza Amir, which was shown in 1927.[2] The first Egyptian sound film, *Awlad Al Zawat* (The Children of the Privileged), was screened in March 1932.[3]



Al-mohager, Youssef Chahine, Egypt, 1994.

When the film industry became well established in Egypt, its development was marked by historical events. The most important milestone was the crisis caused by World War II on the supply of raw film stock, which was imported from the West. Despite this, Egypt had a high rate of production in the post-war years – in 1947, for example, more than one hundred films were produced. Soon after the war, the Egyptian film industry fell back to its normal rate of production.[4]

The real breakthrough in establishing cinema studios in Egypt came from the Egyptian economist Talaat Harb, who founded the Misr studio in 1935; the "Misr company for acting and cinema" was his greatest achievement.[5] After the July 1952 Revolution, the new leaders, headed by Gamal Abdel Nasser, took an interest in film, which culminated in the state recognizing the cinema as "a cultural or rather a guidance industry." This resulted in its issuing laws to support the film industry. At the beginning of the 1960s, Egyptian cinema was nationalized; companies and studios (e.g., the studios Misr, Al Ahram, Nahas, and Galal) were owned by the state. Nationalizing the cinema and putting it under the control of the public sector administration had both a positive and a negative impact.[6]

In 1971 government nationalization of the industry ceased, but it still

controlled all the technical facilities in studios and their ancillaries of sound, editing, and lab centres, which caused many pitfalls and a collapse in quality due to bureaucracy and compulsory administrative rules. Not until 2000, with the decision to privatize these operations, did film production and technical services return to the private marketplace, the safe economic course.

This glimpse of the tale of Egyptian cinema history, and the opulence of its myriad output, admits prudent, conscious plans, to sanction a preservation schedule for this worthy heritage according to the nature and environment of our production mechanism.

Part One: The Archive Project

We can put an operational definition to this terminology as follows: A Film Archive, for us, means a place to restore a deteriorated negative, possibly to make a duplicate one to rescue the film, and with good storage vaults for thousands of film cans, constructed with controllable temperature and relative humidity conditions.

A. Film as a Synonym for the Antique

A film, whether fiction or non-fiction, is actually an intellectual activity, which through image, or image and sound, reaches out to us across many past decades or perhaps a more recent time. Like a papyrus scroll, or an obelisk, statue, or temple, which were created by our ancestors. In spite of its static nature, the image in a single frame of celluloid film shows the same specifications of painting and engraving relief as images on the walls of tombs or elsewhere, but the rate of projection speed (24 fps), together with the phenomenon of persistence of vision, makes the Seventh Art a unique record of the past, as it is the time cycle which retrieves the scenes of the past, accurately repeating its actions. That is the stark difference between a film and a monument; it has the peculiarity of human activity, moving in space and time. But the monument owns only its frozen moment (although some decay factors could change its shape); it expresses just space, never dealing with time. So, the cinema's quality of mobility demonstrates first and foremost a dazzling mirror, by which one can see the past in a nostalgic and charming re-enactment.



Bab-el-hadid, Youssef Chahine, Egypt 1958.

Antiquities can emerge from the grooves and dunes after many excavations, but they usually are without present possessors or defined heirs. Cinema, on the contrary, with its 110 years of existence, still has the legal documents with the names of film producers and their descendants. A second point to remark upon is that the replica of a statue, for example, is a matter of encouraging tourism; its pattern is easy to recognize even via cheap imitation, regardless of the material. Cinema has its own valid quest to make a duplicate negative of its originals as soon as possible, and this replica is an obligatory or compulsory step for

the permanence of its existence. Thirdly, the finds of archaeological sites (except for architectural monuments), must go to museums to be shown to the public, but original negatives have to be preserved in vaults, under specific conditions, perhaps under -18°C to keep them in a constant state, for 17,000 years, or forever.[7] This means we deal with celluloid as if we were going through a flashback to the process of mummification in the Pharaonic era, which leads to embalming the body of the deceased and burying it to save it from decay, and preserving it until the day of resurrection.[8] We may apply the same idea to film reels, via an Archive – that is the more economic and scientific method, as we shall explain later.

B. The Status quo

Our film heritage, whether owned by the public sector (e.g., government administration), or a television organization, or a private production company, includes all kinds of films (features, documentaries, puppet and cartoon films). We hold this material, as follows:

Original Negatives: About 70,000 reels (300 metres). We have more than 3,000 feature films.

Dupe Negatives: Approximately 10,000 reels (300 metres). This is due to the lack of a duplicating culture among producers, and obligatory measures to do so after the final print.

Egyptian Positive Films: About 30,000 reels (600 metres). In adherence with Decree No. 34 (1975), concerning the legal deposit of positive copies for feature films, the numbers have increased in the vaults of the Egyptian Archive, and in television storage and other private sites.

Foreign Positive Films: 10,000 reels (600 metres), including various classic titles.

Video Shows: Approximately 100,000, in any format: tapes, CDs, DVDs, or other formats. Genres include soap operas, television programming, and movies..

We have approximately 3100 Egyptian fiction films and about 3,500 documentary films, dating back to 1923, from *In the Country of Tutankhamun* until the present. All the films up until 1972 are in black-and-white – except for about 30 films in colour, which were processed in Europe. All films since 1972 are in colour. There are an estimated 5,000 cans of nitrate negative, of either fiction or non-fiction films, and the same number with the same specification of sound reels.

All the original negative cans were stored in various locations, often not suitable for film preservation, according to a satellite channel agreement with film owners. This led to the scattered locations related to television stations or the production federation, which were primarily interested in soliciting the exploitation of telecine improvements to get a good picture, and were careless about damaging the celluloid itself.

Due to this scattering of the collection, and the unevenness of preservation, about 400 cans (reels) of nitrate suffered badly from strong acidity and oxidizing because of storage in an unventilated

Dès janvier 1896 les opérateurs Lumière organisaient des projections à Alexandrie. En 1908 l'Égypte comptait déjà 10 salles de cinéma; 80, en 1917. Utilisé comme décor par de nombreux cinéastes étrangers, l'Égypte ne devient producteur qu'en 1918 et il faut attendre 1927 pour rencontrer un premier long métrage de fiction égyptien, *Leila* de Aziza Amir.

La création des studios Misr en 1935 marque le début de l'industrialisation de la production cinématographique qui connut un véritable boom au lendemain de la seconde guerre mondiale : plus de 100 films furent produits en 1947. Au lendemain de la révolution de 1952, plusieurs lois furent adoptées visant à soutenir la production cinématographique. Au début des années 60 la production cinématographique (les studios Misr, Al Ahram, Nahas et Galal) fut nationalisée. En 1971 le gouvernement se retira de la production, gardant cependant sous sa tutelle les services techniques.

Une histoire aussi chargée mérite assurément qu'on se préoccupe de sa conservation. D'où le projet d'archives du film que l'auteur décrit avec moult détails, précisant notamment le volume des matériaux impliqués dans le projet en question – notamment 3 100 longs métrages de fiction égyptiens, de 1923 à nos jours, et quelque 3 500 documentaires et environ 500 boîtes de films sur support nitrate. Ces fonds sont entreposés dans des lieux multiples, dans la plupart des cas sans conditions de conservation adéquates.

Le projet à l'étude prévoit la construction d'entrepôts de conservation et un centre de restauration dans la région des pyramides de Giza. On prévoit six entrepôts avec des attributions spécifiques, l'un étant réservé aux films sur support nitrate. En attendant, plusieurs projets de restauration doivent néanmoins démarrer, notamment la collection Bayoumi, du nom d'un des pionniers du cinéma égyptien, les actualités Misr et les films des diplômés de l'Institut de cinéma.

L'auteur décrit ensuite les composantes de la Cinémathèque et du Musée du cinéma (qui devraient

s'installer dans un édifice de 1948 du quartier de l'Opéra), énumérant les différents services et collections qui devraient s'y retrouver.

Ya en enero de 1896, los operadores Lumière organizaban proyecciones en Alejandría; más tarde, en Egipto, se contarían diez salas de cine en 1908 y 80 en 1917. El país, que ya había sido usado como decorado por numerosos cineastas extranjeros, se vuelve productor sólo en 1918 y recién en 1927 se realiza el primer largometraje de ficción egipcio, *Leila* de Aziza Amir.

La creación de los estudios Misr en 1935 marca el inicio de la industrialización de la producción cinematográfica, que conoció un verdadero boom inmediatamente después de la II Guerra Mundial: más de 100 películas fueron producidas en 1947. Después de la revolución de 1952, fueron adoptadas varias leyes para apoyar la producción cinematográfica, nacionalizada luego en los años 60 (estudios Misr, Al Ahram, Nahas y Galal). En 1971 el gobierno se retiró de la producción, aunque siguió conservando el control de las servicios técnicos.

Indudablemente, vale la pena preocuparse por la conservación de una historia tan valiosa. Es lo que explica el proyecto de archivos fílmicos que el autor describe detalladamente, indicando, entre otras cosas, el volumen de los materiales que abarcará: en especial 3100 largometrajes de ficción egipcios (desde 1923 hasta nuestros días), alrededor de 3500 documentales y unas 500 latas de películas en nitrato. Estas colecciones están depositadas en varios lugares, que en general carecen de condiciones adecuadas de conservación.

El proyecto en estudio prevé la construcción de depósitos de conservación y un centro de restauración en la zona de las pirámides de Giza. Se planean seis depósitos con finalidades específicas, uno de los cuales quedará reservado para los materiales en nitrato. Mientras tanto, es necesario emprender varios proyectos de restauración, en especial el de la

environment.[9] This causes fading of silver images, and makes the gelatin soft and sticky; the films' highly acidic fumes rust film cans and make any paper enclosures brittle. An initial inspection of random nitrate cans revealed the acid odour of liberating nitro groups (NO_2), which are very harmful substances.

On the other hand, cellulose nitrate motion picture films still in good condition can easily be preserved almost indefinitely in low-cost explosion-proof freezers, or in a large, specially designed humidity-controlled 0°F (-18°C) storage vault,[10] as in our proposed project. A rapid decision is needed for this material to be transported to such stores, which will be equipped according to all proper scientific methods, following the recommendations and rules of FIAF.[11]

Triacetate film has a shorter life than one supposed, and cellulose nitrate film can last longer than commonly believed. Low-temperature and low-humidity storage will vastly extend the life of both types of film. Our black-and-white acetate film largely appeared to be in a good state, with no brittleness or curled film, and also no crystals or bubbles on the film. It is recommended that the free acidity level should not reach the autocatalytic point (i.e., 0.5); it is known that a point of 0.5 and over causes advanced deterioration, which is signalled by a very strong odour.

In acetate film the "side groups" are acetyl (CH_3Co); when acetic acid is released inside the plastic, it causes the "Vinegar Syndrome" symptom.[12] On the other hand, our stocks evidence good developing procedures, especially permitting residual hypo. They also display the best-quality splicing, without any traces of adhesive material, or markings, streaks, and stains. Our colour stocks were shot mostly on Eastman Kodak raw stock. There are many factors that affect colour film dye stability, but the main causes are now either the stabilizing bath or improper storage.[13]

C. The National Archive of Egyptian Film (NAEF) Project

Our new project will be concentrated on 3 *feddans* (a "feddan" is an agricultural measurement, equalling 4200 m^2), and dedicated to preservation vaults and a centre for film restoration. The projected site for this archive is in the west desert near the Giza Pyramids or Saqqara Road; it has been chosen for its relatively low humidity, which will decrease the costs of storage accommodation. The proposed project will contain six huge storage vaults, each constructed with compartments in separate vault systems, for security reasons and avoiding disasters affecting wide areas. There will be one vault for nitrate films, the second for B&W acetate films, the third and fourth for colour films; the fifth will be devoted to dupe negatives, and the sixth will be dedicated to all video and digital media. Besides this, there will be the restoration centre, which will be responsible for restoring negative reels and positive copies via scientific methods, by specialists who will be sent abroad for international archival training.

In the meantime, we have the task of restoring many cases, samples of which follow:

(1) Collection of the films of Mohamed Bayoumi. Bayoumi was the real pioneer of Egyptian cinema. These reels, about 45 cans of various

colección Bayoumi (cuyo nombre es un homenaje a uno de los pioneros del cine egipcio), las actualidades Misr y las últimas películas del Instituto del cine.

El artículo describe también el acervo de la Cinemateca y del Museo del cine, enumerando los servicios y colecciones que tendrían que encontrarse en la futura sede, en un edificio de 1948 en el barrio de la Ópera.

capacity, negative and positive, contain many items, including the oldest surviving negative from the silent era in Egypt, and the negatives of his newsreel "Amon Films." photographed in 1922, with such titles as *Receiving Saad Zaghlul after His Return from Exile*. There are also some feature films, like *Barsoum Searching for a Job* and *A Day in the Journey of Life*, both of which are short features.

All these reels have been catalogued, and their broken perforations have been treated. On examination most of the splices came apart.[14] We arranged all these scattered reels, and transferred them from film to tape using the high-precision telecine "Ursa Gold." To obtain the same fps rate as the original silent shooting, the telecine speed was adjusted to 16.04 standard varispeed, which gave us normal movement.

Meanwhile, all the reels of negative suffered greatly from ageing shrinkage, doubtless permanent due to the loss of residual solvent, the plastic flow of the base, or the release of mechanical stain.[15] To avoid the optical slippage phenomenon during transfer, we adjusted the sprocket of the driving wheel of the telecine machine to accommodate the percentage of shrinkage.



Al-Mummia, Chadi Abdel Salam, Egypt 1969.

We await the decision either to transfer these tapes again to film by DI (Digital Intermediate),[16] or to send all the reels to a lab in Europe which has the equipment for stretched printing to make a 24 fps dupe negative. Both options would have the result of reels of the same speed as the films were shot, but the first one would have precisely the same format. If the matter swings to the DI system, we have to remove other defects, like developing stains, green stains, blotches, or scratches via PC workstation.[17] Also, breaks in many frames could be dealt with by using a restoration programme, trying to assimilate the alternative missing frames via prediction, after feeding it with the head and tail of the lost patch according to algorithms of the fluidity of movement, the so-called Digital Restoration Service (DRS).[18]

(2) The Misr Newsreel, owned by the Egyptian State Information service, with its numerous issues, which total approximately 2500, gives us perhaps about 7500 cans (many issues are 2 reels). The Newsreel, which began in 1925, is truly a treasure, containing a myriad of stories recording the political and social history of Egypt in the 20th century.

All these cans, after having been scattered in numerous places, are now grouped in a temporary store, equipped with shelves and air-conditioned to a controlled temperature of 16°C.

The first stage in this project is to change all the cans, to ones vented with a sodium aluminum silicate "molecular sieve" to absorb moisture and acetic acid vapours.

At present, the probably reasonable and accurate preservation cataloguing of our series is being recorded and filed in a way that makes

it hard to retrieve the information. It is better to feed all this detailed data into a computer, making many schedules and programmes. We need to get in touch with the International Newsreel and News Film Association (INNA) in Luxemburg, to learn the best way to proceed, via the exchange of knowledge and expertise of other newsreel institutions.

Therefore, we have to store all the series as video images via digital storage onto a server.[19] The series totals about 700 hours, so the transfer will be either on solid state or magnetic, with accounting of the data transfer rate and access time to data,[20] employing the improved new JPEG technology system of audio and video compression in the image division as area, or in MPEG, with a time linear system, with its privilege in continuity of storing images.[21].

(3) Another prominent project is the collecting, treatment and restoration, and cataloguing of all the graduate bachelor films from the High Cinema Institute. The HCI, established in 1959, is now under the administration of the Academy of Arts, and is also a member of the Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision (CILECT).

About 800 films – short features, documentaries, and cartoons – are the object of this educational archive. From 1968 until 1984 all its films were on 16mm, but after that they were all shot on 35mm. Among this tremendous number of films, the shortest is 192 metres (7 minutes), while the maximum is about 600 metres (22 minutes). The running times of the animated films range from only 1.5 to 5 minutes (Pls. VI, VII). This plan is scheduled for completion in June 2009.

Part Two: Cinematheque & Museum

A. The Cinematheque

The legal deposit lists from 1975 to the present now represent more than 1450 copies, besides 500 or more of the films produced before 1975. Through correspondence with many cinematheques and some film collectors, we are hoping to fill the gaps in the list of all Egyptian productions, especially those that are still missing.

The NAEF had planned to set apart a suitable building to contain both the cinémathèques and the film museum. According to the traditions of Europe, searching for an old palace would be proper for this spectacular role, and we might have had the choice of an 18th-century house of the Ottoman era, or one of the palaces of the Mohamed Ali family. Unfortunately, both these places are under the administration of the Supreme Council of Antiquities, which has plans for other strategies, and cinema is not among them.

We finally found an abandoned building in the Opera area, built in 1948, with three floors, very suitable for the film library with its projection theatres, as well as the museum. The ground floor has a big theatre for conferences and lectures, and an exhibition hall for the museum. The first floor includes a 200-seat projection theatre, and a database centre. The second floor has another vast exhibition hall, and also storage rooms for film copies and video discs. There is also another exhibition hall for the museum on the third floor as well, plus a small 100-seat projection theatre.

B. Film Museum

Under the title of the "Museum of Egyptian Cinema Archaeology" (MECA), our museum will be the place for preserving the audiovisual memory of the nation, to show the image of the past with its serenity and beauty. Consultants and film historians like to boast about their Egyptian film history legends, concentrating on everything formed by the minds and hands of Egyptians, needless to say, avoiding presenting what was invented in Europe, naturally already spotlighted in their own museums.[22]

Archaeology of Egyptian Cinema

- **Cinema Equipment**
  We don't have, for example, cameras by Debrie and Pathé; we aim rather to concentrate on collecting those made and used in Egypt, such as the camera-printer fabricated by Mohamed Bayoumi, as well as two cameras designed by Ohan Armanian, a cinematographer who lived in Egypt from 1938 until his death in 2002, a puppet-animation camera and a camera used to transfer video images to celluloid film.

- **Scripts**
  We have scripts written by filmmakers, including shooting scripts with their *mise-en-shots* and annotations. We already have the collections (papers, photos, personal memorabilia) of Mohamed Karim and Shadi Abdel Salam, two prominent directors.

- **Set Designs, Sketches, & Props/Accessories**
  We have sketches by many set designers, e.g., Shadi Abdel Salam, Maher Abdel Nour, and Rushdi Hamed. We are also collecting film props and accessories whose style has specifically evoked memorable scenes, e.g., the sarcophagi made of wood and gypsum which were sculpted for the film *The Night of Counting the Years*.

- **Costumes, Designs, and Accessories**
  We have many costume designs, collected from the designers themselves, or from the heirs of departed artists, like those of Shadi Abdel Salam. Some of these illustrations can be compared side by side with the actual film costumes, like the robe of Om Kalthum in *Wedad* (1936), or the robe of Tahia Carioca as the character Shagaret al Dorr in *WaIslamah* (1961).

- **Photographs**
  We wish to create a visual memory bank of Egyptian film & television, with publicity photos, actual frame stills, or production photos taken by the technical crew during the shooting of a film.

- **Miscellaneous Publicity Material**
  Our film publicity material includes pressbooks, which are available for all film productions, as well as posters of all sizes and formats, and collections of trailers to explain the evolution of their style and format.

Egyptian Cinema Database Centre

- **Artists and Technicians Autobiography**
  The goal is to collect oral histories (recorded with both image and

sound), especially from experts and those with long experience in the field of cinema. These "autobiographies" would provide much valuable information, and help to fill in our knowledge of many periods of Egyptian cinema history.

- **Technical Fiche**
  Each film will have a form with all the required data; this information will be entered onto a computer database to create an electronic Archive for each production, with a film clip attached for each film.

- **Newsreels**
  Another archival form will contain a résumé for each item in every newsreel, identifying all personalities.

- **Projection Theatres**
  Explanatory maps with different decades to explain the places of projection theatres and its building year or closing year – if it has happened – and all the required data like seats number, screen area, projector system, etc.

- **Film Festivals**
  We are going to collect information about all the festivals located within Egypt, both local and international, including data such as film titles, jury committees, prizes, etc. The same will be done for any Egyptian film participating in external festivals, beginning with the first, *Wedad* (1936).

- **Cinema Literature in Journals, Magazines, and Periodicals**
  We will collect all articles and researches published daily, weekly, or monthly in periodical (i.e., non-book) form. The huge number of papers published since 1895 will be classified according to subject, author, journalist, critic, artist, etc.

1 Ahmed Al Hadari, *Tarikh al Cinema fi Misr* (History of Cinema in Egypt), Cairo, Publications of the Cinema Club, 1989, p. 81f.

2 K. Ramzi, "Des Pionniers qui ont enrichi le cinéma égyptien." in Magda Wassef, ed., *Égypte: 100 ans de cinéma*, Paris: Institute du Monde Arabe / Editions Plume, 1995, p. 76f. Also, Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien 1895-1975*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 9.

3 William Daniel, "Youssef Wahby. Cinema wa Tarikh" (Youssef Wahby. Cinema and History), *Cine-Club Bulletin*, Year 6, No. 10, p. 285f.

4 A. Abou Chadi, "Chronologie 1896–1994," in Wassef, op. cit., p. 25f.

5 Ahmed Al Hadari, "Les Studios Misr," in Wassef, op. cit., p. 86f.

6 A. Abou Chadi, "Le Secteur public," in Wassef, op. cit., pp. 118-123.

7 Henry Wilhelm and Carol Brower, *The Permanence and Care of Color Photographs*. Grinnell, Iowa: Preservation Publishing Company, 1993, p. 319f.

8 A. Zaki and Z. Iskander, "Mummification in Ancient Egypt. Development, History, and Techniques," in J.E. Harris and E.F. Wente, ed., *X-Raying the Pharaohs. An X-Ray Atlas of the Royal Mummies,* Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 1-28, Figs. 1-21, p. 4f.

9 Deac Rossell, "Exploding Teeth, Unbreakable Sheets, and Continuous Casting: Nitrocellulose, from Guncotton to Early Cinema," in Roger Smither, ed., *This Film Is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*, FIAF, 2002, pp.37-51, p. 41ff.

10 Peter Z. Adelstein, "Update on Standards for Information Preservation," in Michelle Aubert and Richard Billeaud, eds., *Image and Sound Archiving and Access: The Challenges of the 3rd Millennium*, Paris: CNC, 2000, p. 138, Table I. Also, Wilhelm and Brower, op. cit., Table 9.5.

11 CNC, *Guide de la conservation des films*, Paris: Editions CST Commission Supérieure

Technique, 1995, p. 19. Also, D. Toussaint, *La Conservation des films sur pellicule*, 1993; Richard Patterson, *The Preservation of Color Films*, pamphlet, Eastman Kodak Company, 1981 (also in 2 parts, in *American Cinematographer*, July & Aug 1981).

12 Jean-Louis Bigourdan and James M. Reilly, "Effectiveness of Storage Conditions in Controlling the Vinegar Syndrome: Preservation Strategies for Acetate Base Motion-Picture Film Collections," in Aubert and Billeaud, eds., op. cit., p.18. Also, P.L. Gordon, ed., *The Book of Film Care*, Rochester, NY: Eastman Kodak Company, 1983, p. 68.

13 R.O. Gale, and A.L. Williams, "Factors Affecting Color Film Dye Stability: Related Printing Problems and Release Print Quality," *SMPTE Journal*, Vol. 72, No. 10, October 1963, p. 805.

14 Magdi Abdel Rahman, "*Al-Dahaia* – An Egyptian Case History in the Restoration of Nitrate Film," in Smither, ed., op. cit., p. 372.

15 Gordon, ed., op. cit., 1983, p. 72.

16 Paul Read, "The Digital Intermediate Post-Production Process in Europe," *Journal of Film Preservation* (FIAF) No. 62, 4/2001, p. 63.

17 Mark-Paul Meyer, "Film Restoration Using Digital Technologies," *Journal of Film Preservation* (FIAF) No. 57, 12/1998, p. 33. Also, Bruno Despas and F. Helt, *La restauration numérique de films cinématographiques*, Paris: CNC, 1997, p. 23.

18 Anil C. Kokaram, *Motion Picture Restoration*, London: Springer Verlag, 1998, p. 73.

19 Todd Roth, "Video Servers 'Shared Storage' for Cost-Effective Realtime Access," *SMPTE Journal*, vol. 107, January 1998, p. 55.

20 A. D'Alessio, et al., "Media Management for Audiovisual Digital Archiving," *SMPTE Journal*, vol. 110, September 2001, p. 596. Also, Kodak, *Digital Technologies and Telecine Training*, June 1999, p. 72.

21 Y.Y. Lee and J.W. Woods, "Video Post-Production with Compressed Images," *SMPTE Journal*, vol. 103, February 1994, p. 76.

22 Glenn Myrent, ed., *Musée du Cinéma Henri Langlois*, catalogue, Paris: Éditions Cinémathèque Française, 1984, p. 34.

Israel

Uri Amitaï

Maghreb and Middle East

Maghreb et Moyen-Orient

Maghreb y Oriente Medio

En juillet 2005, à l'occasion du Festival du film de Jérusalem, le Forum for the Preservation of the Audio-Visual Memory of Israel tenait sa première réunion avec la collaboration de l'Organisation des producteurs de films, du Forum des réalisateurs de documentaires et de la Cinémathèque de Jérusalem. Créé par un groupe de professionnels de l'audiovisuel, le Forum met de l'avant le projet d'un organisme permanent dont la mission serait de veiller à ce que toutes les productions audiovisuelles du pays soient sauvées, conservées et cataloguées.

Ces productions (émissions de radio et de télévision, films, photos) se comptent par milliers et sont actuellement éparpillées entre plusieurs institutions : archives de télévision, archives du film, collections des producteurs, bibliothèques (dont la Bibliothèque nationale), archives publiques (les Archives nationales, la Cinémathèque de Jérusalem, la Stephen Spielberg Film Archive de l'Université hébraïque, etc.) et collections privées.

Dans certains cas ces matériaux précieux sont conservés dans des conditions techniques inadéquates; certains risquent même de disparaître;

The Forum for the Preservation of the Audio-Visual Memory of Israel
Founding Document (December 2005)

Background

1. For many decades, thousands of television and radio programmes have been produced in Israel, hundreds of films and thousands of still photographs have been shot, and creative activity in these fields continues. This mass of audio-visual output is one of the State of Israel's most important cultural treasures, and there is a public as well as governmental obligation to preserve it.
2. These materials are scattered among many different institutions today:
   - A Archives belonging to broadcasting authorities
   - B Film archives
   - C Producers' collections
   - D Libraries, including the National Library
   - E Public archives, including: the State Archive, the Israel Film Archive / Jerusalem Cinematheque, the Steven Spielberg Jewish Film Archive at the Hebrew University, the Yad Vashem Archive, the IDF Archive, local government archives, theatre archives, etc.
   - F Private institutions and personal collections
3. The materials in the above-mentioned archives are in poor technical condition, and some of them are even in danger of total disintegration. Most of the materials are not catalogued, which means that they are not accessible to the public, to professionals in the various fields (such as producers), or to scholars. Each archive struggles alone with its difficulties, in fiscal as well as professional terms, including preservation technology as well as cataloguing.
4. Israel has no central agency within the public sector responsible for achieving a significant improvement of the current situation by assisting archives in preservation of the collective memory, in keeping with the great value of this cultural resource.
5. Recently, a group of concerned professionals in the related fields have come together in a forum intent on promoting an initiative to insure that all existing audio-visual materials be saved, preserved, and catalogued, and that a central apparatus be set up to address these matters in an orderly fashion on a regular basis.
6. In July 2005, the above-mentioned group sponsored the first conference of the Forum for the Preservation of the Audio-Visual Memory of Israel, in order to raise public awareness of the issue and to encourage co-operation among archives. The highly successful conference

la plupart ne sont pas catalogués, donc inaccessibles. Et chaque institution se retrouve seule à régler ses problèmes financiers, aussi bien que techniques. Aucune agence du secteur public n'existe pour appuyer le travail de ces institutions dans la sauvegarde de notre mémoire collective. D'où l'initiative du Forum.

La réunion de juillet 2005 a identifié trois missions prioritaires : a) Promouvoir la conservation de l'héritage audiovisuel d'Israël et en assurer l'accès ; b) Créer un organisme professionnel national qui se préoccupe des questions de conservation sur une base permanente ; c) Promouvoir une coopération officielle entre les archives du pays et de l'étranger. Les participants ont également identifié quatre objectifs principaux : a) Sensibiliser le public à la question de l'héritage audiovisuel ; b) Créer un organisme de coordination qui s'assure du dépôt des matériaux dans des institutions d'archives et de leur conservation à long terme sur des supports adéquats ; c) Promouvoir une législation qui force le dépôt en archives de ces matériaux et assure leur conservation à long terme et leur accès ; d) Susciter des contributions financières, privées comme publiques, qui permettent au Forum d'atteindre les buts qu'il s'est fixés.

En julio de 2005, en ocasión del festival cinematográfico de Jerusalén, se reunió por primera vez el Forum for the Preservation of the Audio-Visual Memory of Israel, con la colaboración de la organización de los productores fílmicos, el Fórum de los realizadores de documentales y la Cinemateca de Jerusalén. El Fórum, creado por un grupo de profesionales del audiovisual, promociona el proyecto de un organismo permanente para controlar que todas las producciones audiovisuales del país sean salvadas, conservadas y catalogadas.

Se trata de miles de elementos (programas de radio y televisión, películas, fotos), actualmente dispersos en varias instituciones: archivos de televisión, archivos fílmicos, colecciones de productores,

was held as part of the Jerusalem Film Festival, in collaboration with the Organization of Film Producers, the Documentary Film Directors' Forum, and the Jerusalem Cinematheque.

7. The founding members of the Forum for the Preservation of the Audio-Visual Memory of Israel contacted the directors of the major Israeli archives in preparation for the first conference, in order to gauge the latter's response to the concept, and to conduct a preliminary study designed to reveal crucial problems and common needs of the sector.



Kadosh, Amos Gitai, Israel, 1999.

Forum Goals and Objectives

8. Primary Purposes:

   A To promote the preservation of the audio-visual heritage in Israel and its cultural treasures, and to insure their accessibility to the public.

   B To set up a professional organizational apparatus at the national level to address preservation-related issues in an orderly fashion on a regular basis.

   C To promote official co-operation among Israeli archives, as well as collaboration with relevant institutions abroad.

9. Main Objectives:

   A To raise public awareness of the issue and its crucial importance in terms of the collective memory of Israel in the present and the future.

   B To set up an organizational apparatus at the national level which will oversee required deposits of materials in archives, their preservation and transfer to the most up-to-date, accessible, and long-lasting technological formats, cataloguing, and availability to the public.

bibliotecas (entre ellas la Biblioteca nacional), archivos públicos (el Archivo nacional, la Cinemateca de Jerusalén, el Stephen Spielberg Film Archive de la Universidad hebrea, etc.) y colecciones privadas.

No faltan casos de materiales valiosos conservados en condiciones técnicas inadecuadas; algunos corren el riesgo de desaparecer y en su mayoría no están catalogados, es decir, son inaccesibles. Cada institución debe actuar individualmente y con sus propios medios para enfrentar los problemas económicos y técnicos. No existe una agencia pública que apoye su labor para la salvaguarda de la memoria colectiva. Es lo que ha motivado el Fórum.

El encuentro de julio de 2005 ha identificado tres tareas prioritarias: a) promover la conservación del patrimonio audiovisual de Israel y asegurar su acceso; b) crear un organismo profesional nacional permanente que enfrente los problemas de conservación; c) promover la cooperación oficial entre los archivos del país y del extranjero. También fueron identificados cuatro objetivos principales: a) sensibilizar al público sobre la cuestión del acervo audiovisual; b) crear un organismo de coordinación que verifique que los materiales sean depositados en instituciones archivísticas y de conservación a largo plazo en soportes adecuados; c) promover una legislación que obligue a depositar los materiales en archivos, asegurando su conservación a largo plazo y su acceso; d) suscitar aportes financieros, privados y públicos, que posibiliten las finalidades fijadas por el Fórum.

C To promote legislation calling for the orderly and mandatory deposit of archival materials, their preservation, and their transfer to the most up-to-date, accessible, and long-lasting technological formats, cataloguing, and availability to the public.

D To generate funding from public and private sources in order to promote the Forum's goals.



Film holdings of the Israel Film Archive - Jerusalem Cinematheque, long time FIAF affiliate.

Jordan

Mamoun Th. Talhouni

Maghreb and Middle East

Maghreb et Moyen-Orient

Maghreb y Oriente Medio

Les Jordaniens ont découvert le cinéma au milieu des années 20 et les premières salles de cinéma du pays ouvrirent leurs portes au milieu des années 30. Le film *Struggle in Jerash* de 1958 est considéré comme la première tentative de créer une industrie cinématographique jordanienne, mais il faudra attendre 1964 pour qu'un second film soit produit.

Les années 60 sont marquées par un certain nombre de co-productions (avec la Turquie, le Liban et l'Italie notamment) qui utilisent le site historique de Petra et procurent du travail à des acteurs jordaniens. À la même époque (1965) le Ministère de l'Information se dote d'un département Cinéma et Photographie et assure la production d'un journal filmé. Au moment de la création de la Télévision jordanienne (1969), le département en question y fut intégré et continua à y produire les actualités filmées, plus quelques documentaires et des films touristiques.

Le retour au pays de cinéastes formés à l'étranger (fin des années 60, début des années 70) et recrutés par la télévision d'état permit la production d'une douzaine de films, principalement des courts métrages. Puis vint une longue période d'inactivité d'une quinzaine d'années, tous les cinéastes étant occupés par la production télévisuelle. En 1986, un court métrage de fiction, *The Shoes*, fut sélectionné par plusieurs festivals,

Talking about Jordanian Cinema objectively needs investigation into all the conditions it has faced from its beginnings to the current situation, especially regarding films representing the cultural identity of Jordan.

Jordan discovered cinema in the mid-1920s, and movie houses were established in the mid-1930s. The film *Struggle in Jerash*, produced in 1958, was considered the first true step on the way to establishing a film industry in Jordan. This film was the result of the personal efforts of a group of young Jordanians who had ambitions to work in the field of filmmaking. Then came a second attempt in 1964, by another group, consisting of some of the people who worked on the first film: this was the feature film *My Beloved Country*, which talked about the heroism of the Arab Army.

Despite the technical difficulties and lack of qualified people, sophisticated equipment, and adequate funding, the attempts to produce Jordanian feature films never ceased. The mid-1960s witnessed the production of films in co-operation with other countries, to compensate for the shortage in Jordanian expertise and abilities. In this period a Turkish-Jordanian film was produced (*A Man from Jordan*) and an Italian-Lebanese-Jordanian film (*A Storm on Petra*), in which the ruins of Petra, which were classified as one of the Seven New Wonders of the World this year, were used as a background. Some Jordanian actors worked in the film, and Jordanian songs were used in it.

In parallel to this came the first governmental contribution, the establishing of the Cinema and Photography Department in the Ministry of Information in 1965. It started its work by producing the Talking Cinema Newspaper (a Cinema News Magazine), which achieved the production of 42 filmed volumes. After the establishment of Jordan TV, the Cinema Department became part of that in 1969, and it continued producing the Cinema Newspaper as well as a number of documentaries and some tourist films. The establishment of JRTV and connecting the Cinema Department with it created an opportunity to show these films on the Silver Screen.

At the end of the 1960s and the beginning of the 70s, the return of some Jordanian directors who had completed their studies abroad and were working with JRTV contributed in renewing the enthusiasm to produce Jordanian films. Twelve films were produced in this period, most of which were shorts. The most important among them was *The Snake*, which participated in the Damascus Festival for Youth in 1972, and the documentary *The Green Leave*, which won an award at the Oberhausen Festival.

From the beginning of the 1970s, due to the sovereignty of TV shows and the move of most directors and actors to work in television, the attempts to create a Jordanian cinema disappeared for nearly 15 years, until they were revived again by some directors who studied cinema art and came

arabes et autres. En 1991, *Oriental Tale* de Najdat Anzour participa également à plusieurs festivals internationaux.

Malgré la difficulté de bâtir une industrie cinématographique au pays, le cinéma, comme activité culturelle, a toujours fait partie de la vie jordanienne : rentrés de Syrie ou du Liban, certains imposèrent l'idée de critique cinématographique; en 1979, un ciné-club fut créé où l'on pouvait voir des films étrangers et même rencontrer leurs réalisateurs; enfin, à la fin des années 80, la Fondation Abdulhamid Shouman se dota d'un secteur cinéma où l'on projetait, sur une base hebdomadaire, les films internationaux les plus importants.

La création en 2002 d'une Commission cinéma et, en 2003, d'une Commission royale pour le cinéma, témoignent de la volonté de développer une industrie cinématographique nationale et de susciter des tournages étrangers en Jordanie. L'idée de créer des archives du film jordaniennes fait son chemin (une vidéothèque existe déjà où l'on conserve des productions de la télévision nationale qui traite de l'histoire de la Jordanie), mais la difficulté de retrouver les films anciens, l'absence d'équipements spécialisés et de personnel qualifié, compliquent les choses. Mais l'espoir est permis : la Bibliothèque nationale vient de se doter d'une salle de projection et la volonté politique existe de doter le pays d'archives cinématographiques et télévisuelles.

Los jordanos descubrieron el cine a mediados de los años 20 y las primeras salas de cine abrieron sus puertas a mediados de los 30. Se considera la película *Struggle in Jerash*, realizada en 1958, como la primera tentativa de crear una industria cinematográfica nacional, pero la segunda película fue producida sólo en 1964.

Los años 60 se caracterizaron por algunas coproducciones (en especial con Turquía, Líbano e Italia) que utilizaban el sitio histórico de Petra e también integraban a actores jordanos. A partir de 1965, el ministerio de la información se equipó de un departamento de Cine y fotografía, emprendiendo la

back to Jordan in the 1980s. The short narrative film *The Shoes*, produced in 1986, participated in many Arabic and international festivals.

The directors who studied abroad brought back some of the films that they had produced there. In 1991 Najdat Anzour directed his famous film *Oriental Tale*, which represented Jordan in many international festivals.

In 1994 three short films were produced. The attempts to produce Jordanian films never ceased, but all these attempts were confined to the domain of short or documentary films. Twenty-five films were produced during this period.

Although cinema as an industry was non existent, interest in cinema as culture and artistic awareness never stopped. Jordan witnessed different phases of going to the movie theatres, which in the old days was considered a social habit with specific traditions for the middle and high classes, until movie theatres were available for all categories of the community. After film critics returned who had worked in Syria and Lebanon, they managed to impose film criticism on local newspapers; film criticism became one of the Jordanian cultural acquisitions.

As a result of this, the Cinema Club was established in 1979. It showed films of different types that were unknown to the Jordanian audience, and hosted directors and actors, giving film fans the chance to discuss and exchange views with them.

At the end of the 1980s, the Cinema Committee was established at the Abdulhamid Shouman Foundation (one of the biggest cultural foundations in Jordan), which started by organizing weekly shows and showed the most important films, illustrating cinema trends and different schools of cinema.

We can say that the state of film culture and film taste in Jordan is on the same level as other Arab and foreign countries, despite the lack of Jordanian film production.

In 2002 the Higher Commission of Film Production was established, with the aim of bringing Jordanian filmmaking to life through the production of feature films. In 2003 the Royal Film Commission was founded, as an attempt to promote this field and establish the base for a Jordanian film industry, and market Jordan as a film location. Many famous international films have been shot in Jordan, such as *Lawrence of Arabia* (1962), *Sinbad and the Eye of the Tiger* (1977), which was filmed in Petra, and Steven Spielberg's *Indiana Jones and the Last Crusade*, also filmed in Petra.

Finally, the Jordanian film *Captain Abu Raed* was shown at the Dubai International Film Festival in December 2007. This is considered the first Jordanian film produced to international standards. Its story addresses the social differences in Jordanian society.

Through this review of Jordanian cinema from its beginnings until today, we can see the efforts of Jordanian filmmakers to find a cultural identity for Jordanian film. The Jordanian government did not loiter in supporting them to achieve this goal. We can also note that there are some old films containing the history and heritage of the Jordanian community, which may form the base for the Jordanian Film Archive, now scattered among many departments.

producción de un diario fílmico. El departamento pasó a formar parte de la televisión jordana cuando ésta fue creada en 1969, continuando la producción de actualidades fílmicas, documentales y películas de promoción turística.

Entre los últimos años 60 y los primeros 70, la vuelta al país de cineastas formados en el extranjero y contratados por la televisión permitió la producción de una docena de películas, sobre todo cortometrajes. Siguió un largo período de inactividad, puesto que todos los cineastas terminaron ocupándose sólo de productos para la televisión. En 1986, fue seleccionado por varios festivales árabes y de otras regiones un cortometraje de ficción, *The Shoes*. En 1991, *Oriental Tale* de Najdat Anzour participó en varios festivales internacionales.

A pesar de las dificultades para crear una industria cinematográfica nacional, el cine, como actividad cultural, ha sido siempre un elemento de la vida jordana: de regreso de Siria o de Líbano, algunos difundieron la idea de crítica cinematográfica; en 1979, fue creado un cineclub en el que se podían ver películas extranjeras e incluso encontrar a sus realizadores; por último, a fines de los 80, la Fundación Abdulhamid Shouman se equipó con una sección de cine, en la que se pasaban semanalmente las películas internacionales más importantes.

La creación de una comisión de cine en 2002 y, en 2003, de una Real Comisión para el cine, atestiguan la voluntad de desarrollar una industria cinematográfica nacional y promover rodajes extranjeros en Jordania. La idea de crear un archivo fílmico jordano está en marcha (ya existe una videoteca en la que se conservan productos de la televisión nacional dedicados a la historia de Jordania), pero debe sortear obstáculos como la dificultad de encontrar películas antiguas y la falta de instalaciones especializadas y personal cualificado. Sin embargo, hay signos alentadores: la Biblioteca nacional acaba de inaugurar una sala de proyección y existe la voluntad política de crear archivos cinematográficos y televisivos en el país.

We hope to establish and collect a national archive for Jordanian films, like that of the national documents archive found in the National Library. We have started a Video Library, containing videotapes collected from JRTV for some television documentaries about Jordan, from its establishment to the present day.

One of the obstacles we are facing in establishing a film archive is the difficulty of collecting old films, as well as the lack of technical expertise necessary for film restoration, and the lack of equipment for film restoration, which at present makes us unable to make films available for audiences.

The Department of the National Library has assigned a hall in its new building to be used as a small film theatre, and if qualified staff could be found and trained, and the necessary equipment for restoration were provided, it might be possible through co-operation with the competent authorities to establish a national Jordanian film archive.

There is now a governmental will (with support from His Majesty King Abdullah II) to establish formal film foundations and a national archive for film and television works to document the cultural state of Jordan from the period of its establishment, to be a reference for future generations.

Despite all obstacles and difficulties, through persistence and scientific planning, and the ensuring of funding and trained qualified staff, we will achieve our goal.

References: www.culture.gov.jo; www.alghad.jo; www.ammonnews.net; www.rezgar.com; www.film.com; www.cinematechhaddad.com; *Fonoun Magazine*.

Liban

Hares Bassil

Maghreb and Middle East

Maghreb et Moyen-Orient

Maghreb y Oriente Medio

Lebanese film production totals more than 300 features and nearly 1100 documentaries and shorts in 35mm, 16mm, and video. Lebanese cinema began with a period of amateurism that lasted until the 1950s, when the first generation of Lebanese professionals appeared. With the creation at Beirut of studios and the influx of Egyptian filmmakers and artists fleeing the nationalization of the industry in their country in the 1960s, a "golden age" began. From 1975, Lebanese filmmakers looked to outsiders, and above all to Europe, to finance their films, which reflected the war.

The study "Project Rescue" led by Sten Walegren of the laboratory The Gate showed that the film heritage had been scattered during the Civil War. Lebanese films can be found in Egypt or France, some are in Lebanese locations, but they are stored in unacceptable conditions of temperature and humidity.

The National Archive of Lebanon was created in 1999, in the urgent need to save the film archives of the Ministry of Culture. Since then the National Archive has lagged, with no budgets, incomplete legislation, inadequate conditions of storage, no acquisitions, and little or no public showings. Systematic storage and cataloguing has been initiated. A recent inventory of 16mm and 35mm involved the inspection of 2300 cans,

Depuis 1929, la production nationale libanaise (incluant plusieurs co-productions) compte plus de 300 longs métrages de fiction 35mm ; elle compte aussi près de 1100 documentaires et courts métrages sur support 35mm, 16mm et video (y compris des *Actualités* d'une importance majeure depuis les années 40) de formats variés (2 pouces, U-matic, Beta et DV CAM).

Au Liban, les débuts du cinéma connaissent une période d'amateurisme qui s'étend jusqu'aux années 50 où la première génération de professionnels libanais formés à l'étranger fait son apparition. Avec la création à Beyrouth de studios, laboratoires et imprimeries, les années 60 connaissent l'âge d'or du cinéma avec l'afflux de cinéastes et d'artistes égyptiens fuyant la nationalisation de l'industrie dans leur pays. A partir de 1975, les cinéastes libanais s'orienteront vers l'étranger et surtout vers l'Europe pour trouver un financement à leurs films qui reflèteront la guerre dans toutes ses dimensions.

L'étude « Project rescue », menée par Sten Walegren du laboratoire The Gate, à Beyrouth, montre l'éparpillement du patrimoine cinématographique libanais pendant la période de la guerre civile. Il semble même que cet éparpillement dépasse les frontières libanaises et que l'on puisse trouver des films libanais en Égypte, voire en France. D'autre part, nous savons qu'une partie de ce patrimoine est présente dans quelques lieux identifiés au Liban (CNC, Studio Baalbeck, Télé-Liban, etc.), mais aussi que les films y sont stockés dans des conditions inacceptables, où la température avoisine les 25°C et l'humidité les 80%.

Le projet de la Cinémathèque Nationale : mythe et réalité

Créée en 1999, dans l'urgence de sauver les archives cinématographiques du Ministère de la Culture, la Cinémathèque Nationale du Liban a eu depuis lors une existence pour le moins discrète : des budgets insuffisants, une législation incomplète, des collections qui stagnent, des conditions de conservation inadéquates, des acquisitions inexistantes, peu ou pas de manifestations publiques...

Un inventaire récent des pellicules 35 et 16 mm déposés dans les locaux de la Cinémathèque Nationale a été entrepris : il s'agit de l'inspection de 2300 boîtes de métal comprenant des bobines de différentes durées variant d'une minute pour un spot news (information) à 20 ou 25 minutes pour une bobine d'un long métrage de fiction.

Tous les films de la catégorie « actualités et reportages », plus de 500 heures, sont en noir et blanc, sur support triacétate (pellicule réversible) de format 16 mm et une petite quantité de 35 mm. Ils sont muets ou sonores : le son est sur l'extrémité magnétique (mag striped print), ou sur une bande magnétique séparée (sepmag / films double bande). Ce sont des films originaux tournés et produits par le CNC libanais. Les

of films produced by the Lebanese Centre National du Cinéma (CNC) between 1964 and 1983, and a project of restoration and digital transfer has begun.

The nearly 80 feature films are distribution prints on 35mm triacetate stock, most of them from the 1960s or 70s. They are worn and damaged copies, but they are shown from time to time in festivals in Lebanon and abroad.

The collections include some hundreds of posters, and nearly 8000 slides, as well as synopses, press clippings, scripts, etc., on the Lebanese cinema. There are around a thousand books available to researchers, historians, journalists, film clubs, and students.

The situation is urgent. The later it is, the more difficult it will be to find the films and the rights-holders. A plan of action is proposed that would include:

- a compilation of the archives of the CNC, in principle, an inventory of all Lebanese production from the end of the 1920s up to 1975;
- the consultation of the archives by private researchers;
- searching newspapers for information on film production and release;
- the identification of rights-holders;
- the location of printing elements in laboratories, with distributors, etc.

La producción libanesa abarca más de 300 largometrajes y casi 110 documentales y cortos en 35mm, 16mm y video. El cine libanés tuvo una época de aficionados hasta los años 50, cuando apareció la primera generación de profesionales. Con la creación de estudios en Beirut y la inmigración de cineastas y artistas egipcios que escapaban de la nacionalización de la industria en su país, comenzó, en los 60, un período de oro. A partir de 1975, los cineastas libaneses se dirigieron a extranjeros, sobre todo europeos, para financiar sus películas sobre la guerra.

El estudio «Project Rescue» [Proyecto rescate], dirigido por Sten Walegren del laboratorio «The Gate» de Beirut ha indicado que el patrimonio fílmico

dates de tournage varient entre 1964 et 1983. Un projet de restauration et de transfert sur support numérique s'impose.

Tous les films de la catégorie « fiction long métrage », près de 80, sont des copies positives (copies d'exploitation) sur support triacétate de format 35 mm. Ils sont en couleur et en noir et blanc. La production de la majorité des films date des années 60 et 70.



Hares Bassil reçoit la visite de Ghasan Salamé, ministre de la culture et de l'information du Liban.

La liste des dommages des films fiction est longue: perforations arrachées, collages abîmés, images rayées, boîtes oxydées... Mais tout cela n'empêche pas de les projeter de temps en temps dans le cadre de rétrospectives, de festivals ou autres manifestations organisées par le Ministère de la culture ou par d'autres organismes au Liban et à l'étranger.



S'ajoutent aux films des centaines d'affiches, se rapportant à des productions libanaises et arabes et près de 8000 clichés et 100 000 documents (synopses, coupures de presse, scénarios, etc.) concernant le cinéma libanais. La médiathèque compte un millier de livres qui constituent un instrument de travail pour les historiens, les chercheurs, les journalistes, les ciné-clubs et les étudiants.

Actuellement, un archivage systématique et une base de données fiable sont en cours de réalisation. Il est urgent de mettre un terme à cette situation qui met en péril le patrimoine cinématographique libanais. Plus on tarde à s'y attaquer, plus il sera difficile de retrouver les films et les ayants droit et plus le patrimoine cinématographique libanais deviendra abstrait.

Il est urgent de donner à la Cinémathèque Nationale du Liban sa place, toute sa place, dans le paysage culturel du Liban.

Alors que le Liban connaît un renouveau d'activité cinématographique ; alors que quatre universités libanaises proposent un enseignement de niveau supérieur en cinéma ; alors que Beyrouth possède désormais le

había sido dispersado durante la guerra civil. Se pueden encontrar películas libanesas en Egipto y Francia, otras en Líbano, pero guardadas en condiciones inaceptables de temperatura y humedad.

Desde la urgente necesidad de salvar el archivo fílmico del Ministerio de la cultura, en 1999, fue creado el Archivo nacional libanés. Pero, desde entonces, sigue sin presupuesto, con una legislación insuficiente, condiciones poco adecuadas de conservación, sin adquisiciones y muy escasas exhibiciones públicas. Se ha comenzado a almacenar y catalogar de manera sistemática. Recientemente, se ha llevado a cabo un inventario de películas en 16mm y 35mm sobre la base de la inspección de 2300 latas de películas producidas por el Centre National du Cinéma (CNC) libanés entre 1964 y 1983, y un proyecto de restauración y transferencia digital ha dado sus primeros pasos.

Los casi 80 largometrajes son copias de distribución de 35mm en triacetato, que, en su mayoría, se remontan a los años 60 y 70. Se trata de copias usadas y dañadas, pero de vez en cuando siguen exhibiéndose en festivales, en Líbano y el extranjero.

La colección incluye algunos centenares de afiches, casi 8000 diapositivas, además de sinopsis, recortes de prensa, guiones, etc., sobre el cine libanés. Alrededor de mil volúmenes están a disposición de investigadores, historiadores, periodistas, cineclubes y estudiantes.

La situación es urgente. Cuanto más se demore en actuar, más difícil va a ser encontrar las películas y dar con los titulares de derechos. Se propone un plan de acción que comprenda las iniciativas siguientes:

- Una compilación de los archivos del CNC que abarcará, en principio, toda la producción libanesa desde los últimos años 20 hasta 1975;
- La apertura de los archivos a investigadores no institucionales;
- Búsqueda en la pensa periódica de noticias sobre la producción y el estreno de películas;
- Identificación de los titulares de derechos;
- Localización de elementos de producción en laboratorios, distribuidoras, etc.

laboratoire le plus moderne du Proche-Orient ; alors que la cinéphilie traditionnelle des Beyrouthins retrouve ses droits, il est inconcevable que la Cinémathèque Nationale du Liban ne prenne pas son expansion naturelle. Il faut qu'elle occupe tous les terrains que son mandat et sa mission l'autorisent à occuper : conservation, bien entendu, mais aussi diffusion (projections publiques), documentation, formation, etc.

La Cinémathèque a besoin d'un *Plan d'action* qui traduise une volonté politique et une détermination à en faire un lieu de premier plan dans la vie culturelle nationale.

Un tel travail suppose notamment :

- la compilation des archives du Centre National du Cinéma qui, en principe, a recensé toutes les productions libanaises de la fin des années 20 jusqu'à 1975 ;
- la consultation des archives de chercheurs privés ;
- le dépouillement des grands journaux pour y trouver la trace des tournages et des lancements ;
- l'identification des ayants droit pour chaque film et la vérification du statut de leurs droits actuels vis-à-vis leur production respective ;
- la localisation (auprès des laboratoires, libanais ou étrangers, des producteurs, des distributeurs, des collectionneurs privés, des stations de télévision) des éléments de tirages.

Centre Cinématographique Marocain

Mohamed Sabiri

Maghreb and Middle East

Maghreb et Moyen-Orient

Maghreb y Oriente Medio

In 1987, aware of the importance of the national film heritage, the Centre Cinématographique Marocain (CCM) has systematically undertaken to collect negatives and copies of films that were kept in different places in Morocco and abroad. In 1991 the CCM created the Service des Archives, which is the only current national preservation center.

The Archives of the CCM have constituted a collection of historical importance, which comprises the national production as well as African productions, which are kept free of charge for the African countries that require this service.

The collections comprise mainly

- the national feature films production;
- 42 hours of testimonies of the period 1905-1957;
- 550 hours of newsreels 1958-2003;
- 63 hours of African materials (Senegal and Mali).

Most of the films have been collected, catalogued, preserved, and, eventually, restored. 20,000 subjects of the newsreels collection have been preserved; up to 8,000 entries have been included in the computer catalogue after visual identification.

In spite of the limited financial resources, the CCM tries to improve

Patrimoine cinématographique national : de la conservation à la valorisation

La sauvegarde des archives cinématographiques est un sujet qui préoccupe depuis longtemps le CCM tant la situation de ces archives demande une attention toute particulière.

Conscient de la valeur inestimable de notre patrimoine filmé, le CCM a procédé en 1987 à la collecte des négatifs et des copies des films qui étaient déposés dans différents endroits, aussi bien au Maroc qu'à travers le monde.



Mohamed Sabiri et son collègue dans les dépôts du CCM.

En 1991, le CCM a créé le Service des Archives actuel et a commencé à le doter du matériel technique adéquat. Les dépôts ont été agrandis et le système hygrométrique a été complètement refait. Ainsi le service a mis à jour un fonds dont il détient les droits d'exploitation.

Le service des archives est le seul lieu détenteur, au Maroc, d'archives cinématographiques nationales.

De même que ce service conserve les archives marocaines, il conserve également le patrimoine cinématographique des pays africains qui le demandent, et ceci de manière totalement gracieuse.

Il a la responsabilité de la conservation des films négatifs classés comme documents historiques, le fond d'archives de ce service comprend une importante collection constituée essentiellement de :

- 42 heures de reportages réalisés sur la période allant de 1905 à 1957.

the life expectancy of the collections, focusing its reflections and strategies on the three following fields: the traditional preservation/restoration activities, the educational/professional training policy, and the ongoing discussion on the digitization of the collections.

The main goals of the CCM are defined as being the consolidation of its documentation system, in order to enable and improve access to content for scientific and cultural purposes, while ensuring a better protection to the conservation carriers.

The strategy that corresponds to the fulfillment of these goals is threefold, and comprises the following actions:

- the establishment of a documentation database;
- the digitization of the film materials, as well as all pertaining written documentation;
- the implementation of a remote access system to the CCM database for researchers.

The CCM has furthermore conducted active discussions on two central subjects: (1) the access for production purposes to archive materials that are kept in foreign countries (in particular by commercial companies), and (2) the safeguard of and access to Pan-African film collections (Morocco, Burkina-Faso, Senegal, Mali). The action plan for this latter comprises 5 steps: a general introductory study, classical restoration, low-resolution digitization, the establishment of a documentation database, and professional training.

El Centre Cinématographique Marocain (CCM), consciente de la importancia del acervo fílmico nacional, ha comenzado en 1987 a reunir negativos y copias de películas conservadas en distintos lugares de Marruecos y el extranjero. En 1991, el CCM creó el Service des archives, actualmente el único centro nacional de conservación, cuyos espacios se han ido ampliando, a la vez que mejoraban las condiciones de almacenamiento.

El archivo del CCM ha constituido una colección de importancia histórica, no sólo con obras nacionales, sino también con la producción de otros

- 550 heures d'actualités filmées couvrant la période de 1958 à 2003 ainsi que des productions cinématographiques marocaines.
- 63 heures d'archives africaines (Sénégal et Mali).

Le local qui abrite les archives (Blockhaus) offre de bonnes conditions de sécurité et de bonnes conditions d'entreposage relatives notamment à la température et à l'humidité.

Une grande partie de ces films existants ont été collectés, inventoriés, restaurés et reconstitués.

Les reportages des Actualités marocaines (environ 20 000 sujets) ont été parmi les premiers à bénéficier de ces traitements.

Jusqu'à présent 8 000 fiches documentaires ont été constituées et saisies dans une base de donnée Access à partir des données écrites complétées et indexées à l'issue de visionnage

Malgré l'insuffisance d'infrastructures et de moyens techniques et financiers, le CCM est déterminé à procéder à la sauvegarde de ses archives cinématographiques tout en réfléchissant davantage sur les voies et moyens susceptibles d'assurer la durée de vie des archives.

Trois actions sont envisagées :

- Restauration classique
- Formation
- Réflexion sur la numérisation

L'objectif du CCM est de consolider son outil documentaire, faciliter et élargir l'accès aux contenus, tout en protégeant mieux les supports film de conservation, à des fins culturelles et à des fins de valorisation de son patrimoine.

Le projet correspondant à cet objectif comprend trois parties dont certaines peuvent être menées simultanément :

- Constitution d'une base de données documentaires
- Numérisation des archives filmées qui consiste en la sauvegarde sur support numérique des archives cinématographiques et de la documentation écrite relative à ces archives.
- Mise en réseau des fichiers numériques afin d'offrir à certains clients la possibilité de pouvoir se connecter de leur ordinateur au CCM pour leurs recherches.

Autres préoccupations

1/ Récupération des archives

Il faut également noter qu'au Maroc, les archives cinématographiques sont pour la plupart relativement récentes par comparaison à celles des pays développés.

Par ailleurs, de nombreux documents importants qui relèvent des archives nationales (d'avant 1956) ne sont toujours pas en possession du CCM et il est souvent question de droit d'accès à ces documents.

Ce droit est encore plus mis à mal lorsque ces documents sont détenus

países africanos, que es conservada gratuitamente para los países africanos que lo requieran.

La colección se compone, sobre todo, de

- largometrajes nacionales,
- 42 horas de testimonios del período 1905-1957,
- 550 horas de noticiosos (1958-2003),
- 63 horas de materiales africanos (Senegal y Mali).

La mayor parte de las películas han sido catalogadas, conservadas y, en ocasiones, restauradas, en especial, 20 000 episodios de noticiosos. La base de datos contiene más de 8000 voces, tras identificación visual.

Pese a la escasez de recursos, el CCM se esfuerza por mejorar la esperanza de vida de las colecciones, planeando estrategias en los tres siguientes ámbitos: las actividades tradicionales de preservación y restauración, la política de instrucción profesional y la discusión actual sobre la digitalización de las colecciones.

La meta principal del CCM es el afianzamiento del sistema de documentación, para permitir y mejorar el acceso a los contenidos con fines científicos y culturales, asegurando, al mismo tiempo, una protección mejor de los soportes de conservación.

La estrategia seguida en estos casos es triple:

- establecimiento de una base de datos documental,
- digitalización de los materiales filmicos y de la documentación anexa,
- implementación de un sistema de acceso remoto a la base de datos para los investigadores.

Además, el CCM ha discutido activamente dos temas centrales: 1) la recuperación de los materiales de archivo conservados en el extranjero, en especial por compañías comerciales; 2) la salvaguarda y el acceso al acervo panafricano (Marruecos, Burkina Faso, Senegal, Mali), que se cifra en cinco pasos: estudio general introductorio, restauración clásica, digitalización en baja resolución, creación de una base de datos e instrucción profesional.

par des agences commerciales comme Pathé qui peut accepter la vente des droits mais uniquement limités territoire marocain !

2/ Plan Images Archives

Le Centre Cinématographique Marocain est inscrit au projet « Plan Images Archives Panafricaines » pour la sauvegarde et la valorisation des fonds d'archives panafricaines (Maroc, Burkina-Faso, Sénégal, Mali).

L'objectif de ce projet est de pouvoir mettre en place un outil documentaire permettant de faciliter et d'élargir l'accès aux contenus du fonds des archives panafricaines des 4 pays, tout en mieux protégeant les supports films de conservation.

Pour cela un plan d'actions pour la sauvegarde et valorisation de ce fonds est proposé en 5 actions : Étude préalable, Restauration classique, Numérisation à basse résolution, Constitution d'une base de documentaire et en fin Formation.



Chrystelle Lucas, Mohamed Sabiri and Milojka Saule during the Euromed Audiovisual II Programme on 22 October 2007 at the Cineteca del Comune di Bologna.

Palestine

Itidal Ismail

Maghreb and Middle East

Maghreb et Moyen-Orient

Maghreb y Oriente Medio

Le premier film palestinien, un court métrage documentaire, date de 1935 ; dix ans plus tard était créé le Studio Palestine. Après la guerre de 1967 et l'occupation de la Bande de Gaza, des Arabes, aussi bien que des non-Arabes, touchés par la situation, commencèrent à produire des films sur des problèmes palestiniens, celui des réfugiés notamment.

La révolution palestinienne, comme la sévère défaite de 1967, démontrèrent l'urgence de sensibiliser l'opinion publique, victime du contrôle israélien des médias occidentaux. En 1967, fut donc formée la première unité cinéma qui regroupait plusieurs cinéastes et photographes. Les organisations révolutionnaires palestiniennes ayant trouvé une certaine stabilité au Liban, la production de films, principalement documentaires, s'intensifia. Mais l'invasion israélienne du Liban en 1982 eut comme effet de disperser les cinéastes ; leur travail se poursuivit néanmoins dans le cadre du Département Culture et Information de l'OLP.

Depuis la création de l'Autorité palestinienne, suite aux accords d'Oslo, c'est le Ministère de la Culture qui est directement lié à la production cinématographique. Et les institutions officielles sont sensibles à la nécessité de retrouver et de conserver les documents qui constituent la mémoire de la diaspora. Certains films produits par l'OLP sont désormais conservés au Ministère de la Culture à Gaza, mais rien n'a



Le Cantique des pierres, Michel Khleifi, Palestine, 1990.

The roots of Palestinian film production can be traced back to the year 1935. The first short documentary, which focused on the visit of King Saud bin Abdul Aziz to Palestine and his travels between the cities of Jerusalem and Jaffa, was produced by Ibrahim Sarhan. Later, Sarhan also produced two other films. One was a feature called *Dreams Come True*; the other was a documentary about Ahmad Hilmi Pasha, a member of the Higher Arab Commission. In 1945, Palestine Studio was established, and launched its career with a feature film entitled O*n the Night of the Feast*.

After the war of 1967, the occupation of the West Bank and the Gaza Strip, and the *Naksa*, Arab and non-Arab intellectuals and concerned people started to produce films about Palestinian issues, including those of refugees and humanitarian concerns.

The emergence of the Palestinian revolution and the harsh defeat of 1967 illustrated the urgent need to influence public opinion and widen knowledge and awareness of the issues that Israel was trying to regulate through its control over the Western media.

In 1967 the first Palestinian cinematic unit was formed, under the framework of the Palestinian revolution. This unit included a number of photographers and directors, most prominently, Mustapha Abu Ali, the photographer Hanni Jowharia, and Salaafa Jadallah.

When the revolution stabilized in Lebanon, the production of cinematic works increased and intensified as a result of renewed interest in the production of documentary films. Palestinian cinema influenced the Palestinian resistance in Beirut, following the Israeli invasion of 1982.

encore été fait pour les restaurer et assurer leur archivage. Par ailleurs, de nombreux films sont encore dans des pays arabes (Liban, Syrie, Irak, Égypte, Maroc) ou autres et il faudrait envisager leur retour dans leur patrie – d'où la préoccupation du Ministère palestinien de la Culture de créer des archives du cinéma palestinien, avec l'aide des parties civiles que touchent cette question.

La primera película palestina, un cortometraje documental, se remonta a 1935; diez años más tarde surgía el Studio Palestine. Después de la guerra de 1967 y la ocupación de la franja de Gaza, productores árabes, y también no árabes, conmovidos por la situación, comenzaron a realizar películas sobre los problemas palestinos, en especial sobre los refugiados.

La revolución palestina, así como la tremenda derrota de 1967, demostraron la urgencia de sensibilizar la opinión pública, víctima del control israelí sobre los medios de comunicación occidentales. Por esta razón, en 1967, fue formada la primera unidad de cine, que reunía a varios cineastas y fotógrafos. Cuando las organizaciones revolucionarias palestinas encontraron cierta estabilidad en Líbano, se intensificó la producción de películas, en especial documentales. Pero una de las consecuencias de la invasión israelí del Líbano en 1982 fue la dispersión de los cineastas, cuya labor continuó, no obstante, en el marco del Departamento de cultura e información de la OLP.

Después de la creación de la Autoridad palestina, tras los acuerdos de Oslo, el Ministerio de la cultura se encuentra vinculado directamente a la producción cinematográfica. Y las instituciones oficiales son sensibles a la exigencia de encontrar y conservar los documentos que constituyen la memoria de la diáspora. Algunos películas producidas por la OLP se conservan actualmente en el Ministerio de la cultura en Gaza, pero aún no se ha hecho nada por restaurarlas y asegurar su archivación. Por otra parte, muchas cintas se encuentran todavía en países árabes (Líbano, Siria, Irak, Egipto, Marruecos) y no árabes y sería necesario programar que regresen a su país.

Cinema was negatively affected, and those working on Palestinian cinema dispersed, although work continued to some extent through the Department of Culture and Information in the Palestinian Liberation Organization.

Since the establishment of the Palestinian National Authority under the auspices of the Oslo Agreement, the Ministry of Culture was established. This is supposed to have a direct link to cinematic production. Thus began the interest of official institutions in the necessity of researching film archives, which aim to gather the lost diaspora memory and preserve it. Some of the films produced by the PLO were brought to Palestine, and are housed in the Ministry of Culture in Gaza, although they are in need of restoration and archiving.



Wedding in Galilee, Michel Khleifi, Israel, France, Belgium, 1987.



Numerous films are located in Arab countries such as Lebanon, Syria, Iraq, Egypt, and Morocco, as well as non-Arab countries, and these need to be returned to their homeland. In this context, the Palestinian Ministry of Culture is seeking co-operation with civil society organizations that are concerned with this issue to establish an archive of Palestinian cinema to act as a reference for those concerned in this field.

Tunisie

Béchir Ben Trad

Maghreb and Middle East

Maghreb et Moyen-Orient

Maghreb y Oriente Medio

The article briefly traces cinema history in Tunisia from 1896, when the Lumière brothers filmed in the streets of Tunis, through the milestones of exhibition and production and the enactment of a cinema code. The first film club was born in 1946, and in 1950 the federation of film-clubs was created, the first on the African continent. The first feature directed by a Tunisian after independence was *Al fajr* (The Dawn, 1966). In the same year the first Arab and African film festival took place, and Tunisian television began. In the mid-1980s film theatres began to close for lack of a public. However, film production maintained its rhythm, and Tunisian films succeeded in being selected for film festivals at Cannes and Venice. On average, Tunisia continues to produce 3 features and 6 short films per year, and hopes to double the number by 2011.

The safeguarding of this important cultural heritage still is inadequate. There is no satisfactory inventory, nor proper conditions for preservation. Tunis has taken several measures to remedy this situation: these include the creation of the National Archives and the Center for Sound (CMAM), which currently controls 3,102 films deposited in two places, both deficient in the conditions of conservation. The Radio and Television (ERTT) has 2,500 hours of documentaries and 6,000 hours of information material. The

Le cinéma a une longue histoire en Tunisie puisque déjà en 1896 les frères Lumière tournaient des vues animées dans les rues de Tunis et en 1897 des projections cinématographiques avaient lieu. En 1907, Pathé installe une agence de distribution de films et en 1908 une salle de cinéma est ouverte.

En 1922, le premier court métrage tunisien *Zohra* est tourné ; ce film sera d'ailleurs restauré par les Archives françaises du film de Bois d'Arcy et projeté en excellent état en 1994 dans le cadre des Journées Cinématographiques de Carthage. Il sera suivi d'un autre en 1924 *La Fille de Carthage*. Quant au premier long métrage tunisien parlant arabe *Le Fou de Kairouan*, il remonte à 1937.

En 1946 est né le premier ciné-club et en 1950 la Fédération des ciné-clubs est créée : c'est la première du Continent africain. En 1957, la première société nationale de production, d'importation, de distribution et d'exploitation de films voit le jour et en 1960 le Code du cinéma est promulgué.

En 1966, c'est le tournage du premier long métrage réalisé par un tunisien après l'indépendance : *Al fajr* (l'Aube) d'Omar Khlifi ; c'est aussi l'année de lancement du premier festival arabe et africain que sont les Journées Cinématographiques de Carthage et c'est enfin le démarrage de la télévision tunisienne.

Le cinéma tunisien va continuer sa progression jusqu'au milieu des années 80 alors que les premières salles commencent à fermer faute de public : leur nombre est passé de 100 en 1950 à 29 actuellement. Paradoxalement, la production des films a maintenu son rythme et une quinzaine de films tunisiens ont réussi à se faire sélectionner dans des festivals aussi prestigieux que Cannes et Venise. En moyenne, la Tunisie continue encore à produire 3 longs métrages et 6 courts par an ; elle ambitionne d'en doubler le nombre d'ici 2011.

Ce bref aperçu donne une idée sur l'importance du patrimoine audio-visuel dont on dispose ; mais cela relève du domaine théorique, car en pratique, il n'y a pas eu un travail scientifique d'inventaire. À cela s'ajoute l'état général des archives qui n'est pas satisfaisant faute de préservation adéquate. Cette situation est due à plusieurs facteurs tant humains que matériels et financiers et malheureusement, elle n'est pas propre au secteur de l'audiovisuel.

Pour remédier à la situation, la Tunisie a pris plusieurs mesures parmi lesquelles il convient de citer la création d'instruments de collecte, de préservation et de diffusion du patrimoine audiovisuel tels les Archives Nationales, la Filmothèque Nationale et le Centre de collecte des fonds audio. À citer également parmi les mesures récentes, les missions nouvelles confiées au Ministère de la Culture qui, depuis 2004 s'appelle le Ministère de la Culture et de la Sauvegarde du Patrimoine ainsi que l'affectation de 1,5 % du budget général de l'Etat au secteur culturel.

Center for Arab and Mediterranean Music has 1500 hours of audio recordings. Since 2004, the cultural ministry has been called the Ministry of Culture and of Safeguarding the Patrimony, and 1.5% of the state budget is allocated to cultural purposes.

Under reorganization, the management of the film archives will be the responsibility of the National Film Archive. All films are to be transferred to the National Library, which has the means for conservation according to international standards. Films will be restored in order of priority. The national film heritage will be digitized. The plan will last 5 years, to 2011, and is financed by the state at about half of the sums needed. It is hoped that more support will be found in time.

El artículo presenta brevemente la historia del cine en Túnez, desde 1896, cuando los hermanos Lumière rodaban en las calles de la ciudad de Túnez, con algunos jalones de la exposición y producción, hasta la ley sobre el cine. El primer cineclub nació en 1946 y en 1950 fue creada la federación de cineclubes (la primera de África). El primer largometraje dirigido por un tunecino, después de la independencia, fue *Al fajr* [El amanecer] (1966). Ese mismo año se celebró el primer festival del cine árabe y africano y comenzó la televisión tunecina. A mediados de los 80, las salas de cine comenzaron a cerrar por falta de espectadores. Sin embargo, la producción mantuvo su ritmo y algunas películas tunecinas lograron ser seleccionadas para Cannes y Venecia. Actualmente, Túnez produce un promedio de tres largometrajes y seis cortometrajes por año y cuenta con doblar estas cifras para 2011.

La salvaguarda de este importante patrimonio cultural sigue siendo inadecuada. No hay un inventario satisfactorio y tampoco se dan condiciones apropiadas para su conservación. Túnez ha tomado medidas para poner remedio a la situación, como la creación de un Archivo nacional y de un Centro para el sonido (CMAM).

État des lieux

Les principaux dépositaires de fonds audiovisuels sont au nombre de trois. Il s'agit de la Filmothèque Nationale et du Centre de la Musique Arabe et Méditerranéenne (CMAM), qui relèvent du Ministère de la Culture et de la Sauvegarde du Patrimoine ainsi que de l'Établissement de la Radio et Télévision Tunisienne (ERTT) lequel relève du Ministère de la Communication et des Relations avec la Chambre des Députés et la Chambre des Conseillers.

La Filmothèque Nationale comprend 3102 films déposés en deux endroits différents selon un critère d'ancienneté. Le premier endroit se trouve en banlieue, là ou se trouvait le siège de la Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique (SATPEC) qui a été mise en faillite en 1992 ; il abrite les films produits entre 1956 et 1983, soit 2 402 films.

Le second lieu de conservation des films se trouve au siège même du Ministère de la Culture et de la Sauvegarde du Patrimoine ; il abrite 500 films de 35 mm et 200 films de 16 mm.

Dans les deux endroits les conditions de conservation sont déficientes.

L'Établissement de la Radio et Télévision Tunisienne (ERTT) dispose d'un fonds audiovisuel de 2500 heures de documentaires et 6000 heures de matière d'information.

Le Centre de la Musique Arabe et Méditerranéenne, de par sa mission, collecte le patrimoine culturel matériel (poèmes, chants...) et le patrimoine culturel immatériel (dictons populaires, traditions, coutumes, folklore...). À ce jour, il a pu collecter 1500 heures de fonds audio.

Le plan d'action

Dans le souci d'une meilleure efficacité, les missions de collecte, de restauration, de préservation et de numérisation du patrimoine audiovisuel ont été réparties dans une première étape entre les trois institutions évoquées plus haut, chacune selon son domaine de compétence.

C'est ainsi que la gestion des archives cinématographiques est du ressort exclusif de la Filmothèque Nationale dont le plan d'action se résume ainsi :

- Transfert de tous les films à la Bibliothèque Nationale, laquelle est équipée en moyens de conservation selon les normes internationales.
- Le transfert est prévu pour le premier semestre 2008.
- Restauration des films selon un ordre de priorité à arrêter avec les studios spécialisés en fonction des coûts.
- Numérisation du patrimoine cinématographique.

Le plan d'actions dure 5 années, de 2007 à 2011. Il est financé à hauteur de 2 millions de dinars par l'État tunisien pour des besoins estimés à 4 millions de dinars. On compte beaucoup sur la coopération pour parvenir aux objectifs dans les délais impartis.

La Cinémathèque africaine de Ouagadougou-Burkina Faso

Ardiouma Soma

Africa II

Afrique II

África II

NDLR : Ce second volet Afrique est constitué principalement de trois communications du Second Century Forum du congrès de Paris de la FIAF en avril dernier ; le rapport du groupe Afrique fut présenté lors de la dernière session de l'Assemblée générale des membres.

Editor's note: This sequel to our African dossier is essentially made up of three papers given during the Second Century Forum of the Paris FIAF Congress of April 2008; the report from the action group on Africa was introduced during the last session of the General Assembly.

NDLR: Esta serie de artículos sobre África está compuesta de ponencias del Second Century Forum del Congreso de París de la FIAF. El informe del grupo África fue presentado durante la última sesión de la Asamblea general de los Miembros.

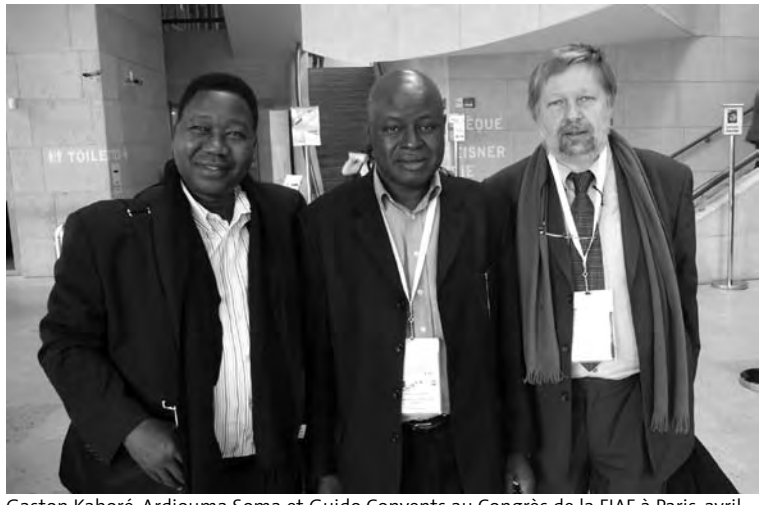
En 1973, soit trois ans après la création de la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI), les cinéastes africains réunis à Ouagadougou à l'occasion du Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO) avaient décidé de constituer un stock de leurs films au Burkina Faso

La décision n'a pas été suivie d'effet dans l'immédiat, néanmoins l'idée fera son chemin au cours des multiples rencontres professionnelles des cinéastes jusqu'en 1988 quand le FESPACO proposa à la FEPACI de prendre en charge la réalisation d'un projet de cinémathèque africaine.

Les cinéastes africains sollicités en 1988 par le Secrétaire Général de leur Fédération ont apporté leur contribution en accordant au FESPACO des autorisations de tirage de copies de leurs films.

Cette opération avait permis de collecter une quarantaine de copies de films pour constituer les premiers fonds de la cinémathèque africaine de Ouagadougou en 1989.

La cinémathèque africaine de Ouagadougou est une institution publique de l'État. Elle est placée sous la tutelle du FESPACO.



Gaston Kaboré, Ardiouma Soma et Guido Convents au Congrès de la FIAF à Paris, avril 2008.

Activités

1. La collecte, l'inventaire et le catalogage des films

La collection de film de la cinémathèque africaine comporte un millier de titres. Les films, longs et courts métrages, fictions, documentaires

In 1973 the African filmmakers at the Pan-African Festival of Film and Television (FESPACO) decided to establish a collection of their films in Burkina Faso. In 1988 the festival organizers proposed to the Pan-African Federation of Filmmakers (FEPACI) to take charge of the project of an African film archive, and the filmmakers were asked to authorize the printing of copies of their films. The African Film Archive is a state institution under the authority of FESPACO. The film collection now includes about a thousand titles, divided into 5 categories:

- Actuality films: of the 1960s from the national television;
- Films of the colonial period: the archive possess some 20 films from the period 1920-1960;
- Educational films; produced by governments in the 1960s for people who were not literate;
- Films by African filmmakers. The archive possess nearly all the films of certain famous filmmakers such as Ousmane Sembène and certain countries such as Burkina Faso and Gabon;
- Others, consisting of some 20 Cuban films and classic films of French and European cinema.

The African Film Archive has no laboratory. The only restoration work that can be done is inspection, repairs, and cleaning. The vaults are air-conditioned to maintain a temperature between 15 and 20 degrees C, relative humidity between 30 and 40%. The films from the 1960s tend to be victims of "Vinegar Syndrome."

A center of documentation is being organized. It possesses more than 6000 photos, more than 500 posters, and several thousands of press articles, reviews, books, scenarios, etc.

During the last years the African archive has opened its collections to students, researchers, and film professionals. The archive has mobile projection units for 16mm and 35mm, and in collaboration with producers and distributors shows films noncommercially in the whole territory of Burkina Faso.

The future plans of the archive include the production of filmographies

et actualités sont sur support acétate positif 16mm et 35mm**.** On peut diviser la collection en cinq catégories :

- **Les films d'actualités.** En 1998 la Cinémathèque africaine a récupéré les archives filmiques de la télévision nationale du Burkina. Ces films, qui étaient pratiquement à l'abandon, ont été sauvés. Près de 400 bobines de 16mm ont été identifiées, nettoyées et stockées dans les cellules de conservation. Ces bobines ainsi sauvées représentent l'histoire socio-économique et politique du Burkina Faso des années 1960 à 1970.
- **Les films de la période coloniale.** Les cinéastes africains ont commencé à faire des films à partir de 1960. Mais nous savons que l'Afrique a été filmée et que ce continent a servi de décor à de nombreux films depuis le début du cinéma. La Cinémathèque africaine possède une vingtaine de films dont les périodes de production s'étalent des années 1920 aux années 1950. Ces films, tournés dans les colonies africaines, sont des œuvres ethnographiques, religieuses ou propagandistes. Les films de cette époque nous intéressent énormément dans la mesure où ils constituent les seules images de l'Afrique dans la première moitié du 20e siècle.

Des recherches ont permis de localiser dans les archives en Europe une quantité importante de films anciens sur l'Afrique. La Cinémathèque africaine pourrait mettre en valeur ces films à condition qu'elle puisse disposer de copies.

Les films didactiques. La collection de la Cinémathèque comporte également des films à caractère éducatif. Ces films pour la plupart datent des années 1960. Ils étaient produits par les gouvernements pour traiter des thèmes sur l'agriculture, la santé, le civisme, etc., à l'intention des populations en majorité analphabètes.

Les films d'auteurs africains. Depuis l'appel du Secrétaire Général de la Fédération Panafricaine des cinéastes (FEPACI) en 1988, une quantité importante de copies d'œuvres a été collectée. Les films d'auteurs recueillis sont assez représentatifs des cinématographies africaines ; en partant du Magrehb, en passant par l'Afrique Occidentale, l'Afrique Centrale et Orientale et terminant par l'Afrique Australe.

La cinémathèque africaine possède la quasi totalité des films de certains auteurs célèbres, tel que Sembène Ousmane et de certains pays, tels que le Burkina Faso et le Gabon.

Autres films. Le reste de la collection est constitué d'une vingtaine de films de Cuba et de quelques classiques du cinéma français et européen.

2. La conservation

La Cinémathèque africaine ne possède pas de laboratoire. Seulement quelques petits travaux de restauration sont effectués sur les copies usagées. Ces travaux consistent à l'analyse physique des copies, aux réparations des perforations et au nettoyage à sec (dépoussiérage) des bobines de film.

Des cellules ont été spécialement aménagées pour le stockage des copies. Un système de production d'air conditionné permet de maintenir la température à l'intérieur de ces cellules entre 15°c et 20°c avec une humidité relative entre 30% et 40%.

by country and by the location of negatives of African films in European laboratories; the construction of a projection hall; and the development of documentation on African cinema for use on the Internet. It aims to spread knowledge of African cinema. The African Film Archive has been a FIAF member since 1994, and has collaborated in international activities. At present, the urgent need is for funds to restore and preserve the films.

En 1973, en ocasión del Festival panafricano de cine y televisión (FESPACO), los productores africanos decidieron establecer una colección de sus películas en Burkina Faso. En 1988, los organizadores del Festival propusieron a la Federación panafricana de productores (FEPACI) que se hiciera cargo del proyecto de un archivo fílmico africano, pidiéndoles que autorizaran la realización de copias de sus películas. El African Film Archive es una institución estatal bajo la autoridad de FESPACO. Actualmente su colección abarca alrededor de mil títulos, divididos en cinco categorías:

- Películas de actualidad: de los años 60 de la televisión nacional;
- Películas del período colonial: el archivo posee alrededor de veinte películas de los años 1920-1960;
- Películas educacionales, producidas por los gobiernos en los 60 para la población analfabeta;
- Películas de realizadores africanos. El archivo posee casi todas las películas de algunos cineastas famosos como Sembène Ousmane y de países como Burkina Faso y Gabón;
- Otros, es decir, alrededor de 20 películas cubanas y películas clásicas europeas, en especial francesas.

El archivo carece de laboratorio. Los únicos trabajos de restauración posibles son la inspección, reparación y limpieza. Los depósitos están acondicionados para mantener la temperatura entre 15 y 20°C y

Les vieux films des années 1960 dont les copies n'ont pas été renouvelées sont victimes du syndrome du vinaigre.

3. La documentation
Un centre de documentation sur le cinéma est en cours d'organisation. Ce centre possède un fond de :

- plus de 6000 photos
- plus de 500 affiches de films
- plusieurs milliers d'articles de presse, de revues, des livres, des scénarios, etc.

4. L'accès aux collections
Ces dernières années la Cinémathèque africaine a ouvert ses collections à de nombreux étudiants, enseignants, chercheurs et professionnels du cinéma. Des étudiants sont venus d'Afrique, d'Europe et d'Amérique pour voir des films, faire des recherches au centre de documentation et rencontrer des personnes ressources dans le cadre de leurs mémoires ou thèses de fin d'études.

L'accès aux collections est conditionné par une demande motivée. La Cinémathèque africaine possède des unités mobiles de projection des films 16mm et 35mm. Elle contribue, en collaboration avec les producteurs et les distributeurs, à la diffusion non commerciale des films sur l'ensemble du territoire du Burkina Faso.

Les Projets de la Cinemathèque
- Le renforcement de la collecte des films par la réalisation des filmographies par pays et la localisation des négatifs des films africains dispersés pour la plupart dans des laboratoires européens**.**
- l'achèvement de la construction et de l'équipement d'une salle de projection qui abritera les programmes de la Cinémathèque africaine.
- le développement du centre de documentation avec la création d'une banque de données sur le cinéma africain sur l'internet.

La Coopération Internationale
La Cinémathèque africaine de Ouagadougou est membres de la Fédération Internationale des Archives du film (FIAF) depuis 1994. Elle est jumelée au service des archives du film du CNC/ France depuis 1995.

La Cinémathèque africaine à l'instar des autres membres de la FIAF contribue à la promotion des archives du film à travers des activités communes telles que :

- les stages de la FIAF (Londres 1992 et 1996)
- la programmation des films (Amsterdam 1996, Paris 2000)
- le congrès FIAF (Jérusalem 1996).

Rôle de la Cinémathèque africaine
La Cinémathèque africaine de Ouagadougou, par la sauvegarde du patrimoine cinématographie africain, voudrait assurer au cinéma du continent une visibilité permanente.

humedad relativa entre 30 y 40%. Las películas de los años 60 tienden a padecer acetificación.

Se está organizando un centro de documentación, que posee más de 6000 fotos, más de 500 afiches y varios miles de artículos de prensa, reseñas, libros, guiones, etc. En los últimos años el archivo africano ha abierto sus colecciones a estudiantes, investigadores y profesionales de cine. El archivo tiene unidades móviles de proyección para 16mm y 35mm y, en colaboración con productores y distribuidores, realiza proyecciones no comerciales en todo el territorio de Burkina Faso.

Los planes futuros del archivo incluyen la producción de filmografías por país y según la ubicación de los negativos de películas africanas en laboratorios europeos; la construcción de una sala de proyección; el desarrollo de la documentación sobre el cine africano en internet. Apunta a difundir el conocimiento del cine africano. El African Film Archive es miembro de la FIAF desde 1994, y ha colaborado en actividades internacionales. A la hora actual, lo urgente es encontrar fondos para restaurar y preservar las películas.

La mise en valeur des collections va permettre de stimuler la réflexion et une recherche endogène sur le cinéma africain.

Les consultations scientifiques des films anciens contribuent à une meilleure connaissance de l'histoire contemporaine de l'Afrique.

Pour les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel, la Cinémathèque africaine constitue une source inépuisable d'inspiration.

La salle de projection de la Cinémathèque africaine par des programmations régulières de retrospectives, de cycles et par l'organisation d'expositions diverses participera à l'éducation cinématographique du public.

Difficultés

Essentiellement d'ordre financier pour la prise en charge de programme de restauration des films. Les films d'actualités des années 60 et 70 sont en danger. Le groupe froid qui alimente la salle des stocks est essoufflé. Le matériel de traitement des copies de films est très vétuste.

Ardiouma Soma
Cinémathèque africaine
01 BP 2505 Ouagadougou 01
Burkina Faso

Situation du patrimoine cinématographique en Guinée-Bissau

Carlos Vaz

Africa II

Afrique II

África II

The article summarizes the history of cinema in Guinea from its beginnings in the colonial period, when commercial exhibition halls were built in the urban centers, most of them belonging to sports clubs, and classic Hollywood and French films were shown. In the 1970s there was a small production of documentaries to promote the regime of Spinola. It was only during the Struggle for National Liberation that a cinema that represented the people began to emerge. PAIGC (African Independence Party) provided the context for a national cinema. Four young people who would become the "pioneers" of Guinean Cinema, Flore Gomes, Sana Na Hada, Josefina Crato, and José Bolama Cobumba, were sent to Cuba for film training. Filmmakers from France, Sweden, Italy, and Cuba made documentaries on the Guinean struggle.

After independence, the Guinean cinema seemed to have won a new place in society. A National Institute of Cinema (INC) was created. But this promise was not fulfilled, due to various permanent political and economic crises. The Guinean film heritage became less year by year. Films were not imported, and the cinemas belonging to sports clubs had to close or become commercial places.

The national film archives exist mostly in 16mm and 35mm, and form

La diffusion de l'art des Frères Lumière a connu ses débuts sur le sol guinéen durant la période coloniale. C'est alors qu'ont été construites de grandes salles de cinéma dans les centres urbains. La plupart de ces salles appartenaient à des clubs sportifs. L'activité était purement commerciale et elles projetaient les classiques du cinéma hollywoodien et du cinéma français.

Dans les années 70, alors que l´ex-gouverneur de la Province, le général António de Spínola était en fonction, on a pu enregistrer une timide production de films documentaires dans lesquels le gouverneur prenait lui-même part. L'intention était clairement de propager ses thèses démagogiques pour une « Guinée meilleure ».



Alfonso Antonio, Eva Orbanz, Melisia Shinners, Ardiouma Soma, Carlos Vaz et Pedro Pimenta au Congrés de la FIAF à Paris, avril 2008.

Mais, un cinéma en tant qu´expression du patrimoine, portrait des symboles culturels et d'identité d'un peuple, va seulement émerger à partir de la Lutte de Libération Nationale.

C'est sous l'égide du PAIGC (Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert), dans le contexte de la lutte armée, que le cinéma guinéen a commencé à se développer. Quatre jeunes, Flore Gomes, Sana Na Hada, Josefina Crato et José Bolama Cobumba, considérés comme «pionniers du cinéma national», ont alors été envoyés à Cuba pour recevoir une formation cinématographique.

Avec les avancées de la lutte armée, le PAIGC, à partir des années 70, va

a picture of the Struggle for National Liberation. These films are in an advanced stage of deterioration. If they are not rescued with the aid of appropriate technical and financial conditions, the collective memory of a nation will disappear.

Today, for lack of a suitable permanent film theatre, the majority of the Guinean population cannot see the films of their leading filmmaker, Flore Gomes, save on the National Television, which is obviously not the same thing. Despite this situation, thanks to the Guinean filmmakers, the country has already a significant production, both documentary and fiction. Recently, a co-production project of the National Institute of Cinema and the Portuguese National Institute of Cinema and the Portuguese producer Lx Films has resulted in two new documentaries.

The postscript provides a brief description of the small country of Guinea-Bissau.

La historia del cine en Guinea comienza en el período colonial, cuando, en los centros urbanos, se abrieron salas de proyección comerciales, en su mayoría pertenecientes a clubes deportivos, en las que se pasaban películas clásicas de Hollywood y francesas. En los años 70 se registra una pequeña producción de documentales para la promoción de régimen de Spinola. Sólo con la Lucha por la liberación nacional comenzó a surgir un cine que representara al pueblo. El PAIGC (Partido africano de la independencia) ofreció un marco para el cine nacional y cuatro jóvenes que se convertirían en los «pioneros» del cine guineano, Flore Gomes, Sana Na Hada, Josefina Crato y José Bolama Cobumba, fueron enviados a Cuba a estudiar técnica cinematográfica. Además, cineastas de Francia, Suecia, Italia y Cuba crearon documentales sobre la lucha guineana.

Después de la independencia, el cine guineano parecía haber ganado un sitio nuevo en la sociedad. Fue creado un Instituto nacional de cine (INC). Pero la esperanza no se cumplió,

utiliser tous les moyens à sa portée, parmi lesquels l'art cinématographique, afin de divulguer internationalement les objectifs de sa lutte. Plusieurs équipes de cinéastes de pays amis, tels les Français Mario Marret, Michel Honorin, Gilles Caron et Michel Carbeau et les Suédois Goram Palm et Bertil Malmstrom ont visité les zones libérées pour tourner des documentaires sur les luttes du peuple guinéen pour son identité. Dans un de ces documentaires, *Lala Quema* de Mário Marret, l'actuel président de la République, son Excellence Nino Vieira, jouait le rôle principal. Le *Labanta Noir* du cinéaste italien Piero Nelli, faisait le portrait du Front Nord - ce film a reçu le Lion d'or du meilleur documentaire au Festival de Venise en 1966. Plusieurs autres documentaires ont été réalisés par des cinéastes cubains, comme *Retirer* qui fait le portrait du grand combat militaire de 1969, la prise du camp militaire de Guileje dans le sud.

En 1973, lors de la Proclamation unilatérale de l'indépendance dans les zones libérées, le PAIGC a invité le cinéaste suédois Lennart Malmer à réaliser le documentaire *La Naissance d'une Nation*. L'intention était de diffuser les victoires politico-militaires de la lutte armée et de sensibiliser l'opinion publique internationale à la reconnaissance de l'indépendance du nouvel État. Dans toutes ces productions et réalisations, les cinéastes étrangers ont bénéficié de la précieuse collaboration des jeunes cinéastes guinéens.

Le patrimoine cinématographique

Après l'indépendance, le cinéma guinéen semblait avoir gagné une nouvelle impulsion. Dans le cadre de la politique culturelle, un espace dans la société lui a été réservé pour la première fois. Ainsi, avec la claire intention de soutenir, de dynamiser, de promouvoir et de contrôler l'activité cinématographique a été créé, l'INC – Institut National de Cinéma, auquel sera associé plus tard l'audiovisuel.

Si le cinéma, du point de vue de la politique culturelle semblait, après l'Indépendance, se placer dans une vraie perspective, son devenir au cours des années a malheureusement prouvé le contraire. Pour diverses raisons, l'INC n´a pas atteint les objectifs pour lesquels il avait été créé. Le pays, pris dans des crises politiques et économiques permanentes, n'a jamais pu réunir les conditions minimales pour soutenir ce secteur. Comme résultat, faute de moyens humains, financiers et matériels, la situation du patrimoine cinématographique guinéen s'est dégradée d'année en année :

- En raison du manque de devises qui s'est fait sentir dans le passé pour importer des films, les salles de cinéma appartenant aux clubs sportifs se sont vues obligées de fermer leurs portes ou de se transformer en entrepôts commerciaux ;
- Les archives des films nationaux, matrices et copies, existent majoritairement en format 16 mm et 35 mm et font le portrait de l'histoire de la Lutte de Libération Nationale. Ces films se trouvent dans une phase avancée de détérioration. S'ils ne sont pas sauvegardés à l'aide de conditions techniques et financières appropriées, toute la mémoire collective d'un peuple disparaîtra.

Aujourd'hui, la situation du patrimoine cinématographique de la Guinée-Bissau est très délicate. Dans le pays, il n'existe pas une seule salle permettant de montrer des films dans de bonnes conditions techniques.

debido a varias crisis permanentes, políticas y económicas. El patrimonio fílmico guineano fue mermando de año en año. Se dejaron de importar películas, los cines pertenecientes a clubes deportivos cerraron o fueron transformados en centros comerciales.

La filmografía nacional, que ofrece un panorama de la Lucha por la liberación nacional, consiste sobre todo en películas de 16 y 35mm, en estado de deterioración avanzado. Si no son rescatadas prontamente con la ayuda de recursos técnicos y financieros adecuados, la memoria colectiva de una nación desaparecerá.

Actualmente, por falta de una sala de proyección estable, la mayoría de los guineanos no puede ver las películas de su cineasta más importante, Flore Gomes, sino en televisión. A pesar de esta situación, gracias a los cineastas guineanos, el país cuenta ya con cierta producción documental y de ficción. Recientemente se han producido dos documentales gracias a un proyecto de coproducción entre el Instituto nacional de cine, el Instituto nacional del cine de Portugal y la productora portuguesa Lx \\ Films.

En anexo se da una breve descripción de Guinea-Bissau, país pequeño.

Ainsi, la grande majorité de la population guinéenne ne peut voir les films du cinéaste guinéen Flore Gomes, pourtant reconnu au niveau international avec l'obtention de mentions honorables dans des festivals, comme ceux de Cannes et Venise. Il reste seulement la possibilité de les visionner lors des émissions de la Télévision Nationale, ce qui n'est évidemment pas la même chose.

Malgré cette situation déplorable pour le cinéma en Guinée-Bissau, grâce aux efforts des cinéastes guinéens, le pays peut se féliciter d'être déjà détenteur d'un nombre significatif de réalisations, soit documentaires, soit de fiction, comme *Carnaval* de N'Banhe Kisset, un guinéen résidant en France,*Morte Nega* de Flore Gomes, qui a aussi réalisé *Les Yeux Bleus de Yonta*, *Bois de Sangui* et *Nha Fala* et *Xime* de Sana Na Hada.

Récemment, à travers un projet de co-productions entre l'INCA (Institut National de Cinéma et de l'Audiovisuel de Guinée Bissau), l'ICA (institut national du cinéma du Portugal) et le producteur portugais Lx Films, Sana Na Hada a réalisé le documentaire *Bissau d'Isabel* et le jeune Adulai Jamanca *La voix du Peuple*. Ces films ont enrichi le patrimoine cinématographique national.

P.S.

La Guinée-Bissau est une petite République laïque, essentiellement agricole, située dans la Côte occidentale africaine, enclavée entre le Sénégal, au Nord et la Guinée-Conakry, au Sud ; elle est baignée par l´Océan Atlantique à l´Ouest. Sa surface est de 36.125 Km carré (presque aussi grande que la Suisse). Elle a officiellement accédé à l'indépendance, le 24 septembre 1974.

Son territoire continental et insulaire est formé par une dizaine d'îles et des îlots où vivent plus de 25 ethnies dont les Balantas et Fulas qui sont les plus grands groupes ; les Manjacos, Pepels, Mandingas, Biafadas, Nalús, Bijagós constituent les groupes minoritaires.

Selon le dernier recensement de 1999, la population guinéenne est estimée à 1.200.000 habitants.

La langue officielle est le Portugais et la langue nationale est le créole qui sert de lien entre les différentes communautés du pays.

Le régime constitutionnel en vigueur dans le pays est semi-présidentialiste avec un multipartisme, à travers des élections générales, par un suffrage universel, direct et secret. Les institutions de la souveraineté sont l'Assemblée générale, la Présidence de la République, l'Exécutif et les Tribunaux. La monnaie officielle est le franc CFA, symbolisé par le XOF (1euro est égal à 655.957 XOF).

Film Can Be Like Diamonds: Forever!

Henning Mankell

Africa II

Afrique II

África II

It might probably seem to you a bit strange that a Swedish author should be the one who gives you a few remarks about the situation for the film archives in an African country, in this case Mozambique. Yes, it is indeed a bit strange. But it may become a little less strange when I emphasize that I have been living more or less 6 months a year in Mozambique for more than 20 years. Furthermore, I came to the African continent for the first time in 1972. That is more than 35 years ago.

I came to the African continent as a very young author. My aim was to find a point of wiew outside of the European egocentricity. I usually say that my African experience has made me a better European. That is, with the African perspective of the world, it has been easier to see more clearly the times in which we live.

But naturally this has also lead to another thing: that I have been more and more upset and angry over the way in which the Western World, notably the mass media of the Western World, is describing events and political, social, and cultural development on the African continent. I do not hesitate to say that very much, sometimes *most*, of the coverage of Africa is distorted, and not only incorrect, but downright lies. It is as if we in Europe today know everything about how Africans die but nothing about how they live. The truth is in shambles, and more and more I spend my time in trying to create a resistance to this deformed news coverage.

I think it is necessary that I do this, and that others do the same. It is our necessary aid to African dignity, that we strongly and persistently demand that the mass media in Europe gives another, more truthful, less distorted, coverage of the various processes on the huge African continent.

This is also why I am standing here today. When I came to Mozambique in the middle of the 1980s, in those difficult times when gangs of bandits, created by the fascist Smith regime in Northern Rhodesia, and later taken responsibility for by the Apartheid system in South Africa, roamed Mozambique, killing and mutilating people for no other reason than that these people wanted to live in peace and harmony. These were difficult times. But there were always filmmakers, brave people who knew the importance of having all these atrocities caught on film for the people of the world to see, for the history of the future to be written in a truthful way. Long before that there had been filmmakers, not only Mozambicans, but filmmakers from other parts of the world, even Sweden, who had helped to cover the history of the war for independence.

I still remember that as early as 1967 or 1968 I for the first time saw living film material from the guerrilla warfare in Mozambique and Guinea-Bissau. And that was material shot by two young Swedish filmmakers. Their material is still absolutely unique today, and therefore enormously

important for the future. I also know that a Swedish filmmaker was there and shot many rolls of film when independence was declared in Guinea-Bissau.

But why does this material often still remain in countries or archives outside of Africa? Outside of where it should be kept? I guess we all know the answer to that: in many African countries it has been and still is difficult to find archives where all this important historical material can be kept safely.

A film is not once and for all a product. There are chemical processes that continue long after film is exposed. I know that in this room here today there are many people who know everything about this.

Films are not like diamonds. Diamonds are forever, but film is not. Film can die, film can be destroyed; what once was a clear image will one day be something that we cannot see at all.

The very well-known Swedish film director Ingmar Bergman, who recently died, was my father-in-law, and my close friend. We spoke a lot about his profound interest in how old Swedish films had to be taken care of so they wouldn't be lost forever. When I told him how the situation was in some countries in other parts of the world, he became very upset indeed.

The worst of it all is that it is not too costly and too complicated to secure all this material that is now at risk of being destroyed. There are methods, and there is still time. But not too much time. Things have to be done fairly quickly.

Normally you can do a lot of things if you just use your head. I still remember some years ago when there was a European delegation visiting the National Library in Maputo, Mozambique. They were there with the ambition to help out in the difficulties that the Library had at that time. And those people had wonderful, complicated ideas. But suddenly one of them decided to ask the people working at the Library what they thought would be most important to do to save the books. "Well," the woman said, "if you really would like to help us, we do not need anything else than a new roof. It is raining through the roof we have today. And it seems to us that the first thing we have to do is to preserve the books. What can be more important than that?"

I guess that answer forced these ambitious Europeans to realize something very essential when it comes to giving supportive aid: you should listen to those you want to help. They usually know best. Come with questions, not immediately with answers.

Another example: sometime in the beginning of the 1990s, a lot of letters were misplaced or sent to the wrong addresses in Maputo. A consultant was brought in to the Main Post Office, most probably to come with an idea of a completely new system of how to sort letters. He walked around a little. Then he went out, bought some ten light-bulbs, and put them in place. Suddenly there was much better light where the postal workers were sorting letters. Now they could read the addresses properly, and so the letters arrived at the right places. And this was just because of some missing light-bulbs.

L'écrivain Henning Mankell, gendre du cinéaste Ingmar Bergman, partage sa vie entre la Suède et le Mozambique depuis plus de vingt ans et fréquente le continent africain depuis quelque trente cinq ans, d'où son intérêt pour la sauvegarde de l'héritage culturel de l'Afrique. Ayant acquis un point de vue africain sur le monde dans lequel nous vivons, Mankell est de plus en plus troublé, furieux même, de la façon dont l'Occident, et les mass media occidentaux tout particulièrement, décrivent les événements et les changements politiques, sociaux et culturels du continent africain. Selon lui la plupart des articles consacrés à l'Afrique dans la presse occidentale sont non seulement approximatifs, mais carrément mensongers – comme si l'Europe savait très bien comment meurent les Africains, mais ne savait pas comment ils vivent.

Mankell est arrivé au Mozambique au milieu des années 80, à une époque où des gangs alimentés par le régime fasciste rhodésien, et plus tard soutenus par le régime d'apartheid d'Afrique du Sud, semaient la terreur dans les rues des villes, alors que le peuple aspirait à vivre en paix. Des cinéastes courageux tentaient de filmer ces événements terribles pour les inscrire dans l'histoire de leur pays, comme d'autres cinéastes, parfois même étrangers, l'avaient fait précédemment – tels ces images de la lutte de la guérilla de Guinée-Bissau et du Mozambique filmées par deux jeunes cinéastes suédois en 1967-68.

Très souvent ces images sont conservées à l'extérieur des pays en question, pour des raisons que nous connaissons bien. Il n'est pourtant ni si compliqué, ni si coûteux de sauver ces matériaux précieux. Nous connaissons les moyens et nous avons encore le temps, mais pas trop de temps. Il faut faire vite! Et Mankell d'insister sur l'importance d'écouter ceux que nous voulons aider – en règle générale, ce sont eux qui connaissent la situation : à nous de poser des questions, pas d'arriver immédiatement avec des réponses. (Et il donne ici deux exemples illustrant l'importance de cette attitude et l'aspect pratique des solutions).

Au Mozambique, il existe une énorme quantité de matériel sur film, notamment sur la période de la lutte

de Libération nationale jusqu'à nos jours. L'étude récente d'un technicien suédois, invité sur place par Mankell, indique qu'à peu près tout peut être encore sauvé, si on s'attaque à la tâche immédiatement. Si ces images devaient disparaître, ce serait une perte tragique pour nous tous : c'est notre responsabilité à tous d'assurer leur survie.

Il faut trouver le financement (Unesco? Union européenne?) et les spécialistes capables d'assurer cette tâche; il faut aussi former les Mozambicains qui prendront la relève et s'occuperont désormais de la sauvegarde de ce patrimoine. Et si nous réussissons cela, les matériaux actuellement conservés à l'étranger, pourront être rapatriés, pour le plus grand bonheur des cinéastes et du peuple du Mozambique tout entier.

El escritor Henning Mankell, yerno del cineasta Ingmar Bergman, desde hace más de veinte años divide su vida entre Suecia y Mozambique y hace alrededor de treinta y cinco años que viaja al continente africano, preocupado por la salvaguarda del patrimonio cultural de África. Habiendo adquirido un punto de vista africano sobre el mundo en que vivimos, Mankell se siente cada vez más desconcertado, incluso exasperado, por la manera en que el Occidente y, en especial, los medios de comunicación occidentales describen los acontecimientos y los cambios políticos, sociales y culturales del continente africano. Según Mankell, la mayoría de los artículos dedicados a África en la prensa occidental no sólo son aproximados, sino francamente engañosos... como si Europa parece saber muy bien cómo mueren los africanos, pero ignorar cómo viven.

Mankell llegó a Mozambique a mediados de los años 80, época en que bandas apoyadas por el régimen fascista de Rodesia y luego por el régimen de *apartheid* de Sudáfrica, sembraban el terror en las calles de las ciudades, mientras que la gente aspiraba a vivir en paz. Valientes

I am aware of the fact that it is not that easy to come up with solutions on how to safeguard films in archives. But it is not that difficult, either. That is my point. Today there are rational and proven ways not only to restore badly decaying film footage, but also not too expensive ways to safeguard them for the future.

In Mozambique as in many other African, Asian, or South American countries, there is an astonishingly huge amount of film, especially documentary material. It is an absolutely unique and therefore enormously important body of material that has been gathered, documenting the history of Mozambique, especially its history from 1964, when the Liberation war started until today – and it is threatened by destruction.

Earlier this year I myself paid to have a Swedish specialist make a survey of the status of the National Film Archive in Maputo. I must confess that I was worried what his conclusions would be. But when the report was done, when I had read it, I saw that nothing was too late. Almost everything could be saved, and the most urgent intervention did not need huge financial and educational resources. But the report nevertheless emphasized that there was not all the time in the world. Things had to be done now!

One might ask oneself: is this really of importance to countries in other parts of the world? Obviously it is. In a more and more global world our historical heritage, and that includes films, is of importance to all of us. I guess no one in this room would hesitate to say that naturally the Pyramids in Egypt, the Angkor Vat in Cambodia, the Great Wall of China, or the silent movies of Chaplin are in the interest of all of us. And if it is in the interest of all of us, it is also the responsibility of all of us. To defend and secure the film material in the National Archive in Maputo is indeed of vital importance, and an absolute responsibility, even for countries on other continents. It would be a loss for all of us if this material were gone forever.

There is today a growing understanding of what this means. A country like Mozambique, which today doesn't have the essential governmental funding to do this necessary work, has to get assistance. And that has to be done in two different ways. First of all, to find enough funding and specialist assistance in order to save what immediately has to be saved. Secondly, provide assistance to educate Mozambicans so that they themselves will be able in the future to safeguard their valuable material.

If this is done, a third thing will happen. And that is maybe most important of all. That is, a lot of all the material that today is still kept in other countries, especially in Europe, can be brought back to where it really belongs. In this case, that means to Mozambique. I know that the filmmakers would be happy to see this done. They only have doubts as long as the safeguarding is not secure enough.

To help this to happen, money is needed. A lot of money, yes. But one cannot really set a price on our common heritage. All of us, individually as well as a collective, have to continue to demand money from various foundations, governmental funds, UNESCO, the European Union, etc., so that the day will not come when we have to say: it is too late. In my

cineastas intentaron filmar esos terribles acontecimientos para grabarlos en la historia de su país, así como otros cineastas, a veces extranjeros, lo habían hecho antes (por ejemplo, las imágenes de la lucha de la guerrilla en Guinea-Bissau y Mozambique realizadas por dos jóvenes suecos en 1967-68).

A menudo estas imágenes se conservan en el extranjero, por motivos bien conocidos. Sin embargo, no es muy complicado ni demasiado caro salvar estos materiales únicos. Conocemos la manera de hacerlo y aún estamos a tiempo, aunque a corto plazo. Hay que darse prisa. Mankell insiste sobre la importancia de escuchar a quienes queremos ayudar (por lo general, son los africanos los que conocen la situación, a nosotros nos toca plantear preguntas, no llegar de inmediato con respuestas), y da dos ejemplos que ilustran la importancia de esta actitud y el aspecto práctico de las soluciones.

En Mozambique, hay una enorme cantidad de material en película, en especial sobre el período de la lucha de liberación nacional, que llega hasta nuestros días. El reciente estudio de un técnico sueco, invitado al país por Mankell, indica que casi todo todavía puede ser salvado, con tal de que se empiece inmediatamente. Si esas imágenes desaparecieran, sería una pérdida irreparable para todos nosotros: todos tenemos la responsabilidad de asegurar su salvaguarda.

Es necesario encontrar financiación (¿Unesco?, ¿Unión europea?) y especialistas capaces de realizar el trabajo; también es necesario formar a mozambiqueños para que tomen el relevo y se ocupen en el futuro de la salvaguarda de su patrimonio. Y si lo logramos, los materiales que actualmente se conservan en el exterior podrán volver a su país, para alegría de los cineastas y de todo el pueblo de Mozambique.

case, to see that the important material in the National Film Archive in Maputo is not lost beyond salvation.

The people and colleagues of Mozambique to whom I talk are naturally aware of this. They are as worried as I am – more worried, probably. But they need your help, and mine. And that we have to give.

Nothing is yet too late. But action has to be taken now. It is our resonsibility to save films in Mozambique, even if we never set foot there. It has to do with our own history.

And that we cannot lose! Not today, not ever!

Rapport de la réunion du groupe Afrique

Ardiouma Soma

Africa II

Afrique II

África II

The safeguarding of the African moving image heritage was at the center of the concerns of the 64th FIAF Congress in Paris. Six African countries, as named in the article, were represented at the Second Century Forum, and Congo was also present through a documentary on its archival situation. The previous issue of FIAF's *Journal of Film Preservation* [No. 76] contained information on the situation of four more African countries.

A meeting of the African group was held on 23 April 2008, and resulted in the following recommendations:

1. To establish a mechanism for co-ordination and communication between FIAF and the African archives: Eva Orbanz, President of FIAF, and Pedro Pimenta of Mozambique were designated the contacts of this mechanism;
2. To establish a plan for the organization of African archives, a plan that privileges the organizations already in existence and at the same time keeps account of initiatives already existing in FIAF;
3. To publish a manual of good archival practices;
4. FIAF members to expand the information on their holdings relative to Africa;
5. FIAF archives to program an African film on 27 October 2008, to observe the UNESCO World Day for the Audio-Visual Heritage. The African archives will use this occasion to create events that will extend

Les membres du groupe des archives et cinémathèques des pays africains présents au 64ème congrès remercient la FIAF pour l'organisation réussie du Second Century Forum sur la problématique des archives et du patrimoine cinématographique en Afrique.

Ce forum a permis de faire le point sur la situation des archives du film sur le continent Africain. Six pays africains étaient représentés au congrès : Algérie, Afrique du Sud, Angola, Burkina Faso, Guinée-Bissau et Mozambique. La République Démocratique du Congo était aussi présente, à travers un documentaire sur la situation des archives montré en début du forum. Le Journal of Film Preservation de la FIAF a donné des informations sur la situation au Nigeria, au Sénégal, et en Guinée. La sauvegarde du patrimoine audiovisuel et cinématographique africain était donc au centre des préoccupations du 64ème congrès de la FIAF.

Une réunion du groupe africain s'est tenue le 23 avril 2008 à 17h00, en présence des représentants de la FIAF. En conclusions de cette réunion, il en est ressorti des recommandations pour la mise en œuvre des actions concrètes suivantes :

1. La mise en place d'un mécanisme de coordination et de communication entre la FIAF et les archives du film en Afrique ; Madame Eva Orbanz, Présidente de la FIAF, et Monsieur Pedro Pimenta, du Mozambique, ont été désignés comme contacts privilégiés de ce mécanisme ;
2. La mise en œuvre d'un plan de formation au profit des archives en Afrique, plan privilégiant les formations sur place tout en tenant compte des initiatives déjà existantes au sein de la FIAF ;
3. La publication d'un manuel de bonnes pratiques de base en matière de sauvegarde et d'exploitation des archives audiovisuelles et cinématographiques ;
4. L'élaboration par les membres de la FIAF d'une base de données sur leurs collections relatives à l'Afrique ;
5. La programmation, par les membres de la FIAF, d'un film africain, le 27 octobre 2008, journée mondiale de la sauvegarde du patrimoine audiovisuel ; les archives et cinémathèques en Afrique créeront à cette occasion des événements dans leur pays pour informer et sensibiliser sur la question du patrimoine audiovisuel et cinématographique ;
6. L'élaboration d'une liste d'équipements et autres besoins des archives et des cinémathèques en Afrique ; cette liste sera soumise à la FIAF.

En conclusion, les membres du groupe africain des archives et cinémathèques présents au 64ème congrès, ont pris l'engagement de mener diverses actions en vue de susciter, au plan local et au plan international, un intérêt pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel et cinématographique africain.

interest in the safeguarding of the heritage in their countries;

6. To establish a list of equipment and other needs of the African archives. This list will be submitted to FIAF.

La salvaguarda del acervo africano de imágenes cinematográficas fue el foco del 64 congreso de la FIAF en París. Seis país africanos estuvieron representados en el Second Century Forum y también Congo estuvo presente gracias a un documental sobre su situación archivística. En JFP 76 también se informa sobre la situación de otros países africanos.

El grupo africano se reunió el 23 de abril de 2008 y emitió las siguientes recomendaciones:

1. Establecer un mecanismo de coordinación y comunicación entre la FIAF y los archivos africanos: Eva Orbanz, presidente de la FIAF, y Pedro Pimenta de Mozambique fueron designados como contactos;
2. Realizar un plan para la organización de los archivos africanos, que privilegie las instituciones ya existentes y, al mismo tiempo, tenga en consideración las iniciativas ya presentes en el ámbito de la FIAF;
3. Publicar un manual de buenas prácticas archivísticas;
4. Que los miembros de la FIAF desarrollen la información sobre su patrimonio referente a África;
5. Que los archivos de la FIAF programen una película africana el 27 de octubre de 2008 para observar el día internacional de la salvaguarda del patrimonio audiovisual; para esa ocasión, los archivos africanos crearán acontecimientos que promocionen el interés por la salvaguarda de su patrimonio en sus países respectivos;
6. Establecer una lista de los equipamientos e instrumentos requeridos por la situación africana, que será enviada a la FIAF.



Bengt Orhall, Jean-Pierre Garcia, Gaston Kaboré, Wolfgang Klaue, Robert Daudelin, Séverine Wemaere, Joie Springer, Pedro Pimenta and Djalma Luiz Felix Lourenço à la table ronde consacrée à l'Afrique au Congrès de la FIAF à Paris.

Cinéma africain en DVD

Robert Daudelin

Africa II

Afrique II

África II

Publié au moment d'*Africamania*, le grand cycle africain présenté à la Cinémathèque française au début 2008, ce coffret (quatre dvd et un cd) répond à un besoin urgent : permettre un accès normal aux œuvres référentielles du cinéma d'Afrique francophone.

Comme il se doit, ce bel ensemble s'ouvre avec trois films de Sembene Ousmane, valeureux pionnier dont le nom fut synonyme de cinéma africain durant plus de deux décennies. On ne dira jamais assez l'importance de *Borom Sarret* (1962), ce premier regard d'un cinéaste sénégalais sur la vie quotidienne de Dakar, regard attendri autant que critique qui, sans insistance, nous fait comprendre les disparités de la ville à travers l'histoire d'un modeste voiturier, frère de classe d'un célèbre voleur de bicyclette italien. La simplicité linéaire du film – à ne pas confondre avec naïveté, un attribut qui n'a rien à voir avec Sembene - le rend encore plus touchant : nous assistons ici à la naissance d'un cinéaste (déjà écrivain d'une certaine notoriété) qui re-découvre sa ville en découvrant le cinéma.

La Noire de (1966), bien qu'amputé de ses séquences couleur (belle ironie : ce sont les moments de rêve de la jeune domestique sénégalaise!) et réduit à 60 minutes, est considéré comme le premier long métrage du cinéaste et il eut droit à une distribution assez large à l'extérieur du continent africain, en Europe et même en Amérique du Nord. Première expérience de Sembene avec des acteurs, le film n'est pas sans une certaine boiterie, justement attribuable au jeu souvent forcé des interprètes français qui détonnent face à la beauté et au trouble de Thérèse M'Bissine Diop, l'héroïne tragique à travers laquelle Sembene voulait dénoncer (ce sont ses propos) « 1) le néocolonialisme français, qui se poursuit, sous une nouvelle forme, la traite des nègres; 2) la nouvelle classe africaine, sa complice et 3) une certaine forme de coopération technique ».

Enfin, *Le Mandat* (1968), œuvre phare s'il en fût, où le talent et la maîtrise du cinéaste s'affirment à l'évidence. Sembene est dans son élément (il s'attribue même un petit rôle qu'il remplit avec beaucoup d'humour) : la vie quotidienne du petit peuple dakarois dont la description amoureuse n'est pas moins « politique » que la dénonciation à l'œuvre dans le film précédent. Le cinéaste a trouvé un ton, une approche des réalités sociales qui l'interpellent dont il ne se départira plus. À partir de ce film, le terme « cinéma africain » désigne un cinéma singulier qui a ses codes, son esthétique.

Second cinéaste au programme, le camerounais Jean-Pierre Dikongué-Pipa, avec son premier long métrage (il était déjà l'auteur de trois courts métrages tournés en 1965 et 1966), *Muna Moto* (1975). Acteur, metteur en scène de théâtre et dramaturge, Dikongué-Pipa attaque son sujet (l'amour de deux jeunes brisé par le système de la dot et autres survivances de la tradition) avec une certaine prétention qui n'est pas sans le desservir : la construction en flash back voulue (et assumée) par

A review of *Cinéastes africains*, a set of four DVDs and a CD issued at the time of the African retrospective at the Cinémathèque Française early in 2008.

The set contains three films from African cinema's most well-known filmmaker, Ousmane Sembène of Senegal: *Borom Sarret* (1962), the film that first drew attention to African cinema, and showed daily life in Dakar with the elegant simplicity of the classic The *Bicycle Thief*; *La Noire de...* (1966), his first feature; and *Le Mandat* (1968), the key film which defines the singular aesthetic of social realism in African cinema. The second filmmaker is Jean-Pierre Dikongué-Pipa of Cameroon, with his first feature, *Muna Moto* (1975), a tale of young love broken by traditions of the dowry, a portrait of Africa in transition.

Two Nigerian films by two filmmakers of a different style and spirit share the final disc: Oumarou Ganda's first film, *Cabascabo* (1968), in which the filmmaker as actor re-enacts his own experiences as a soldier in Indochina and his return to his native land; and his *Le Wazzou polygame* (1970), in color, a comedy that deals seriously with Nigerian reality at the end of the 1960s, religious hypocrisy, forced marriage, unemployment, prostitution, etc. Mustapha Alassane's *Le Retour d'un aventurier* (1966) is a parody of a Western at the same time as it is a critique of Nigerian society.

The quality of the transfers is excellent. The version of *Le Mandat* best known to international audiences is in French, shot at the same time as the original, but this is the true original version, in Wolof.

The supplements, an anecdotal interview with Thérèse M'Bissine Diop (the tragic heroine of *La Noire de...*) and an illustrated bio-filmography of Ousmane Sembène, are rather thin, but are compensated by the quality of the 48-page booklet by Catherine Ruelle. The CD, "Voyage musical," is 70 minutes, and is based on scores for African films.

l'auteur, s'avère souvent alambiquée et éloigne finalement le spectateur de la tragédie qui se déroule sous ses yeux et qui est pourtant très bien inscrite dans la beauté des visages, des corps, comme des paysages. Magnifiquement photographié en noir et blanc, le film n'en demeure pas moins un témoignage précieux sur l'Afrique en transition où le pouvoir de l'argent s'immisce partout sans pour autant améliorer le sort des plus petits des citoyens, en commençant par les femmes victimes, entre autres choses, de la polygamie.

Changement de cap, de style et d'esprit avec les deux cinéastes nigériens qui se partagent le dernier disque du coffret. Ami de Jean Rouch dont il fut l'interprète inoubliable dans *Moi, un noir* (1959), Oumarou Ganda, mort prématurément en 1981, était un cinéaste « naturel », comme disent les anglophones : son premier film, *Cabascabo* (1968), a rapidement acquis, avec raison, le statut de classique du cinéma africain. S'inspirant de la propre histoire du cinéaste qui fut soldat « français » en Indochine, le film affiche une vitalité dans le filmage qui permet au récit de se développer avec une harmonie de chaque instant. Cette histoire d'ancien combattant qui rentre au pays natal est à la fois drôle et émouvante, banale et dénonciatrice. Interprétant son propre personnage, Oumarou Ganda authentifie ainsi son récit qu'il déroule avec une maîtrise peu commune, avec un sens évident du cinéma. À redécouvrir de toute urgence.

Deux ans plus tard, Oumarou signe un second film, *Le Wazzou polygame*, en couleur cette fois. Sorte de conte moral inscrit dans la réalité musulmane du Niger (« wazzou », en langue djerma, désigne celui qui a fait le pèlerinage à la Mecque), c'est un film où l'on rit beaucoup, notamment à cause des intertitres souvent cocasses qui rythment le film, et où il est pourtant question de questions éminemment sérieuse dans la société nigérienne de la fin des années soixante : hypocrisie religieuse, mariage forcé, chômage, prostitution, etc. Les acteurs, sur fond de couleurs somptueuses, sont parfaitement à l'aise et servent magnifiquement le propos de ce très grand cinéaste que fut Oumarou Ganda.

Le Retour d'un aventurier (1966), le film du très jeune (24 ans, mais déjà auteur de sept courts métrages, dont un en co-production avec l'Office national du film du Canada où il fut stagiaire dans les années 60) Mustapha Alassane est d'un tout autre ordre. Énorme blague, tourné durant les week-ends avec les copains du cinéaste qui, le lundi venu, retrouvaient leur emploi (comme le raconte avec beaucoup d'humour le « making of » tourné par le cinéaste français Serge Moati), le film d'Alassane est une parodie du western, énorme et pleine de clins d'œil, mais qui n'en formule pas moins une critique pertinente sur la société nigérienne et les rêves américanisés de sa jeunesse.

Au-delà de l'intérêt exceptionnel des films ici réunis, il faut signaler la grande qualité du travail d'édition en dvd : les transferts sont toujours de très bonne qualité (notamment dans le cas du *Mandat* et du *Wazzou polygame*), les noirs et blancs, comme les couleurs bien restitués. Fait à signaler, cette édition nous permet enfin de voir, et d'entendre, *Le Mandat* en wolof, ce qui assurément est un plus : le film y gagne en puissance, les acteurs y étant d'un naturel qu'ils n'arrivaient pas à trouver dans la version française tournée simultanément (plan, après

plan) par Sembene. C'est cette version qu'il faut désormais, et de manière définitive, considérée comme la version *originale* de ce film de première importance.

Si les compléments accompagnant les films (interview anecdotique avec Thérèse M'Bissine Diop, bio-filmographie illustrée de Sembene Ousmane) sont assez maigres, il faut par contre souligner la grande qualité du livret d'accompagnement de 48 pages de la journaliste et critique Catherine Ruelle, compagnon de route de longue date du cinéma africain. Les cinéastes et leurs films y sont bien présentés avec une masse d'informations pertinentes. Enfin, cadeau inespéré, le coffret contient un « Voyage musical » : 16 musiques empruntées à des films africains, de Sembene Ousmane à Gaston Kaboré, en passant par Souleymane Cissé et Jean-Pierre Dikongue-Pipa, rassemblés en un cd de plus de 70 minutes.

Cinéastes africains (Volume 1). Coffret de 4 dvds (PAL-Zone 2), plus un cd, Paris Arte video, 2008.

Cinéastes africains es un estuche de 4 DVD publicado en coincidencia con la retrospectiva africana de la Cinémathèque Française de comienzos de 2008.

Se trata de tres cintas del más conocido cineasta africano, el senegalés Sembene Ousmane: *Borom Sarret* (1962), la primera película que atrajo la atención hacia el cine africano y muestra la vida cotidiana en Dakar con la sencillez elegante del clásico *Ladri di biciclette*; *La Noire de* (1966), su primer largometraje; y *Le Mandat* (1968), la película fundamental que define la estética específica del realismo social en el cine africano. Además, figura el primer largometraje del camerunés Pierre Dikongué-Pipa, *Muna Moto* (1975), que es el relato de un amor juvenil roto por las tradiciones dotales y, a la vez, un retrato de África en transición.

El último DVD es compartido por dos cineastas nigerianos cuyos estilo y espíritu son diferentes. En su primera película, *Cabascabo* (1968), Oumarou Ganda revive como actor sus propias experiencias como soldado en Indochina y su regreso al país natal; *Le Wazzou polygame* (1970), en color, es una comedia que describe con realismo la realidad nigeriana de los últimos años 60, con su hipocresía religiosa, sus matrimonios forzados, el desempleo, la prostitución, etc. *Le Retour d'un aventurier* de Mustapha Alassane (1966) es, al mismo tiempo, una parodia del *western* y una crítica de la sociedad nigeriana.

Las transferencias son excelentes. De *Le Mandat* se ofrece la versión original en wolof, muchos menos conocida que la versión francesa, rodada al mismo tiempo que el original.

Los suplementos, es decir, una entrevista anecdótica con Thérèse M'Bissine Diop (la heroína trágica de *La Noire de*) y una biofilmografía ilustrada de Sembene Ousmane, son bastante escasos, están compensados por la calidad del folleto de 48 páginas de Catherine Ruelle. El CD *Voyage musical*, de 70 minutos, se basa en partituras para películas africanas.

El depósito legal de obras cinematográficas en España

María García Barquero

Legal Deposit

Dépôt legal

Depósito legal

La notion de dépôt légal apparaît en Espagne en 1711, en même temps que la création de la Bibliothèque royale, devenue depuis lors la Bibliothèque nationale. Avec le temps, cette figure juridique subit des modifications et c'est seulement en 1957 que font l'objet du dépôt légal *« les productions photographiques, les œuvres cinématographiques et, de manière plus générale, toutes les productions d'images réalisées par les arts graphiques ou par procédés chimiques à exemplaires multiples »* (Décret du 23 décembre 1957). Cette disposition établit que le dépôt légal de l'œuvre cinématographique se concrétise par la remise à la Bibliothèque nationale de *la fiche technique et artistique, le scénario et une photographie de chacune des séquences principales du film*. Bien que, pour des raisons économiques, le dépôt de l'oeuvre n'est pas obligatoire, cette obligation s'applique cependant aux bandes video et DVDs qui doivent être déposés auprès des bureaux du Dépôt légal des communautés autonomes, qui habituellement en exigent trois copies, dont une est transmise à la Bibliothèque nationale.

Par ailleurs, est entré en vigueur en 1964 le « dépôt obligatoire » à la Filmoteca española d'une copie des « productions nationales ou coproductions ayant reçu un soutien des organismes officiels sous forme de crédit, de protection directe ou autre »

La figura del *Depósito legal* se inicia en España en 1711, coincidiendo con la creación de la Biblioteca Nacional, entonces denominada Biblioteca Real. A lo largo de los años se suceden una serie de disposiciones que amplían y complementan la normativa en torno a esta figura jurídica. Sin embargo, no es hasta 1957 en que aparecen como objeto de *Depósito legal* «*las producciones fotográficas, obras cinematográficas y, en general, todas las producciones de imágenes realizadas por artes gráficas o químicas en ejemplares múltiples*» *(Decreto de 23 de Diciembre de 1957 del Reglamento del servicio de depósito legal de obras)*. La misma norma especifica que el Depósito legal de la obra cinematográfica se formaliza mediante la entrega a la Biblioteca Nacional de *la ficha técnica y artística, el guión literario y una fotografía para cada una de las secuencias principales de la cinta*. Esto supone que, pese a que está expresamente previsto el Depósito legal para la obra cinematográfica, paradójicamente se lleva a cabo sin la entrega de una copia (según parece, se exceptúo la entrega de la película por razones económicas). Esto es así para la obra cinematográfica en soporte cine. Sin embargo, al ser objeto del depósito legal, con carácter general, toda creación producida en ejemplares múltiples con fines de difusión, sí se realiza el Depósito legal en el caso de las videocintas o DVD distribuidos en el mercado español, desde el inicio de estos productos. Este depósito (videocintas y DVD) se efectúa, en la actualidad, a través de las oficinas del Depósito legal establecidas en las Comunidades Autónomas. Las Comunidades Autónomas exigen habitualmente tres ejemplares, remitiendo uno de ellos a la Biblioteca Nacional.

Por otra parte, desde 1964 está establecida la denominada «*entrega obligatoria*» de películas en la Filmoteca Española. Se trata del depósito obligatorio de una copia de aquellas *películas nacionales o en coproducción que reciban algún beneficio de los Organismos oficiales en forma de crédito, protección directa o cualquier otra establecidas por disposiciones legales (Decreto 495/1964 de 20 de febrero)*. Esta obligación se ha mantenido desde el año 1964 hasta la actualidad. A partir de 2001 *(Ley 15/2001)* este depósito obligatorio puede ser efectuado en las Filmotecas legalmente establecidas en la Comunidades Autónomas. La norma general actualmente en vigor se encuentra recogida en la Ley del Cine *(artículo 6.2 de la Ley 55/2007)*: «*Los beneficiarios de ayudas públicas reguladas en esta Ley estarán obligados a entregar una copia de la obra cinematográfica o audiovisual, en perfectas condiciones y con su etalonaje definitivo, a la Filmoteca Española y, en su caso, a las Filmotecas de las Comunidades Autónomas.*» Las condiciones específicas exigibles para optar a las ayudas se fijan en las convocatorias anuales.

Para percibir estas ayudas, que otorga el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) del Ministerio de Cultura, es condición indispensable aportar un certificado, emitido por la Filmoteca Española

dans l'esprit du Décret 495/1964 du 20 février.

Depuis 2001, le dépôt obligatoire peut être exercé par les filmotecas légalement établies dans les communautés autonomes (Loi 15/2001).

Comme complément au Dépôt obligatoire, le *Décret royal 1282/1989* d' aide au cinéma prévoit une série de mesures destinées à encourager le dépôt de matériaux intermédiaires, tels que les contretypes positifs ou négatifs qui doivent alors être déposés à la Filmoteca Española ou aux filmotecas officiellement établies dans les communautés autonomes depuis 1997. *(Real Decreto 1039/1997)*. L' Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales peut subventioner jusqu'à concurrence de 50% le coût de ces dépôts.

Il est enfin utile d'ajouter que l'Espagne s'est dotée d'un autre instrument juridique qui, en marge du dépôt légal, permet d'assurer la préservation du patrimoine cinématographique: il s'agit de la loi de Propriété intellectuelle de 1987 qui établit que certaines institutions, et en particulier les filmotecas, ne sont pas soumises à l'obligation d'obtenir l'autorisation des ayants droit pour le tirage ou la reproduction d'œuvres destinées à la conservation ou à la recherche.

o por las Filmotecas legalmente constituidas en las Comunidades Autónomas, de que se ha realizado la entrega de una copia en perfectas condiciones.

Como complemento de la figura del Depósito Obligatorio de una copia de la obra cinematográfica beneficiaria de algún tipo de ayuda o subvención económica, desde 1989 *(Real Decreto 1282/1989 de Ayudas a la Cinematografía)* la legislación española establece una serie de medidas destinadas a fomentar el depósito de materiales intermedios de las películas. Se trata de ayudas que subvencionan la realización de duplicados positivos y duplicados negativos, incluso para aquellos títulos producidos con anterioridad a 1989, siempre que un duplicado positivo y un negativo de sonido se entregue en *depósito para conservación* en la Filmoteca Española, o en las Filmotecas establecidas oficialmente en las Comunidades Autónomas desde 1997 *(Real Decreto 1039/1997)*. El Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, organismo encargado de regular estas ayudas, puede subvencionar hasta un importe máximo del 50% del coste total y, como en el caso anterior, será necesario aportar el certificado de entrega de estos materiales para percibir la ayuda. La normativa general actual es la siguiente: «*Se podrán conceder ayudas para la realización de interpositivos e internegativos de películas a las empresas productoras o titulares de películas.....que depositen el correspondiente soporte en la Filmoteca Española o Filmoteca de la Comunidad Autónoma competente, con la finalidad de promover la conservación del patrimonio cinematográfico. Asimismo, y en similares términos, se podrán conceder ayudas para la conservación de másters en soporte digital o de otra naturaleza, de acuerdo con las novedades tecnológicas que se produzcan.» (Artículo 30. Ayudas para la conservación del patrimonio cinematográfico de la Ley 55/2007 del Cine)*

Por último, indicar que en España disponemos de otro instrumento jurídico que, sin estar vinculado con el *Depósito legal*, facilita las actuaciones relacionadas con las tareas de preservación del patrimonio cinematográfico. Desde 1987 la ley de Propiedad Intelectual Española ha venido estableciendo que determinadas instituciones, entre las que se encuentran las Filmotecas, no precisan autorización de los titulares de derechos de autor para la realización de reproducciones de las obras, siempre que la finalidad sea la investigación o conservación.

The notion of legal deposit appeared in Spain in 1711, when the Royal Library (today's National Library) was founded. This concept has evolved over the centuries, and was extended to images and moving images in 1957. According to the Decree of 23 December 1957, all graphic, photographic, and cinema productions are to be deposited at the National Library. In the case of film productions, the materials to be deposited are the artistic and technical description, and the scenario, as well as a photograph of each of the most important sequences of the film.

For economic reasons, it is not necessary to deposit a copy of the film itself, but only copies on video and DVD. These are to be deposited at the National Library or at the agreed Legal Deposit Offices of the Autonomous Communities. Three copies are usually necessary (one for the National Library).

A new Decree (495/1964) requires the mandatory deposit of national productions or co-productions that have received official support (credit or direct support). Since 2001, a mandatory deposit can be made at the officially agreed film archives of the Autonomous Communities (Law 15/2001).

Furthermore, the Royal Decree 1282/1989, of support to cinema production, encourages the deposit of intermediary materials such as negative and positive duplicates. These are to be deposited at the Filmoteca Española or at the officially agreed film archives of the Autonomous Communities established before 1997.

As well as legal deposit, Spain has also adopted another by-law that helps the preservation of the film heritage. This is the Law of Intellectual Property of 1987, which establishes that certain institutions, and in particular the *filmoteca*s, are not subject to right-holders' authorizations for the duplication of works destined for preservation or research purposes.

Gösta Werner Is 100 Years Old

Jon Wengström

Historical Column

Chronique historique

Columna histórica

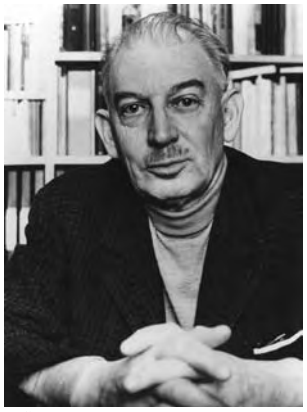
Le 11 mai dernier le Swedish Film Institute rendait hommage au journaliste, chercheur et réalisateur Gösta Werner qui allait célébrer ses cent ans quatre jours plus tard.

La vie de Gösta Wener se décline parallèlement à celle du cinéma suédois. Né alors que la Svenska Biografteatern n'est qu'une petite société de production provinciale et que la production cinématographique professionnelle n'a pas encore démarré, il découvre le cinéma pendant ses études à l'université de Lund où il fonde un ciné-club en 1929, une activité qu'il poursuivra une fois installé à Stockholm au début des années 30. Il devient bientôt rédacteur en chef d'un périodique corporatif, puis travaille pour des sociétés de distribution à l'édition (traduction et réduction) suédoise des films américains, une bonne occasion d'étudier leur structure.

En 1946 Werner passe lui-même à la réalisation avec *Mindvinterblot*, un court métrage de 12 minutes qui sera projeté au festival de Cannes et qui inaugure une carrière qui s'étendra sur plus de cinquante ans et qui comptera six longs métrages (le plus connu étant *Gatan* de 1949) et plusieurs courts métrages, dont une remarquable adaptation de Stig Dagerman *Att döda ett bam* (1953).

Mais sans doute, plus encore que son œuvre de cinéaste, c'est le travail de chercheur de Gösta Werner qui est exceptionnel, notamment un essai sur Viking Eggeling et une

Gösta Werner, journalist, scholar, and film director, turned 100 years old on 15 May this year. The Swedish Film Institute paid tribute to him several days prior to his centenary, on 11 May, with a screening of six of his most celebrated shorts, in Werner's presence.



Gösta Werner

Werner's lifespan more or less parallels that of Swedish film history. When he was born in 1908, in the south-east of Sweden, professional filmmaking had not yet taken off in Sweden, and Svenska Biografteatern, soon to be the major production company, was still located in a provincial town, incidentally not many kilometres from Werner's birthplace.

While at university, he was one of the founding members of the cine-club in Lund in 1929, and after moving to Stockholm in the early 1930s he took an active part in the capital's cine-club. When the Stockholm cine-club decided to establish a more formal grouping – the Swedish Film Society – it didn't take very long before Werner got involved, and soon he was the society's secretary and editor of its annual book on films released in Sweden. Some years later he was appointed editor-in-chief of the trade paper *Biografbladet*, which he turned into a more analytical publication. In the mid-1930s Werner also began working as an editor for Swedish distribution companies, translating foreign films into Swedish and shortening them to fit the theatres' preferred time slots. Getting to know the structure of (mainly American) films at close hand proved an invaluable experience for him as he ventured into filmmaking himself in the 1940s.

His first film, the 12-minute short *Midvinterblot* (1946), is a visually striking tale of winter sacrifice in heathen Sweden. It was an immediate critical success, and was later submitted for competition in Cannes. *Midvinterblot* was one of the films screened at the Swedish Film Institute's tribute to Werner. Introducing the film he presented vivid recollections of how he received financial backing only after having received an unprecedented OK from the Swedish censorship board *before* the film was shot. Another of Werner's most celebrated shorts is the Stig Dagerman adaptation *Att döda ett barn* (1953). The film was compulsory viewing in Swedish schools well into the 1970s, and its depiction of the fragility of happiness remains an overpowering emotional experience to this day, with its ingenious formal structure of letting the visuals double what is heard on the repetitive soundtrack. The film was actually a commissioned work for Swedish insurance companies, and proves that production circumstances need not interfere with artistic

biographie (et deux films) sur Mauritz Stiller qui devint un outil essentiel pour retrouver les films de Stiller perdus et les intégrer aux collections du Swedish Film Institute. Gösta Werner travaille présentement à une monographie sur Gunnar Bjurman, le patron de la censure suédoise durant de longues années.

El pasado 11 de mayo el Swedish Film Institute rindió homenaje al periodista, investigador y realizador Gösta Werner, quien cuatro días después celebraría sus 104 años.

La vida de Gösta Werner se declina en paralelo con la del cine sueco. Nació cuando el Svenska Biografteatern no era más que una pequeña sociedad de producción provincial y el cine profesional debía aún llegar, Luego, en su época de estudiante en la universidad de Lund, descubrió el cine y allí fundó un cineclub en 1929. Continuó la misma actividad cuando se trasladó a Estocolmo en 1930. Poco después llegó a director de un periódico especializado y más tarde trabajó para sociedades de distribución, traduciendo y adaptando para Suecia películas estadounidenses, lo cual fue una buena ocasión para estudiar su estructura.

En 1946, Werner, inauguró una carrera de realizador, en la que persistió por más de 50 años, con *Mindvinterblot*, un cortometraje de 12 mins. que fue proyectado en el festival de Cannes. Entre sus realizaciones se cuentan seis largometrajes (el más conocido de ellos es *Gatan,* 1949) y varios cortometrajes, entre los que figura una notable adaptación de *Att döda ett bam* de Stig Dagerman (1953).

Pero, sin lugar a dudas, la labor de investigación de Werner destaca más aún que su trabajo como cineasta, en especial por su ensayo sobre Viking Eggeling y una biografía (y dos películas) sobre Mauritz Stiller, que fue un instrumento esencial para ubicar las películas de Stiller e integrarlas en las colecciones del Swedish Film Institute. Actualmente, Werner está escribiendo una monografía sobre Gunnar Bjurman, que en cuyas manos estuvo la censura sueca durante largos años.

integrity, something Werner himself explained in some detail during his introduction. Werner's career as a filmmaker lasted more than half-a-century; he directed his last short, *Spökskeppet*, in 1998.



Att döda ett barn / To Kill a Child (1953).

Werner also made six features, which he himself today considers to be less successful than some of his shorts. This is somewhat unfair to a film such as *Gatan* (1949), screened the week prior to his birthday celebrations. It is a wonderfully atmospheric, noir-like film about the shady sides of a city, shot on location in Stockholm. Sadly, his 1950 feature *Två trappor över gården*, in which Harriet Andersson made one of her first screen appearances, remains one of the lost Swedish sound films.

But even though *Midvinterblot* and *Att döda ett barn* remain two of the finest Swedish short films ever made, Werner's scholarly work is of equal, if not greater, importance. He has written several biographies and historical overviews, mapping genres, eras, writers, and directors, and as late as 1997 he published an in-depth study of Viking Eggeling and *Symphonie diagonale* (1925). His greatest scholarly contribution is undoubtedly his works on Mauritz Stiller. He made two documentary films on Stiller, and wrote a biography, but his most outstanding work is *Mauritz Stiller och hans filmer: 1912-16,* published in 1969. In this exemplary study he reconstructs Stiller's lost films with the help of scenarios, title lists, stills, and copyright frames, which he acquired copies of while doing research at the Library of Congress in Washington. This book has proven to be of paramount importance, and has been an invaluable help to the preservation work of the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute when prints of lost Stiller films have turned up at foreign archives.

Werner himself has discovered and identified lost films in his research at archives throughout the world. At Gosfilmofond in Moscow he was part of a Swedish delegation that found the sole surviving fragment of Victor Sjöström's only film with Greta Garbo, *The Divine Woman* (1928), and a print of the 1921 Swedish feature *Värmlänningarne*. And during one of his treasured visits to the Giornate del Cinema Muto in Pordenone, he identified a fragment found in Zaragoza to be from Stiller's *Balettprimadonnan* (1915). Werner is still active today, and later this year will see the release of his final(?) publication, a book on Gunnar Bjurman, for many years the head of the Swedish censorship board.

It is almost difficult to grasp how long Werner has been around. In a recent interview in a Swedish daily newspaper, he recalled how one of his earliest and strongest cinematic experiences was seeing *Johan Ulfstjerna* (John W. Brunius, 1923) – when it was theatrically released!

La Cinémathèque suisse – Entretien avec Freddy Buache

Robert Daudelin

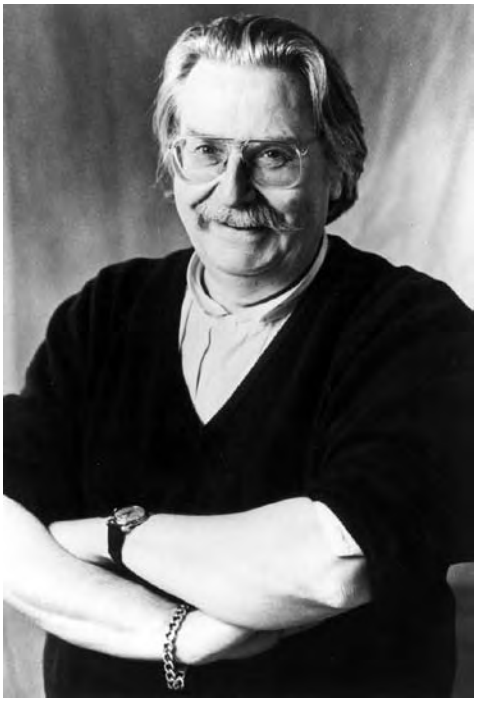
Historical Column

Chronique historique

Columna histórica

Le texte qui suit est une version abrégée d'un entretien réalisé avec Freddy Buache, à son domicile de Lausanne, le 17 novembre 2007, dans le cadre du projet d'Histoire orale de la FIAF. Le soixantième anniversaire de la fondation de la Cinémathèque suisse, qu'on célèbre actuellement, donne une pertinence toute particulière aux propos de Freddy Buache.

Mon rapport avec le cinéma, à l'origine, se présente ainsi : j'avais rencontré Henri Langlois[1] par hasard, lors de l'exposition de La Cinémathèque française à Lausanne, en septembre ou octobre 1945. Il y a même des images de Langlois et de cette exposition dans le Ciné-Journal suisse. Je suis donc allé voir cette exposition parce que je m'intéressais au cinéma; j'étais étudiant, j'allais au théâtre et j'allais voir des films avec des copains. Donc, j'ai vu cette affiche annonçant l'expo de la Cinémathèque française, expo qui était aussi annoncée dans le journal *Labyrinthe* publié par Skyra à Genève.



Freddy Buache en 1991.

Je n'avais jamais vu le mot « cinémathèque ». Mais du coup je me suis dit : « Je vais aller voir ça ». Et je me suis rendu au Musée des Beaux Arts où était installée l'exposition – tout le musée avait été mis à la disposition de la Cinémathèque française. J'y suis donc allé en septembre 1945 et j'y ai vu des choses qui m'ont fait réaliser que, contrairement à ce que je pensais, je ne connaissais rien du cinéma. J'ai vu, par exemple, des bouts de décors de Feuillade[2] dont je ne connaissais même pas le nom. Et j'ai traversé toutes les salles. J'étais d'ailleurs tout seul! C'était formidable! À la fin de ma visite, je suis tombé sur un gars qui m'a dit : « Vous savez, je peux vous passer quelques films, si vous en avez envie. » Derrière un rideau, il y avait 5 ou 6 chaises, un projecteur 16mm et un écran. Et le gars – j'ai compris plus tard que c'était un collaborateur de Langlois que tout le monde appelait Charlot – m'envoie *Entracte* (un extrait), puis *Un chien andalou* et *Le Brasier ardent*. Je ne connaissais évidemment rien de ça. Moi, j'allais au cinéma parce que j'avais découvert Prévert[3] pendant la guerre; j'avais surtout découvert un film qui me semblait extraordinaire : *Lumière d'été*, à cause de Brasseur[4], et à cause du texte, bien entendu.

Je regarde donc ces films et je dis au type qui me les projetait : « Écoutez, je n'ai jamais vu ça! » Puis je sors de cette petite salle et alors une main se pose sur mon épaule et une voix dit : « Alors, qu'est-ce que vous pensez de tout ça? » Et moi je réponds : « Je n'en pense rien! Je n'ai jamais imaginé rien de semblable. » Et le type – c'était Langlois – me dit : « C'est moi qui ai organisé cette exposition et j'y ai rencontré trois ou quatre jeunes gens comme vous. Vous devriez prendre contact avec eux et monter un ciné-club ». Et il m'invite à aller prendre un verre avec lui. On parle et il me dit : « Si vous êtes libre ce soir, on projette un film réalisé par le président de la Cinémathèque française et il sera là pour le présenter. » Or le président en question,

This text is an abridged version of an interview made in Lausanne on 17 November 2007, as part of the FIAF Oral History Project.

Buache tells of his first meeting with Henri Langlois in 1945, on the occasion of an exhibition of the Cinémathèque Française in Lausanne. Langlois introduced him to two post-office workers, Claude Emery and René Favre, film enthusiasts, and encouraged them to start a film club. Buache, still a student with interests in theatre, was chosen to go to Paris and obtain films from the Cinémathèque. A Swiss film archive in Basle was created by Georg Schmidt in 1943 as part of the art museum, following the example of the Museum of Modern Art in New York. But the project was given up in 1947, by which time the archive had already collected 350 reels and some photos. Again, it was Langlois who suggested that the project should be taken up by the Federation of Film Clubs. Claude Emery was the president of the Federation, and became the first president of the Cinémathèque Suisse. René Favre was a founder of the Lausanne film club, and also became one of the founders of the Cinémathèque Suisse, as well as its first Secretary General, when in 1948, at a meeting attended by Langlois, the archive was created.

Buache was asked to go with Emery and Favre to Basle to collect the films, and he found a place in Lausanne to store them. From this time on Buache became linked to the future of the archive. There was no money, nor any possibility of obtaining it, and the founding committee was ready to give up the project. Buache offered to continue the work of the archive at no pay. His offer was accepted, and he was given an office.

In 1951-52, Emery, according to Buache, succumbed to alcoholism, leaving his post office job, and disappeared. Buache found himself with more responsibility, working with Favre, who was by then working in school administration. Favre did the accounts, and Buache went to search for films in Paris. During these years, Buache continued to write for newspapers as a critic. In 1951, Langlois enlisted Buache to help with

c'était Grémillon[5] ! Et lui, je savais qui c'était, ayant vu *Lumière d'été* en 43 ou 44. Et sur les entrefaites, voilà Grémillon qui arrive avec un autre type, qui était Pierre Kast[6]. On reboit. Et puis on va voir le film de Grémillon, *Gardiens de* phare, un film muet accompagné par un pianiste... Joseph Kosma[7] !

J'ai donc « découvert » Langlois d'une manière tout à fait étrange et c'est lui qui m'a donné les adresses de deux types de Lausanne : Émery[8] et Favre[9]. Tous les deux travaillaient à la poste et étaient communistes, ce qui était normal en 45; moi, je ne l'étais pas : j'avais travaillé un peu sur Sartre et j'étais plus à gauche que les communistes – le stalinisme m'emmerdait! Donc ces types étaient jeunes et étaient au parti; ils avaient des activités syndicales, lisaient « Les Lettres françaises » et avaient une espèce de culture de gauche qui était intéressante. Et ce sont eux qui ont dit : « On va créer ce ciné-club dont nous a parlé Langlois ». Et ça s'est fait très vite : fin janvier 1946, le ciné-club était créé. Mais pour avoir des films pour notre ciné-club, il fallait reprendre contact avec la Cinémathèque française. Or les autres types travaillaient, alors que moi, j'étais étudiant et en fait, je ne foutais rien – je faisais vaguement du théâtre, mais c'était peu de choses. Il a donc été décidé que c'est moi qui irais chercher des films à la Cinémathèque française. Et à l'époque faire voyager des films n'était pas chose facile, d'où d'ailleurs l'importance de la FIAF à ce chapitre.

J'arrive donc à la Cinémathèque française et je suis reçu par Mary Meerson[10] et Langlois qui s'écrie : « Voilà le Suisse! ». Et il m'a donné des films, René Clair à nouveau, je crois. Et c'est ainsi que notre ciné-club est né. Du coup j'ai rencontré toutes les dames de la Cinémathèque française, les « proies » de Langlois : Mary, Lotte Eisner[11] et compagnie. Et j'y ai rencontré aussi un type qui travaillait pour Painlevé[12] ; c'était Georges Franju[13] qui immédiatement me dit : « J'habite chez ma mère où il y a une chambre de libre, alors quand vous venez à Paris, faut vous installer chez nous ». J'ai donc revu Langlois, je suis devenu copain avec Franju et rencontré les gens avec qui il avait des relations, les Prévert[14] notamment.

Je me suis alors retrouvé à m'occuper du ciné-club de Lausanne, mais sans m'occuper de la cinémathèque. Il n'y avait d'ailleurs pas de cinémathèque à Lausanne puisque, en principe, la cinémathèque était à Bâle. En 1943, Georg Schmidt, le directeur du musée de Bâle, avait décidé de créer une cinémathèque à l'intérieur du musée, comme cela avait été fait à New York. Or ce Schmidt était aussi un communiste. On était en 45, les Russes avaient gagné la guerre; à Lausanne, trois élus municipaux étaient membres du parti. Mais il y a eu un revirement à Bâle et on a dit à Schmidt : « Vous êtes très fort pour montrer Mondrian, Picasso et compagnie; achetez des tableaux, mais ne vous occupez pas de cinéma. »

Or plusieurs ciné-clubs s'étaient créés très rapidement. Moi, je faisais encore du théâtre, un peu de radio et j'écrivais vaguement sur la peinture. Et je m'occupais du ciné-club de Lausanne dont j'étais le « go between » : j'allais à Paris et je rapportais des films. Or quand Bâle, en 47 sans doute, stoppe le projet de cinémathèque (on y avait déjà rassemblé quelques 350 bobines, quelques photos), Emery, qui était alors président de la Fédération suisse des ciné-clubs, m'a dit : « Il faut que Langlois

a famous film exhibition at Antibes, "Festival du film de demain".

Langlois advised Buache to first of all collect his country's national production. Buache followed his advice and took up contacts with Swiss producers and distributors, asking them not to destroy film prints at the end of the run without depositing a copy or copies in the archive. Some of them agreed, including the distributor of French films in Lausanne, with the understanding that he could not use them except at the film club meetings. But there were no American films: the distributors insisted that they were required to destroy all the copies. Buache explained that they were destroying copies subtitled in French and German. Gradually, the distributors ended the practice of destruction, and deposited copies in the Cinémathèque Suisse.

The Cinémathèque Suisse joined FIAF since 1948, and was a member even before it really existed. The first Congress Buache attended, with Favre, was Cambridge, in 1951. But during these early years of the archive, Buache continued to do other work. In 1952 Favre was a member of the EC and a Vice-President of FIAF for one year. Buache was elected to the EC in 1955, and served as Treasurer, and then, in 1957, as Secretary General. Meanwhile, in 1954, despite limited means, the archive organized the Congress at Lausanne, which marked the beginning of Buache's active life in FIAF. In 1960, there was the Congress in Amsterdam, and the departure of Langlois. Buache, in solidarity with Langlois (in opposition to Jacques Ledoux and Ernest Lindgren), left the room, together with Madame Kawakita and James Card, and gave up his active contact with FIAF. Nevertheless, he maintained his contacts with individual archives and continued to make film exchanges. Buache recalls that Victor Privato told him that the Cinémathèque Suisse was no longer a member of FIAF, and therefore he could not exchange films with Gosfilmofond. At that period Buache was in Moscow as director of the Locarno festival, which he directed from 1964-70. In 1972 the Swiss archive returned to FIAF, and Buache was present at the Moscow

nous donne la possibilité de réaliser à Lausanne ce qui a été commencé à Bâle ». Or Langlois connaissait bien les gens de Bâle : il les avait rencontrés en 1945, alors qu'il y avait eu à Bâle un célèbre congrès auquel il avait participé. Finalement en 48, Langlois est venu et on a réuni autour d'une table trois ou quatre personnes distinguées du pays et on a créé la Cinémathèque.

Emery était toujours président de la Fédération des ciné-clubs; Favre y était aussi très actif. Je les voyais tout le temps et donc un beau jour on s'est dit : « Puisque Bâle veut nous donner ses archives, allons les chercher ». Et on est parti avec deux camions chercher ce qui s'appelait « Les Archives suisses du film ». Comme je connaissais un peu les hommes politiques de Lausanne, j'ai obtenu des locaux pour entreposer tout ça. Mais on n'avait pas un sou. Emery, qui était un drôle de type, nous a alors dit : « Il faut faire un grand coup! ». C'est-à-dire, une inauguration. Et c'est à partir de ce moment-là que je suis lié de plus près au ciné-club de Lausanne.

À l'occasion de l'un de mes voyages à Paris, je décide d'aller voir Eric von Stroheim[15] et de lui proposer de parrainer notre affaire. Et Stroheim accepte! Il y a donc un bal au Palace, avec beaucoup de monde très distingué. Quelque trois semaines après, Favre me dit : « Tu as vu les comptes? C'est une catastrophe! ». Et ce petit comité qui, en 48, avait créé la cinémathèque décide que, étant donné qu'il n'y a pas d'argent et qu'il n'y a pas de possibilité d'en obtenir, il faut laisser tomber. Mais moi, qui avais du temps, qui avais décidé que je ne voulais pas devenir comédien de théâtre, je dis à ces gens : « Sans me payer, vous pouvez compter sur moi pour aller à Paris chercher des films qu'on mettra à la disposition des ciné-clubs ». Et c'est là-dessus qu'on a vécu au départ. On m'a donc donné un tout petit bureau dans un bâtiment administratif de Lausanne : une table, un téléphone.

Nous sommes rendus en 51-52, Emery est nommé directeur de la cinémathèque. Or ce type, qui avait des qualités énormes, du moment qu'on l'a nommé directeur, ne foutait plus rien... Il a quitté son emploi à la poste et a commencé à boire. Et un jour il a disparu : on ne l'a plus jamais revu. (De fait, je l'ai revu dans les années 70, maire d'une petite commune de droite, dans le Jura, où il a même cassé une grève...). Et du coup je me suis retrouvé à m'occuper de tout avec Favre qui travaillait alors à la Direction des écoles où il avait suivi un ancien collègue de la Poste. Favre faisait les comptes pour essayer de sauver tout ça. Moi, j'allais chercher des films à Paris!

Au printemps 51, Langlois me dit : « Cet été, je fais un truc à Antibes et, si tu veux, tu pourrais venir m'aider ». Il s'agissait du « Festival du film de demain ». Je suis donc parti à Antibes avec ma copine de l'époque et j'y ai passé un été admirable. Tout le monde était là : Picasso, Cocteau, Chagall. Le jour, il y avait des projections dans les salles d'Antibes; il n'y avait pas grand monde. Le soir, je transportais des chaises sur les remparts où il y avait projection en plein air. Je transportais aussi les paquets avec un type qui parlait assez peu français : c'était Frédéric Rossif[16]. Et pendant que nous faisions les courses de Langlois, Picasso emmenait nos deux copines sur la plage et peignait sur elles!

Pendant ces années, je continuais toujours à écrire dans les journaux. Et



Josef Von Sternberg et Freddy Buache à Locarno en 1962.



Freddy Buache, Michel Simon et Jean-Pierre Jeancolas dans les années 1970.



Freddy Buache et Gianni Comencini à Milan dans les années 1970.



Freddy Buache en 1947.



Jacques Langlois, Freddy Buache et André Thirifays. Bruxelles, années 1960.



L'équipe de la Cinémathèque Suisse autour de Claude Autant-Lara en décembre 1981.

Congress of FIAF in 1973. From 1975 to 1981 he again served on the Executive Committee.

But the FIAF congresses at the time of Langlois, Buache believes, had a special character. Langlois invited people who were not archivists: film clubs, specialists in films for children, Rouch and René Clair; these were meetings of friends. Ledoux thought this was not very serious. The directors of film archives were very different from those who occupy these positions today: thus, a man like Brusendorff of Copenhagen was someone who knew not only cinema but also literature. Buache preferred those earlier congresses. Now, he thinks, archives are run by administrators, and the disagreements in Amsterdam have become clear. But Buache's different point of view did not make him an enemy of Ledoux. In Moscow in 1973, Buache went to see films with Ledoux, and when the congress took place in Lausanne in 1979 to celebrate the 50th anniversary of La Sarraz, Ledoux was there, and all went well.

Buache met Raymond Borde in the early 1950s when he took some films to show at a film club. He learned of Borde's collection of films from the traveling showmen at country fairs, and recommended that he start a film archive. The friendship almost broke up when Borde wrote an article against Langlois, but they made it up, and then they collaborated on the book about film archives with Dominique Païni.

In the 1950s Buache was asked to organize retrospectives for the Locarno Festival, and after some years of this he replaced Beretta as the head of the festival. Buache considers himself a victim of the Cold War in Switzerland, where he was thought to be a Communist because of his relationships and travels and showing certain films. In 1963 a full page of the major Swiss newspaper was devoted to him, naming him as a dangerous fellow for such activities as showing Malraux's *L'Espoir*. The journalist later told Buache it was not the Cold War; McCarthyism took over the paper.

Buache speaks of his friendship with Tanner and the latter's support for the cinema law in Switzerland on behalf

nous arrivons à 1957-1958 où il y aura la première grande manifestation pour que le mot « cinéma » soit introduit dans la constitution.

Y a-t-il eu rapidement des acquisitions?
Langlois m'avait « ordonné » de m'occuper d'abord de la production nationale. J'ai donc immédiatement pris contact avec les quelques producteurs suisses qui existaient à l'époque et qui avaient des copies, voire même des négatifs, qui traînaient dans leur bureau. Mais j'ai surtout voulu prendre contact avec les distributeurs, parce que, une fois la durée de leur contrat de distribution terminée, ils envoyaient les films à une usine qui les détruisait. Je leur ai donc dit: « Ne détruisez pas tout. Donnez-moi une copie ». Certains acceptaient, tel ce distributeur de Lausanne qui distribuait des films français. Peu à peu les films ont donc commencé à arriver. Et les dépôts se sont multipliés, avec l'entente que je ne les utiliserais pas, sauf dans des séances de ciné-clubs. Mais il n'y avait aucun film américain.

Les représentants des compagnies américaines me répondaient toujours qu'ils devaient détruire les copies, jusqu'au jour où, au festival de Cannes, je suis tombé sur un Américain à qui j'ai expliqué qu'en Suisse on détruisait des copies sous-titrées en français et en allemand. Ça n'a pas eu l'air de l'impressionner. Sauf que, quelques semaines plus tard, alors que j'étais dans le bureau du représentant de la Fox à Genève, je vois au mur la photo de mon Américain de Cannes : c'était le nouveau président de la Fox. Or, cette même année, il était à Locarno et m'a confirmé qu'il avait donné l'ordre au bureau de Genève d'arrêter de détruire des copies et de les déposer à la Cinémathèque suisse. Au retour de Locarno, j'ai dû aller à Genève avec Jordan[17] et trois camions chercher les premiers dépôts de la Fox. Au même moment, le représentant de United Artists, à Bâle, a tout détruit! Puis la Warner a suivi l'exemple de la Fox. Et, peu à peu, à cause de l'organisation du cinéma en Suisse, grâce aussi à l'appui de Pro Helvetia, j'ai obtenu que tous les films entrant en Suisse soient déposés à la Cinémathèque, une fois leur distribution terminée – donc, interdit désormais de détruire les copies. Faut dire qu'on détruisait déjà moins : avec les copies nitrate, on récupérait les sels d'argent; avec les copies « safety », on ne récupérait plus rien. Et cette réglementation suisse était assez unique; je ne crois qu'il y ait eu alors d'autres pays qui soient intervenus de cette façon. Aujourd'hui, aux fins d'élagage, c'est la Cinémathèque qui détruit des copies!

Mais pendant ces années, la Cinémathèque suisse n'était-elle pas déjà membre de la FIAF?
Bien sûr! Dès 1948, même si nous n'existions pas vraiment. Et quand je parle de mes voyages à Paris pour chercher des films, cela se faisait dans le cadre de la FIAF. Mon premier congrès FIAF a été Cambridge, en 1951, avec Favre, mais sans Emery; c'est là que j'ai rencontré Pabst[18] que Langlois avait invité. Mais moi, bien que j'aie fait partie du groupe fondateur de la Cinémathèque suisse en 1948, j'avais continué pendant ces années à faire d'autres choses. Et en 1952, c'est donc Favre qui a été élu au Comité directeur de la FIAF, en tant que vice-président; il y siégera un an. Moi, j'y serai élu en 1955, en tant que trésorier; puis, en 1957, secrétaire général. Entre temps, en 1954, malgré nos moyens très limités, nous avions organisé le congrès de la FIAF à Lausanne; Jerzy Toeplitz[19],

of Buache in the early 1960s. Buache continued to work as a critic: this brought him a small income during the years he worked without salary. As a critic, he spoke out against Walt Disney's nature films, and got himself banned from Disney screenings. As a critic, he battled against censorship. He continues to write for the same paper that he has written for since 1959. He teaches a film course for the university, at the Cinémathèque Suisse.

In 1981 the Cinémathèque was installed at the casino of Montbenon, with storage rooms and its own cinema, together with a small subvention from Berne. Buache borrowed the money to buy the property for the film vaults at Penthaz; the archive was carrying a load of debt. The mayor of Lausanne, an old friend, became minister and then president of the Confederation. Buache suggested that the state buy the building at Penthaz, but he said the project was identified with Buache's name and could not be put through. But once Hervé Dumont was the head of the archive, in 1996, the Cinémathèque was able at once to buy Penthaz. In 1981, the association met to decide to become a foundation: Buache was asked to leave the foundation, and become the director of the Cinémathèque. While Buache had wanted to bring filmmakers into the foundation, the president wanted some members outside of cinema, bankers, etc. Buache never had a contract linking him to the film archive. Buache was told by the foundation members that "until now, the Cinémathèque, that was poetry; now it is going to become serious", indicating that Buache should leave. And after 50 years, Buache left.

entre autres, y était et à cette occasion on voit de nouveau Langlois (avec Sadoul) dans le Ciné-Journal suisse. Et ce congrès marquait en quelque sorte mes débuts dans le monde des cinémathèques.

Mais en 1960, il y a le congrès d'Amsterdam et le départ de Langlois. Moi, à cause de Langlois justement, j'étais très ami d'André Thirifays[20] de Bruxelles, et je connaissais aussi Ledoux[21], mais je n'avais pas les mêmes points de vue que lui, et lui ne partageais pas mes points de vue vis-à-vis Langlois. C'est donc à Amsterdam, à cause de mon désaccord avec Jacques Ledoux, qui était en quelque sorte le porte parole du point de vue de Lindgren[22], que j'ai pris mes distances vis-à-vis la FIAF et que j'ai quitté la salle avec Madame Kawakita[23]. James Card[24] aussi s'est alors retiré. Dans mon cas, il s'agissait davantage de solidarité avec Langlois que d'autre chose.

Du coup j'ai un peu perdu contact avec la FIAF – et il y a eu ce projet d' « Union internationale des cinémathèques » - mais j'ai gardé beaucoup de contact avec les cinémathèques et continué à faire des échanges de films. Je me souviens avoir eu des problèmes avec la cinémathèque de Moscou : Victor Privato[25] m'avait fait remarquer que la Cinémathèque suisse « n'était plus vraiment membre de la FIAF » et que, conséquemment, nous ne pouvions pas avoir d'échanges. Mais à la même époque, j'allais à Moscou, en tant que directeur du festival de Locarno, que j'ai dirigé de 1964-5 à 1970. Puis nous sommes revenus à la FIAF, en 1972, je crois, et j'étais présent au congrès de Moscou, en 1973 et dès 1975 je siégeais à nouveau au Comité directeur.

Mais les congrès de la FIAF de l'époque Langlois avaient un caractère très spécial. Langlois n'invitait pas que les gens des cinémathèques; il invitait tout le monde, les ciné-clubs, la spécialiste des films pour enfants, Rouch[26] et René Clair[27], et ça devenait des sortes de réunions amicales – ce que Ledoux ne trouvait pas très sérieux. Et les directeurs de cinémathèques étaient très différents de ceux qui occupent ces fonctions aujourd'hui : ainsi, un homme comme Brusendorff[28] de Copenhague, était quelqu'un qui connaissait très bien le cinéma, mais aussi la littérature. Moi, j'avoue que j'aimais beaucoup mieux ces congrès que les congrès qui ont suivi et où on s'embêtait à discuter de trucs administratifs. Aujourd'hui, alors que les cinémathèques sont devenues des trucs de fonctionnaires, on comprend mieux les désaccords survenus lors du congrès d'Amsterdam.

Mais pour en revenir à Ledoux, nos différences de points de vues ne faisaient pas de nous des ennemis : à Moscou, en 1973, nous allions voir des films ensemble et quand, en 1979, le congrès de la FIAF s'est tenu à Lausanne pour une seconde fois, pour fêter les cinquante ans de La Sarraz, Ledoux y était et tout s'est très bien passé.

Je t'associe également, et toujours, à Raymond Borde...

En 1952 ou 1953, on m'avait suggéré d'aller à Toulouse avec des films (un Charlot, un Buster Keaton, un Lang allemand, sans sous-titres) parce qu'il y avait là un ciné-club important. Et on m'avait dit aussi que je pourrais y rencontrer un type qui travaillait à un projet de cinémathèque : c'était le père Borde[29]! Il m'a raconté qu'il avait trouvé des films chez des ambulants; je lui ai dit : « Mais, il faut faire une cinémathèque ». On est devenu copains, puis on s'est brouillé quand il a écrit un article contre

Langlois[30], et on s'est réconcilié et je suis retourné à la Cinémathèque de Toulouse avec Godard[31], à l'invitation de Toscan du Plantier[32] qui en était devenu président. Puis on a fait ce petit livre sur les cinémathèques avec Dominique Païni[33], parce qu'on avait l'impression que notre conception d'une cinémathèque était en train de disparaître.


Freddy Buache, Marie Magdeleine Brumagne, Busby Berkeley, Ruby Keeler, Raymond Rohauer et Mme Busby Berkeley en 1956.


Michel Simon interviewé par Marie Magdeleine Brumagne chez les Buache.

Tu as mentionné ton passage à Locarno: comment s'articulaient ton travail à la Cinémathèque et tes responsabilités à Locarno?
Dès les années 50, quand Berretta[34] est devenu président du festival de Locarno, il m'a dit « Il faut que tu sois associé au festival; il faut que la Cinémathèque y organise des rétrospectives ». Et c'est avec lui que je suis allé à Cannes pour la première fois, en 1954 – sans écrire. Puis on a fait des rétros, des rétros tout à fait étranges : on passait des films que même les cinéphiles ne connaissaient pas. On a montré Kurosawa, alors qu'aucun film ne Kurosawa n'avait jamais été montré en Suisse. Quand on a fait la rétrospective Bergman à Locarno, en 57 ou 58, c'était l'année de *Sourires d'une nuit d'été*, aucun film de Bergman n'avait encore été montré en Suisse! (Ceci dit, même à Paris, les premiers Bergman, *Monika* et autres, étaient passés olé, olé.). Je me suis donc occupé des rétrospectives. Et j'ai voyagé avec Berretta, au Mexique notamment : c'est comme ça que j'ai rencontré Buñuel qu'il connaissait déjà. À cause de notre intérêt pour le cinéma tchèque et nos voyages à Moscou, nous étions considérés de gauche! D'ailleurs si j'ai remplacé Berretta à la tête de Locarno, c'est que le comité de Locarno l'a viré, après l'avoir convoqué supposément pour le confirmer dans ses fonctions; et c'est avec son accord que j'ai accepté de lui succéder.

J'ai d'ailleurs été moi aussi victime de la guerre froide en Suisse; j'ai eu droit à un nombre considérable de « fiches ». On m'a traité de « communiste » parce que j'avais projeté *Nuit et brouillard* à Lucerne devant une assemblée de directeurs de cinémathèques. De plus, en 1962, alors que j'étais officier de l'armée suisse (je m'en foutais pas mal...), on m'avait déjà reproché d'avoir montré des films polonais (notamment une rétrospective Wajda, en présence de l'ambassadeur de Pologne, venu exprès de Berne). Or on avait décidé, avec Charles Apothéloz[35], que, dans le cadre de l'Exposition nationale, il y aurait un théâtre et la Cinémathèque, construits en dur, contrairement aux autres bâtiments de l'Exposition. Tout ça était prêt, les plans étaient



Freddy Buache, Henri Langlois, Madeleine Malthète-Méliès avec son père à l'exposition Méliès, Locarno, 1963.



Claude Chabrol et Freddy Buache à la fin des années 1980.

faits. Or un jour, un type est arrivé de Berne et a dit : « Ce sera construit en mi-dur ». Le théâtre a donc été construit en dur, et la Cinémathèque en pas dur! Et, une fois l'Expo terminée, ils ont démoli la Cinémathèque. À cette occasion, j'ai été viré de l'armée, ce qui était extrêmement gênant, parce que 1963, c'était le moment de la décision de Berne vis-à-vis la Cinémathèque. Et dire que le type qui dirige la Cinémathèque a été rayé de l'armée... J'ai dû galoper pour me faire réinsérer dans l'armée. Un colonel que je croisais souvent m'avait dit : « Je suis navré que vous ayez été rayé de l'armée, mais tout le monde est contre vous ». J'ai compris qu'on me reprochait d'avoir dit du mal de Franco à l'occasion d'une présentation de *L'Espoir* de Malraux et qu'on me considérait comme un type dangereux. Mais j'ai été réintégré et un colonel divisionnaire m'a dit que c'était une grande erreur.

En 63 toujours, j'ai eu droit à une page complète dans le plus grand journal suisse, que tous les politiciens de Berne lisent, où le journaliste disait qu'on ne pouvait confier la direction de la Cinémathèque à un type comme Buache. Et le journaliste qui a écrit cela m'a avoué plus tard que c'était la guerre froide, le maccartisme, qui s'était emparé de son journal...

Et tes liens avec les cinéastes suisses de la génération de Tanner et Souter?

À l'époque, fin des années 40, début des années 50, alors que j'alimentais les ciné-clubs en films, Goretta[36] et Tanner[37] ont créé le ciné-club universitaire à Genève. Je leur fournissais donc des films et je les connaissais très bien; quand il y avait des manifestations particulières à Lausanne, ils y venaient. Puis ils sont partis à Londres, faire l'école de cinéma. Soutter[38] est alors apparu. Et quand Goretta et Tanner sont rentrés de Londres avec *Nice Time*, leur petit film qui avait été montré à Venise, nous sommes restés les meilleurs copains du monde. D'ailleurs, dans le cas de la bataille pour une loi du cinéma en Suisse, de 1961 à 1963, Tanner a été mon meilleur allié – surtout qu'il y avait une bataille entre ceux qui voulaient une loi qui s'applique à tout le cinéma, et ceux qui voulaient que la loi ne touche que les « dokumentar films ». Et j'ai passé son premier film, *Les Apprentis*, à l'Exposition nationale de 1964. Enfin, Tanner est présent dans ce film de la série Cinéastes de notre temps qu'on vient de faire sur moi, à l'occasion du soixantième anniversaire de la fondation de la Cinémathèque suisse.

Et ton travail de critique? Comment articulais-tu cette activité avec ton travail à la Cinémathèque?

Mais c'était une manière de gagner ma vie. Et ça me permettait d'aller au cinéma à l'œil !

Dès 1952, je faisais une page complète sur le cinéma pour un journal suisse. Puis en 58 je suis allé à l'Exposition universelle de Bruxelles avec André Thirifays et on m'avait logé dans un lieu où on avait regroupé les critiques de cinéma et mon voisin était André Bazin[39]. Je le connaissais déjà un peu parce qu'il



Alain Tanner et Freddy Buache à la Cinémathèque Suisse.



Freddy Buache avec Daniel Schmid dans les années 1980.



Michel Soutter, Christian Dimitriu, Robert Kramer, Thomas Koerfer et Freddy Buache devant la Cinémathèque Suisse.



Freddy Buache, Marie Magdeleine Brumagne et Claude Autant-Lara lors de l'inauguration du nouveeau siège de la Cinémathèque Suisse à Montbenon, le 19 octobre 1981.



Dino Risi avec Freddy Buache dans les années 1990.



Jean-Marie Straub et Freddy Buache à la Cinémathèque Suisse.

était venu à Lausanne dans le cadre d'un événement littéraire. Bien sûr, on peut discuter des théories de Bazin, mais c'est néanmoins le premier qui ait développé un certain nombre de concepts sur la critique de cinéma – une chose, la critique de films, qui n'existait pas à Lausanne : les journalistes recevait une invitation, allait voir le film et faisait un petit papier pour dire que ça marchait bien.

Ayant moi-même commencé à écrire sur les films en 52-53, lisant les Cahiers du cinéma, je faisais de la « critique ». Je ne faisais pas des critiques très méchantes, mais je pouvais déjà dire des choses : la société Walt Disney, par exemple, ne me supportait pas parce que je disais du mal de leur film sur la nature, qui, pour moi, étaient des films très « politiques » - du coup, on me refusait des entrées. Puis, dans un pays où la censure existait, je me battais contre la censure – ça, c'est mon petit côté révolté! J'étais mal payé, mais je voyais beaucoup de films. D'ailleurs j'aimerais bien savoir si les directeurs de cinémathèques d'aujourd'hui vont au cinéma... Moi je continue d'écrire mes critiques, dans le même journal depuis 1959. Et je donne toujours mon cours « Histoire et esthétique du cinéma », à l'invitation insistante d'Albéra[40], à des étudiants de première année d'université qui ont 18-19 ans. Je les aime beaucoup, mais ils ne savent rien du cinéma! Ni Lang, ni Welles, rien du tout, à part deux ou trois bricoles américaines... Mais je fais ce cours à la Cinémathèque, donc avec des films, pas des vidéos.

Tu évoques fréquemment les échanges de copies; c'était pour toi l'une des choses importantes que permettait la FIAF?
C'était capital! Sans compter que c'est la location des copies que nous prêtait Langlois qui a fait vivre la Cinémathèque suisse dans les années 50 : la version allemande de *L'Opéra de quat sous* louée vingt-cinq à trente fois aux ciné-clubs de la Suisse allemande, c'était un revenu important pour nous, notre seule source de revenus. Faudrait pas raconter ça aux producteurs d'aujourd'hui ! Et les cinémathèques de la FIAF m'ont été très utiles dans la mesure où elles m'envoyaient des films qui nous permettaient de vivre. Et il n'y avait pas que Langlois qui nous aidait ainsi; il y avait les Allemands, il y avait Belgrade, Comencini[41] à Milan. Et ces copies, que je faisais circuler dans les ciné-clubs, avaient une amorce FIAF qui rassurait les douaniers, du moins c'est ce que prétendait Langlois !

Et toi-même, tu touchais un salaire à cette époque?
Je n'avais pas de salaire. Comme je faisais la page cinéma d'un journal, j'avais un petit revenu. En plus j'étais copain avec le Secrétaire de la municipalité qui, pour compenser mon absence de salaire, me faisait faire périodiquement un document de chômeur, de manière à ce que je touche le chômage d'un employé de bureau et, de mois en mois, je recevais deux ou trois semaines de chômage d'employé de bureau. Même que, de temps en temps, le copain en question me donnait un document de même type pour une secrétaire qu'on pouvait engager. Mais autrement, nous n'avions pas d'argent du tout. D'où notre décision de mener une bataille pour que le cinéma soit reconnu pat l'État suisse; ce qui a été fait en 57-58.

À partir de 1963, il y a un peu d'argent à la Cinémathèque. Il y avait toujours la secrétaire payée avec des bons de chômage. Jusqu'en 62,

Buache cuenta su primer encuentro con Henri Langlois en 1945, en una muestra de la Cinémathèque Française en Lausana. En esa ocasión, Langlois le presentó a dos cinéfilos, empleados de correos, Claude Émery y René Favre, alentándolos a que fundaran un cineclub. Buache era entonces un estudiante cuyos intereses giraban en torno al teatro; fue escogido para viajar a París y obtener películas de la Cinémathèque Française. En 1943, Georg Schmidt creó un archivo fílmico suizo en Basilea como una sección del museo de arte, según el modelo del Museum of Modern Art de Nueva York. Pero el proyecto fue abandonado en 1947, cuando el archivo ya había coleccionado 350 rollos y algunas fotos. Langlois sugirió que el proyecto fuera retomado por la federación de cineclubes, cuyo presidente era Émery, que también fue el primer presidente de la Cinémathèque Suisse. René Favre fue uno de los fundadores del cineclub de Lausana y uno de los fundadores y secretario general de la Cinémathèque Suisse, cuando ésta fue creada, en 1948, en un encuentro al que asistió Langlois.

Buache fue enviado con Émery y Favre a Basilea para recoger las películas y encontró en Lausana un sitio adecuado para guardarlas. A partir de entonces, Buache quedó vinculado al archivo. Sin dinero ni posibilidad alguna de obtenerlo, el comité propuso que se abandonara el proyecto, pero Buache se ofreció para continuar trabajando gratis para el archivo; su oferta fue aceptada y se le asignó una oficina.

En 1951-1952, recuerda Buache, Émery sucumbió al alcoholismo, dejó su trabajo en el correo y desapareció. Buache, abrumado por mayores responsabilidades, encontró la colaboración de Favre, quien, por entonces, trabajaba en la administración de una escuela. Favre levaba la contabilidad cuentas y Buache viajaba a París en busca de películas. En esos años, siguió escribiendo reseñas para los diarios. En 1951, fue reclutado por Langlois para que colaborara en la famosa exhibición de Antibes «Festival du film de demain.»

Langlois le aconsejó que reuniera ante todo la producción nacional.

Siguiendo su consejo, Buache se puso en contacto con los productores y distribuidores suizos, pidiéndoles que no destruyeran las copias de las películas fuera de cartelera y las depositaran en el archivo. Algunos aceptaron, incluso el distribuidor de películas francesas en Lausana, con la condición de que éstas fueran usadas sólo en los cineclubes. No había películas estadounidenses, porque los distribuidores afirmaban que tenían la obligación de destruir todas las copias. Al explicarles Buache que se trataba de películas subtituladas en francés y alemán, paulatinamente dejaron de destruirlas, depositándolas en la Cinémathèque Suisse.

Desde 1948, ya antes de existir realmente, le Cinémathèque Suisse fue miembro de la FIAF. El primer congreso al que Buache asistió, con Favre, fue el de 1951 en Cambridge. Durante los primeros años, Buache siguió trabajando en otros campos. En 1952, Favre fue miembro del Comité ejecutivo y vicepresidente de la FIAF por un año. Buache fue elegido en 1955 para el CE, con funciones de tesorero, y luego, en 1957, como secretario general. Mientras tanto, a pesar de la escasez de recursos, el archivo organizó el congreso de Lausana, que marcó el inicio de la vida activa de Buache en la FIAF. En 1960, tuvo lugar el congreso de Amsterdam, con la salida de Langlois. En oposición a Jacques Ledoux y Ernest Lindgren, Buache se solidarizó con Langlois, dejando la sala junto con la Sra. Kawakita y James Card y abandonando todo contacto activo con la FIAF, aunque siguió comunicando e intercambiando películas con varios archivos. Recuerda que Victor Privato le dijo que la Cinémathèque había dejado de ser miembro de la FIAF y no podía intercambiar películas con Gosfilmofond. Buache fue director del festival de Locarno entre 1964 y 1970. En 1972, el archivo suizo volvió a la FIAF y Buache asistió al congreso de Moscú (1973). Entre 1975 y 1981 volvió a ser miembro del Comité ejecutivo.

Pero, según Buache, los congresos de la época de Langlois eran especiales. Langlois invitaba a personas que no eran archiveros: cineclubes, especialistas en películas para niños, a Rouch y René Clair, y eran encuentros

Favre, tout en étant toujours à la Direction des écoles, tenait les comptes de la Cinémathèque, à raison de deux ou trois heures qu'on lui accordait de temps en temps. Puis, en 62, il a quitté la Direction des écoles pour aller travailler à l'Exposition nationale suisse en préparation pour 1964. Une fois l'Exposition terminée, il est venu travailler de façon permanente à la Cinémathèque, comme Secrétaire, responsable des comptes, avec un salaire payé à même l'argent qu'on recevait de Berne. Il y avait aussi un technicien, Jordan, qui s'occupait des films et m'accompagnait dans mes tournées de projection 16mm dans les villages – il avait une voiture, alors que moi, je ne savais pas conduire. Puis, au vu du boulot de Jordan, j'ai engagé un second technicien. Et cette situation va perdurer à toutes fins pratiques jusqu'en 1981 quand la Cinémathèque va s'installer au casino de Montbenon et enfin avoir sa salle à elle. Jusque là j'utilisais les auditoriums de plusieurs collèges de Lausanne que j'avais convaincus de s'équiper en 35mm. Mais à Montbenon, avec deux salles, dont une salle permanente qui présente trois séances publiques par jour, nous avons dû engager deux projectionnistes.

Ceci dit, j'avais des dettes. Ce qu'on n'a pas manqué de me reprocher, notamment Dumont[42] quand il a pris la direction de la Cinémathèque en 1996. La Cinémathèque recevait une subvention de Berne, mais très petite. Et nous n'avions aucun lieu où mettre les films. J'ai utilisé à peu près vingt-cinq lieux à Lausanne où j'ai entreposé des films- y compris des nitrates. Nous avions des films partout et les deux techniciens couraient d'un endroit à l'autre. Il fallait trouver un endroit.

C'est à cette époque, au moment de notre installation à Montbenon que Christian Dimitriu[43] s'est joint à notre équipe et c'est avec lui que je suis parti à la recherche de cet endroit : nous avons cherché partout, visité des anciens entrepôts de films, même des porcheries. On ne trouverait rien du tout. Finalement on avait décidé de s'installer à Yverdon, qui était à quelque quarante kilomètres de Lausanne; je trouvais ça pas mal loin. J'avais vu les installations de Toulouse qui me semblaient aussi un peu trop loin. Or le président de la Cinémathèque était alors le directeur de La Guilde du livre et il faisait affaire avec un vieux relieur qui avait décidé d'abandonner les affaires. Je vais donc à Penthaz et je découvre un endroit formidable, construit très solidement pour recevoir des trucs de papier énormes. Je n'avais pas d'argent du tout, mais j'avais un copain qui était directeur du Crédit foncier et qui était prêt à m'avancer l'argent, en autant qu'on payait les intérêts. Je retourne donc chez le relieur et je lui dis : « Je veux acheter votre truc ». Il me répond : « C'est deux millions ». Nous nous mettons d'accord et nous faisons préparer les documents de banque. Sauf qu'entre temps, quelqu'un d'autre s'intéresse au truc et le relieur me dit : « Ces gens-là sont prêts à mettre cinq cent mille de plus ». Moi, deux millions, c'est le mieux que je puisse faire et je lui dis : « Moi, je passe à la banque et vous apporte les deux millions ». Et il me répond alors ceci : « Écoutez, comme je suivais les ciné-clubs et que j'aimais beaucoup vos présentations, je vous le laisse pour deux millions ». Authentique! Évidemment, quand nous recevions l'argent de Berne, je devais d'abord y puiser les intérêts. Je vivais donc à crédit.

Or à cette époque, le maire de Lausanne, qui était un vieux copain, est devenu ministre, puis président de la Confédération. Et je lui ai suggéré de trouver un truc qui nous permette d'acheter Penthaz et d'arrêter de vivre avec des dettes. Or, il y a une lettre dans les archives de la Cinémathèque

entre amigos. Ledoux no lo veía como una cosa seria. Los directores de los archivos fílmicos eran muy distintos de los de hoy; por ejemplo, un hombre como Brusendorff en Copenhague no sabía sólo de cine, sino también de literatura. Buache prefería aquellos congresos. Ahora que, según él, los archivos están dirigidos por administrativos, salido a relucir los desacuerdos de Amsterdam. Pero, a pesar de sus divergencias, no se enemistó con Ledoux y, en 1979, cuando el congreso de Lausana para celebrar los 50 años después de La Sarraz, Ledoux estaba presente y todo salió bien.

En los primeros años 50, encontró a Raymond Borde quien trajo algunas películas para un cineclub. Buache sabía de la colección de Borde por los viajantes de las ferias populares y le recomendó que hiciera un archivo fílmico. La amistad estuvo a punto de romperse cuando Borde escribió un artículo contra Langlois. El entredicho quedo salvado y hasta colaboraron con Dominique Paini en el libro sobre los archivos fílmicos.

En los 50, le pidieron a Buache que organizara retrospectivas para el festival de Locarno, donde, tras algunos años, reemplazó a Beretta como presidente. Buache se ve como una víctima de la guerra fría en Suiza, donde era considerado comunista por sus contactos y viajes y por haber pasado algunas películas. En 1963, el más importante diario suizo le dedicó una entera página, describiéndolo como un personaje peligroso por haber proyectado *L'Espoir* de Malraux. El periodista le aclaró más tarde que no había sido un episodio de la guerra fría, sino que el macartismo se había apoderado del diario.

Buache rememora su amistad con Tanner y su apoyo a la ley para el cine en Suiza en los primeros años 60. Buache siguió trabajando como crítico, lo cual le permitió ganar algo en los años en que trabajó sin sueldo. Cuando criticó los documentales sobre la naturaleza de Walt Disney, quedó excluido de las proyecciones de películas de Disney. Como crítico, luchó contra la censura. Sigue escribiendo para el mismo diario desde 1959 e imparte un curso universitario sobre cine en le Cinémathèque Suisse.

dans laquelle il m'explique que si Penthaz était une caverne, il pourrait la faire acheter tout de suite, mais comme Penthaz est identifié à mon nom, ça ne passe pas à Berne... « Les chefs de service remettent sans arrêt le dossier sous la pile et ça ne se rend jamais jusqu'à nous – ces types-là ne t'aiment pas ». Or, une fois Hervé Dumont en poste, du jour au lendemain la Cinémathèque a pu acheter Penthaz.

Mais quel était donc le statut légal de la Cinémathèque?
C'était une association simple, comme les joueurs de boules : on est des copains et on s'associe! Or quand nous sommes arrivés à Montbenon en 1981, le fait que nous étions cinémathèque « suisse » à Lausanne et que je ne parlais pas très bien allemand, sans parler de mon association avec Pro-Helvetia qui était à Genève, a fait dire aux Suisses allemands : « On ne va pas donner tout l'argent aux Romans ». Une vraie histoire suisse! Sur les entrefaites, nous devions changer de président et le nouveau président, un type qui s'occupait de cinéma scolaire et qui connaissait bien tous les rouages de Berne, me dit : « La Cinémathèque ne peut pas rester une association; ça doit être une fondation ». Donc, à notre arrivée à Montbenon, en 81, il y a eu une réunion du comité de l'association qui a décidé de devenir comité de la fondation. Et c'est à ce moment-là, alors que j'étais donc membre de la fondation, que le comité a demandé à Monsieur Buache de quitter la fondation et qu'on m'a nommé directeur de la Cinémathèque. Moi, la fondation, je voulais faire ça avec Tanner, Souter et cie. Le nouveau président était plutôt d'avis que, si nous voulions que la fondation ait un caractère sérieux, il fallait recruter des gens en dehors du cinéma, quelques banquiers. Il n'y a plus de cinéastes qui siègent à la fondation; il y a un type de la télé. Or, malheur! le président qui avait mis ça en marche, est mort! Mais je n'ai jamais eu, de toute ma vie, de contrat me liant à la Cinémathèque. Et le jour où le président de la Cinémathèque est mort, les autres types autour de la table m'ont signifié que je devais partir, en disant : « Jusqu'à maintenant, la Cinémathèque, c'était de la poésie; désormais, ça va être sérieux ». Et je suis parti, avec pour tout bagage une photo que mon ami Cartier-Bresson m'avait offerte. Tout ce que j'ai reçu en cinquante ans à la Cinémathèque, je l'ai laissé à la Cinémathèque.

1. Henri Langlois (1914-1977). En 1936, avec Georges Franju et encouragé par Jean Mitry, il fonde la Cinémathèque française qu'il dirigera jusqu'à sa mort.

2. Louis Feuillade (1874-1925). « Le Griffith français », selon l'historien Georges Sadoul. Célèbre notamment pour ses films à épisodes : *Fantomas* (1914), *Les Vampires* (1915), *Judex* (1917).

3. Jacques Prévert (1900-1977). Poète et scénariste français, il collabora avec Jean Renoir, Marcel Carné, Jean Grémillon et Joris Ivens, entre autres..

4. Pierre Brasseur (1905-1972). Comédien de théâtre et de cinéma français, il a travaillé avec Marcel Carné, Max Ophuls, Abel Gance et Georges Franju et de nombreux autres.

5. Jean Grémillon (1902-1959). Cinéaste français. D'abord réalisateur de films documentaires, il s'imposa avec *Lumières d'été* (1943) et *Le Ciel est à vous* (1944). Il fut président de la Cinémathèque française de 1943 à 1958.

6. Pierre Kast (1920-1984). Cinéaste et critique français, il co-réalise deux courts métrages avec Jean Grémillon (*Les Charmes de l'existence, Les Désastres de la guerre*), avant de passer au long métrage avec, notamment, *Le Bel âge* (1960) et *Vacances portugaises (1963)*.

7. Joseph Kosma (1905-1969). Musicien français né à Budapest. Il écrivit notamment des partitions pour Jean Renoir (*Une partie de campagne*, *La Grande Illusion*, *La Règle du jeu*), Marcel Carné (*Les Enfants du paradis*, *Les Portes de la nuit*) et Paul Grimault (*La*

En 1981, la Cinémathèque se mudó al casino de Montbenon, con depósitos, su propio cine y una pequeña subvención de Berna. Buache pidió un préstamo para comprar los depósitos fílmicos de Penthaz, pero el archivo quedó endeudado. Cuando el alcalde de Lausana, viejo amigo suyo, llegó a ministro y luego presidente de la Confederación, Buache sugirió que el estado comprara el edificio de Penthaz: la respuesta fue rotunda, el edificio se identificaba con él, lo cual era un impedimento. En cambio, en 1996, con Hervé Dumont como presidente de la Cinémathèque, ésta pudo comprar Penthaz. En 1981, cuando la asociación se transformó en fundación, a Buache le fue pedido que dejara la fundación para que dirigiera la Cinémathèque. Mientras Buache quería integrar cineastas en la fundación, el presidente prefería miembros sin conexiones con el cine, banqueros, hombres de negocios, etc. Buache nunca había tenido un contrato que lo vinculara al archivo fílmico; fue fácil comunicarle que «hasta ahora, la Cinémathèque había sido poesía, pero era tiempo que fuera algo serio», y pedirle que se fuera. Y, tras cincuenta años, Buache, se fue.

(Versión abreviada de una entrevista hecha en Lausana el 17 de noviembre de 2007 como parte del proyecto sobre la historia oral de la FIAF).



Freddy Buache avec Brunello Bonomi et Christian Dimitriu, chargés de l'aménagement du centre d'archivage de Penthaz en 1990.

Bergère et le ramoneur).

8. Claude Emery (1921-1992). Président de la Fédération suisse de la guilde du film et des ciné-clubs (FSGFCC), il est l'un des membres fondateurs de la Cinémathèque suisse et son premier directeur.

9. René Favre (1921-2003). Fondateur et animateur du Ciné-club de Lausanne, il est l'un des membres fondateurs de la Cinémathèque suisse, le 11 novembre 1948 et son premier Secrétaire général. Trésorier de la Cinémathèque suisse de 1963 à 1982.

10. Mary Meerson (1902-1993). Veuve du grand décorateur de cinéma Lazare Meerson (1897-1938) et compagne d'Henri Langlois, sa présence imposante est gravée dans la mémoire de tous ceux et celles qui ont fréquenté la Cinémathèque française.

11. Lotte H. Eisner (1896-1983). Historienne franco-allemande de l'histoire du cinéma, elle fut une précieuse collaboratrice d'Henri Langlois pendant de nombreuses années; son livre « L'Écran démoniaque » est depuis longtemps un classique de la littérature cinématographique.

12. Jean Painlevé (1902-1989). Cinéaste français, spécialiste du film scientifique, il participa au congrès de la FIAF de Lausanne (1979) à l'invitation de Freddy Buache.

13. Georges Franju (1912-1987). Cinéaste français et co-fondateur de la Cinémathèque française, il est d'abord connu pour ses documentaires exceptionnels (*Le Sang des bêtes*, *Hôtel des invalides*), puis pour ses films de fiction non moins exceptionnels : *Les Yeux sans visage* (1960), *Judex* (1964), *Thomas l'imposteur* (1965).

14. Pierre Prévert (1906-1988) Frère du poète déjà cité, cinéaste inclassable dont *L'Affaire est dans le sac* (1932) et *Voyage-surprise* (1947) sont les films les plus connus.

15. Eric von Stroheim (1885-1957). Acteur et cinéaste américain, né à Vienne. Entre 1919 et 1928, il réalise huit films inclassables (*Foolish Wives*, *Greed*, *Queen Kelly*) qui sont autant de monuments de l'histoire du cinéma, après quoi il sera l'interprète, entre autres, de Jean Renoir (*La Grande Illusion*) et de Billy Wilder (*Sunset Boulevard*). Il terminera sa vie en France, ce qui explique la visite que lui rend Buache en 1950.

16. Frédéric Rossif (1922-1990). Cinéaste français natif du Montenegro, spécialiste du film de montage : *Le Temps du ghetto* (1961), *Mourir à Madrid* (1963).

17. Marcel Jordan fut l'un des piliers de la Cinémathèque suisse durant ses premières années. Responsable de la technique et des projections de 1963 à 1991.

18.Georg Wilhelm Pabst (1895-1967). Réalisateur allemand né à Vienne, célèbre pour son adaptation de *L'Opéra de quat'sous* (1931), mais aussi pour *Loulou* (1928) et Trois *Pages d'un journal* (1929) mettant en vedette Louise Brooks.

19. Jerzy Toeplitz (1909-1995). Né en URSS, mais devenu citoyen polonais, il fonda la célèbre école de cinéma de Lodz, puis le Film and TV School d'Australie. Président de la Fédération internationale des Archives du film (FIAF), de 1948 à 1971, il est l'auteur d'une Histoire de l'art du cinéma, en cinq volumes, et de nombreux autres ouvrages sur le cinéma.

20. André Thirifays (1903-1992). Autodidacte, il fonda en 1930 le Club de l'Écran avant de créer en 1937 avec Pierre Vermeylen et Henri Storck la Cinémathèque de Belgique dont il fut directeur de 1945 à 1958. Fondateur et administrateur de l'Institut national de Cinématographie scientifique de 1945 à 1957, il fut également administrateur de l'Écran du Séminaire des Arts et du Musée du cinéma, ainsi que secrétaire général et vice-président de la Fondation internationale des Archives du Film de Paris de 1949 à 1958.

21. Jacques Ledoux (1921-1988). Conservateur de la Cinémathèque Royale de Belgique de 1948 (et son seul « patron » à partir de 1958) jusqu'à sa mort, il fut l'une des voix les plus influentes du mouvement des archives du film. Secrétaire général de la FIAF, de 1961 à 1977, il fut également le créateur du Festival du film expérimental de Knokke Le Zoute et du Prix de l'Âge d'or.

22. Ernest Lindgren (1910-1973). Premier conservateur du National Film Archive de Londres, il fut l'un des membres les plus influents de la FIAF et siégea au Comité directeur 1946 à 1972.



Freddy Buache avec ses amis dans les années 1940.



Freddy Buache, Raymond Borde, Bernard Chardère et Max Schöndorff dans les années 1960.



Luis Buñuel et Freddy Buache devant la Cathédrale de Lausanne en 1963.

23. Kashiko Kawakita (1908-1993). Active dans la distribution, elle fonde le Japan Film Library Council dans les années 50. Toute sa vie sera consacrée à la diffusion du cinéma japonais à l'étranger et à la diffusion au Japon d'œuvres du cinéma mondial.

24. James Card (1916-2000). Il fut le premier conservateur du Motion Picture Department du George Eastman House de Rochester, poste qu'il occupa durant presque trente ans. Co-fondateur du festival du film de Telluride, il est l'auteur d'un livre de mémoires : « Seductive Cinema : The Art of Silent Filom » (1994).

25. Victor Privato fut Conservateur du Gosfilmofond soviétique durant de très nombreuses années. Raymond borde a pu écrire à son propos : « Nul plus que lui n'a incarné la conscience morale de la FIAF ».

26. Jean Rouch (1917-2004). Ethnologue et cinéaste français, il fut un auteur prolifique autant que novateur. Compagnon de route d'Henri Langlois, il fut président de la Cinémathèque française de 1986 à 1991.

27. René Clair (1898-1981). Universellement connu comme un classique du cinéma français, il fut aussi réalisateur de films expérimentaux à ses débuts; c'est ce Clair-là que Langlois fait découvrir à Freddy Buache en 1945.

28. Ove Brusendorff (1909-1986). Fondateur et premier directeur (1942-1960) du Danish Film Museum. Entre 1939 et 1941, il publia les trois volumes de « Filmen», le premier ouvrage sur le cinéma publié au Danemark et il collabora (dans les années 50) à des ouvrages traitant d'érotisme. En 1960 il prit la direction du cinéma Carlton, le premier cinéma art et essai du pays où il projeta, entre autres, les films de la Nouvelle Vague. Plus tard, il ajouta à sa programmation du cinéma pornographique, chose devenue légale à partir de 1969.

29. Raymond Borde (1920-2004). Critique et écrivain français, fondateur de la Cinémathèque de Toulouse, il fut membre du Comité directeur de la FIAF de 1966 à 1991. Il est l'auteur de la première histoire des cinémathèques : « Les Cinémathèques » (réédition Ramsay, 1997).

30. In « Cahiers de la Cinémathèque », no 22 et 23-24, Perpignan, 1977.

31. Buache, longtemps très sévère dans ses critiques des films de Jean-Luc Godard, devint par la suite son ami et l'invita au congrès de la FIAF de Lausanne en 1979.En 1981, le cinéaste réalisa un court métrage intitulé *Lettre à Freddy Buache*.

32. Daniel Toscan du Plantier (1941-2003). Producteur français, ancien Directeur général de la Gaumont, il fut président d'Unifrance Film de 1988 à sa mort et président de la Cinémathèque de Toulouse de 1996 à sa mort.

33. Dominique Païni fut directeur de la Cinémathèque française de 1991 à 2000 et a collaboré avec Freddy Buache et Raymond Borde à l'essai « la Crise des cinémathèques... et du monde » (Lausanne, L'âge d'homme, 1997).

34. Vinicio Beretta (1920-1972). Journaliste, secrétaire général, puis président de la FIPRESCI, il fut directeur du Festival de Locarno durant les années 50 où il fit bon accueil aux films d'Asie et d'Europe de l'Est.

35. Charles Apothéloz (1922-1982). Metteur en scène et acteur de théâtre suisse. Il fonde Le Théâtre du faux nez, à Lausanne, en 1948 et y monte une pièce de théâtre inspirée

d'un scénario de Jean-Paul Sartre dans laquelle Freddy Buache aurait dû jouer.

36. Claude Goretta, cinéaste suisse, né à Genève en 1929. Identifié au nouveau cinéma suisse de la fin des années 60, il s'est imposé avec *L'Invitation* (1973) et *La Dentellière* (1977).

37. Alain Tanner, cinéaste suisse, né en 1929. Le plus connu et le plus prolifique des cinéastes du nouveau cinéma suisse : *Charles mort ou vif* (1969), *La Salamandre* (1972) *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976).



La Ville de Lausanne reçoit Mr. Buache (père), Freddy Landry, Freddy Buache, Henry Langlois et René Favre à la villa de Mon Repos en 1963.

38. Michel Soutter (1932-1991). Poète et chanteur, il vient au cinéma grâce à Alain Tanner et signe, entre autres, *Les Arpenteurs* (1972) et *Repérages* (1977).

39. André Bazin (1918-1958). Critique et théoricien français, fondateur (avec Jacques Doniol-Valcroze) des Cahiers du cinéma en 1951. Ses principaux articles ont été regroupés en quatre volume sous le titre « Qu'est-ce que le cinéma » (Éditions du Cerf, Paris, 1999).

40. François Albéra. Critique et théoricien du cinéma, professeur à la section Histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne.

41. Gianni Comencini (1921-2005). Frère cadet du cinéaste Luigi Comencini, il fut, en 1947, l'un des fondateurs de la Cineteca Italiana de Milan, institution à laquelle il fut étroitement lié jusqu'à sa mort.

42. Hervé Dumont. Professeur et historien suisse du cinéma. Auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma (Borzage, Dieterle, Siodmak, Lindtberg) et d'une « Histoire du cinéma suisse 1896-1965 », il a été Directeur de la Cinémathèque suisse de 1996 à 2008.

43. Christian Dimitriu fut engagé par Freddy Buache en 1981 pour le seconder dans l'aménagement du siège de la Cinémathèque suisse au Casino de Montbenon à Lausanne. De 1982 à 1992 il fut directeur adjoint de la Cinémathèque suisse; c'est à cette époque qu'il a été chargé de diriger les travaux d'aménagement du Centre d'archivage de Penthaz I (achevés en 1991), qu'il entreprend des activités d'édition pour la Cinémathèque suisse, et qu'il publie une monographie sur Alain Tanner (« Alain Tanner », Henry Veyrier, Paris, 1985). Il est l'actuel délégué de la FIAF, à Bruxelles.



Freddy Buache dans son bureau, 12 place de la Cathédrale, Lausanne.

Méliès à l'aube du domaine public

Éric Le Roy

Historical Column

Chronique historique

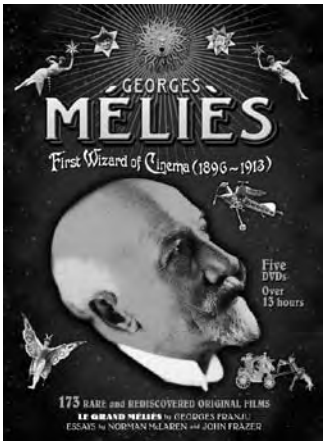
Columna histórica

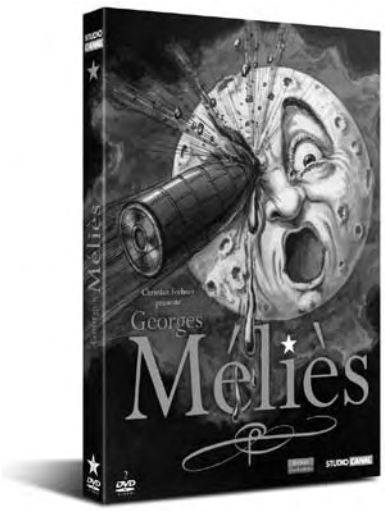
In the year before the work of Georges Méliès falls into the public domain, the Cinémathèque Française dedicated an exhibition, publication, and screenings, as well as three DVDs to him and his work.

The exhibition, "Méliès, Magician of Cinema," was curated by Laurent Mannoni, and opened in April 2008. It occupied over 300 square metres, and featured photos, set designs, costumes, and accessories. Many rare pieces had never been shown before: magic objects, the costume of the inventor of *Voyage dans la Lune,* a reconstruction of the studio at Montreuil, etc. The films, shown in restored 35mm prints in two sessions each month, were accompanied by music and a narrator. A series of seminars directed by Jacques Aumont will include several conferences related to the work of Méliès and early cinema, and an academic journal is expected to dedicate an issue to the filmmaker.

The book, co-edited by Jacques Malthête and Laurent Mannoni, is a *catalogue raisonné,* updated and enlarged from the edition of 1981.

What one may call the "official" George Méliès DVD set is issued by StudioCanal and Fechner Productions, completely under the control of Méliès' heirs, and consists of two discs. The first presents 29 films from 1896-1912, while the second contains *L'Affaire Dreyfus* and information





Cette année, avant que l'œuvre de Georges Méliès (1861-1938), magicien et pionnier du cinéma français, ne tombe dans le domaine public au 1er janvier 2009, la Cinémathèque française lui a consacré une exposition, accompagnée d'un catalogue raisonné et d'un cycle de projections. De plus, trois éditions DVD ont apporté leur pierre à l'édifice.

L'exposition, sous la responsabilité de Laurent Mannoni[1] et baptisée *Méliès, magicien du cinéma* a été inaugurée en avril 2008, sur trois cents mètres carrés : photographies, maquettes, costumes et accessoires provenant des collections de la Cinémathèque française et du Centre national de la Cinématographie[2] ont été présentés au public dans les espaces du 7ème étage au 51 rue de Bercy, dédiés aux acquisitions récentes. On y a découvert des films, mais aussi de nombreuses pièces rares, rassemblées pour la première fois : objets de magie, costume d'inventeur du *Voyage dans la Lune*, dessins, première caméra et autres trésors. La présentation de cette collection unique au monde était organisée en trois grandes thématiques : « Magie et cinématographe » consacrée à la découverte de l'illusion, « Le Studio Méliès de Montreuil » avec une visite virtuelle du studio du réalisateur,

1. Scénographie : Massimo Quendolo, exposition réalisée grâce au mécénat de Natixis et la collaboration de la Cinémathèque Méliès, de Christian Fechner, Madeleine Malthête-Méliès, Jacques Malthête, Marie-Hélène Lehérissey-Méliès, Anne- Marie Quévrain et StudioCanal.

2. Fin 2004, Madeleine Malthête-Méliès, la petite-fille de Georges Méliès, a cédé pour 650 000 euros la totalité de sa collection au Centre national de la Cinématographie qui en a fait l'acquisition pour le compte de l'État. Cette collection, élément du patrimoine cinématographique d'intérêt national, se compose de près d'un millier de pièces dont près de 300 dessins originaux, 2 peintures à l'huile de Méliès, un portait de Méliès par le Peintre Roszezewski (1887), des pièces manuscrites, des affiches, 300 photographies originales, des pièces de costume, deux bustes et deux appareils uniques au monde : le « carton fantastique » du magicien Robert-Houdin et « l'armoire du décapité récalcitrant » de Méliès.

about historical and technical matters. It is intended for the general public. The transfer from nitrate copies or "paper prints" is as good as can be expected. Madeleine Malthête-Méliès or Marie-Hélène Lehérissey deliver commentary, and the films are accompanied by Lawrence Lehérissey, keeping the presentation all in the family. Some films are narrated in the words of Méliès himself, spoken by André Dussollier. Mme Malthête-Méliès is interviewed on her life of searching for the films and restoring them, but without any reference to the FIAF archives that made the collection possible. There is a booklet of 31 pages with a short biography, a synopsis of each film, pictures, and a bibliography.

Another DVD set, a programme produced by Jacques Mény for television in 1997, has been issued on two discs: *La Magie Méliès* is the documentary produced by Mény, and is rich in documentation.

Une Séance Méliès is a DVD set containing a re-enactment of an evening at the Musée Grévin, presented by Mme. Malthête-Méliès and showing 15 films, and a disc that consists of Georges Franju's *Le Grand Méliès* (1952), a rarity, mostly made with re-enactments performed by his son and using excerpts. It suffers from excessive compression, and there is no booklet.

Finally, another set has been issued in the United States: *Georges Méliès, First Wizard of Cinema*, in an incredible 5 discs, produced by Eric Lange and David Shepard, with films assembled from FIAF archives and collectors. The quality is very good, the approach is more scientific, and the films are accompanied by a series of well-known specialists in silent film music. As a prologue, the producers chose the film of Georges Franju. The group of 173 films is presented chronologically, with titles in French and/or English, the Star Film catalogue number, and the date. There is a handsome booklet with a preface by Norman McLaren, a fine essay by John Frazer, and an annotated index.

Copyright des illustrations:
© 2008, Éditions de La Martinière, Paris, La Cinémathèque française.

permettant aux visiteurs de pénétrer dans l'espace du studio de Montreuil, le tout premier studio vitré (datant de 1897) réalisé uniquement pour la prise de vue cinématographique, puis « L'univers fantastique de Méliès » avec un parcours de la carrière du cinéaste à l'aide d'affiches, programmes, pièces d'archive, dessins, costumes et projections.

En complément de l'exposition, une programmation avec deux grandes séances par mois accompagnée en musique et par un bonimenteur a permis de revoir le patrimoine cinématographique existant en 35 mm et dans des conditions optimales. Le Collège Parlons Cinéma dirigé par Jacques Aumont, a consacré plusieurs conférences aux « Comédies des premiers temps », films burlesques et pantalonnades contemporaines des farces de Méliès. Enfin, une journée d'études a donné la parole aux historiens du 7e art comme aux spécialistes des technologies les plus contemporaines : « Du trucage aux effets spéciaux », ou le cinéma, de Méliès à Tim Burton, Terry Gilliam, Coppola, Michael Snow ou Michel Gondry... ce que l'exposition n'a pas choisi d'aborder.

Le livre (coédité avec les éditions de La Martinière et réalisé par Jacques Malthète et Laurent Manonni) est un catalogue raisonné, qui détaille scientifiquement, avec beaucoup d'informations documentaires, l'ensemble des pièces de la collection désormais unifiée en un seul lieu et accessible aux chercheurs. Par ailleurs, la filmographie commentée est un travail de précision inouï et comporte toutes les données techniques accompagnées de la documentation existante, film par film, dans la chronologie numérique du catalogue de la Star-Film. Cette publication se substitue à celle éditée en 1981[3] grâce à l'apport des sources et références complètes. L'ouvrage est incontournable sur l'œuvre de Georges Méliès à ce jour, avec l'ensemble des fonds existants et disponibles.

Enfin, l'édition de trois coffrets DVD vient enrichir cette commémoration.

Tout d'abord, il y a ce que l'on peut nommer le DVD « officiel » Georges Méliès édité par StudioCanal et Fechner productions. Il a été complètement contrôlé par les héritiers Méliès et comprend deux disques. Le premier présente 29 films datant de 1896 à 1912, date à laquelle Méliès abandonne le cinéma. Le second contient les bonus et le film *L'Affaire Dreyfus*, qui fait l'objet d'une présentation à part compte tenu de sa spécificité historique et technique. C'est une édition grand public, sans aucun appareil critique ni scientifique, qui n'apporte que très peu d'informations sur l'origine des éléments et les sources de l'identification mais permet aux cinéphiles d'avoir pour la première fois une petite idée de la collection Méliès et du travail mené depuis plus de 50 ans par Madeleine Malthète-Méliès[4].

A partir de copies nitrate ou des « paper prints » (notamment pour *L'Affaire Dreyfus*, une information qui n'apparaît pas lors de la présentation du film) retrouvés à travers le monde, le travail de restauration numérique est de qualité acceptable au regard des originaux. On peut ainsi voir les

3. Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film, suivi d'une analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France. Publication Service des Archives françaises du film du Centre national de la cinématographie, 1981 – 363 p.
4. La collection de films de Georges Méliès, originellement déposée en grande partie aux Archives françaises du film du CNC a quitté la France dans les années 90 pour le Nederlands Filmmuseum, en dépit du travail mené par les Archives depuis 20 ans.

Un año antes de que la obra de Georges Méliès se vuelva de dominio público, la Cinémathèque française le ha dedicado una muestra, publicaciones y proyecciones, además de tres DVD.

La muestra «Méliès, mago del cine», al cuidado de Laurent Mannoni, abrió en abril de 2008 con más de 300 m^2 de fotos, proyectos de escenarios, vestuarios y accesorios. Es la primera vez que se exhiben muchas piezas raras: objetos mágicos, el traje del inventor de *Voyage dans la Lune,* una reconstrucción del estudio de Montreuil, etc. Los películas, proyectadas a razón de dos sesiones por mes, son copias restauradas de 35mm, con acompañamiento musical y narrador. Una serie de encuentros dirigidos por Jacques Aumont incluye ponencias sobre la obra de Méliès y el cine antiguo y se está preparando un número de un periódico científico dedicado al cineasta.

El libro, una coedición de Jacques Malthète y Laurent Mannoni, es un catálogo razonado, que actualiza y amplía la edición de 1981.

Lo que podríamos llamar el DVD «oficial» de Méliès, publicado por Studiocanal y Fechner Productions bajo el control total de los herederos de Méliès, se compone de dos discos. El primero presenta 29 películas de los años 1896-1912; el segundo contiene *L'Affaire Dreyfus* e informaciones históricas y técnicas para el gran público. La transferencia del nitrato o de impresiones sobre papel es la mejor posible. Comenta Marie-Hélène Lehérissey (Madeleine Malthête-Méliès) y las películas están acompañadas por Lawrence Lehérissey, con lo cual todo queda en familia. Algunas películas son descritas con las palabras del mismo Méliès, recitadas por André Dussollier. La entrevista a Malthête-Méliès se explaya sobre sus búsquedas de películas y la restauración, pero no menciona los archivos de la FIAF que posibilitaron su realización. Un folleto de 31 págs. contiene una breve biografía, los argumentos de las películas, fotos y una bibliografía.

Dos DVD componen otro estuche, *La Magie Méliès,* derivado de un documental de televisión de films de Méliès avec des images comprenant certes des défauts, mais l'ensemble a été stabilisé, nettoyé, dépoussiéré, re-contrasté plan par plan. Certains titres (*Le Mélomane, Une partie de cartes, Le Chevalier mystère*) n'ont pas pu être entièrement améliorés en raison de défauts majeurs (instabilité prononcée, rayure profonde, plans surexposés) mais ont néamoins été retenus dans la sélection, ce qui est un point de vue compréhensible. Chaque film propose un commentaire écrit et lu par Madeleine Malthête-Méliès ou par Marie-Hélène Lehérissey, arrière petite-fille du cinéaste. De plus, chaque film est accompagné d'une musique originale composée et interprétée par Lawrence Lehérissey, arrière-arrière petit-fils de Méliès. C'est donc une affaire de famille. Par contre, certains titres du DVD sont conçus avec *les boniments de Méliès lui-même***,** dits par André Dussollier : *Les Incendiaires, Une chute de cinq étages, Les Malheurs d'un photographe, Cendrillon, Il y a un Dieu pour les ivrognes, L'Ile de Calypso ou le géant Polyphême, Barbe-Bleue, Les 400 farces du diable..., Le Fakir de Singapour, Voyage dans la Lune, Le Génie du Feu, À la conquête du Pôle. Le Sacre d'Edouard VII*, est le seul film avec un nouveau commentaire, revenant sur l'actualité politique de l'époque.

Outre un court document sur la restauration numérique des images qui explique l'essentiel des procédés au laboratoire Éclair, cette édition DVD propose des entretiens avec Madeleine Malthête-Méliès, Marie-Hélène Lehérissey et Lawrence Lehérissey. Madeleine Malthête-Méliès s'attarde sur sa relation avec son grand-père avec lequel elle a vécu dans sa boutique de Montparnasse et où elle a ainsi pu rencontrer Henri Langlois, devenir sa secrétaire et embrasser une vie consacrée à retrouver l'œuvre de son grand père disparu. Marie-Hélène Lehérissey met en avant la recherche des copies, le travail de restauration - sans jamais faire référence à la FIAF ni aux archives qui ont permis à la collection de se constituer. Un propos peut surprendre les spécialistes : le film *Le Manoir du diable* (1896) est trop abîmé pour être restauré... Le DVD est encore complété d'interviews et documents anciens dont un *Méliès père et fils* de Georges Franju, bien en deçà de son célèbre documentaire de 1952. En complément, un livret de 31 pages reprend une courte biographie du cinéaste, un synopsis de chaque film, des documents graphiques (photos, lettres, dessins et affiches), la liste des bonus et une bibliographie.

Une autre édition a revu le jour à l'occasion des festivités Méliès : le coffret ARTE, reprise de la soirée « Théma » réalisée par Jacques Mény pour la chaîne franco-allemande en 1997. D'abord édité en VHS, ce programme précurseur de la valorisation du patrimoine Méliès a été repris tel quel pour l'édition DVD en deux disques. «*La Magie Méliès*» est le documentaire réalisé par Jacques Mény (bizarrement intitulé « L*e Cinémagicien* » sur la couverture), loin des commémorations officielles. Son film retrace la carrière de Méliès à partir de documents (films, écrits, maquettes...) et témoignages, en s'appuyant sur l'œuvre du prestidigitateur. En effet, Jacques Mény a choisi d'aborder l'univers de Méliès en naviguant à travers les thèmes, en refusant la chronologie habituelle du sujet. Cela peut dérouter, surtout en raison de la durée de film (2h10) mais ce parti pris renforce finalement la richesse du documentaire, le plus exhaustif et scientifique existant à ce jour. L'apparition de la lune à l'écran durant certains extraits de films renvoie vers l'intégralité de celui-ci, c'est-à-dire vers «*Une séance Méliès*» qui est

Jacques Mény (1997), con abundante documentación.

Une séance Méliès es un DVD con una nueva representación de una velada en la galería Grévin, comentada por Malthête-Méliès, con quince películas y un disco con *Le grand Méliès* de Georges Franju (1952), una rareza, que, en general, consiste en actuaciones de su hijo y citas. La compresión es excesiva y no hay folleto ilustrativo.

Por último, *George Méliès, first Wizard of Cinema*, un estuche lanzado en Estados Unidos, es un conjunto formidable de cinco discos producido por Eric Lange y David Shepard sobre la base de los archivos de la FIAF y de coleccionistas. La calidad es muy buena, la perspectiva más científica y las películas están acompañadas por conocidos especialistas en la música del cine mudo. Como prólogo ha sido escogida la película de Franju. Las 173 películas se presentan en orden cronológico, con títulos en inglés y/o francés, número en el catálogo Star Film y fecha. Está acompañado por un hermoso folleto con un prefacio de Norman McLaren, un buen ensayo de John Frazer y un índice anotado.

la reconstitution avec comédiens, d'une soirée au musée Grévin avec projectionniste, présentée par Madeleine Malthête-Méliès.

« *Une séance Méliès* », est composée de quinze films parmi les plus célèbres, de 1898 à 1909, dont l'incontournable *Voyage dans la Lune*. Malheureusement, les films ne peuvent être vus complètement isolément : le découpage a été conçu de telle manière que chaque titre commence invariablement avec un court passage du programme « *Une séance Méliès* ». Le second disque comporte *Le Grand Méliès* de Georges Franju (1952) rarement diffusé, inédit en DVD, principalement monté avec des reconstitutions interprétées par son fils. Des extraits des films de Méliès scandent ce court métrage célèbre de 37 minutes où l'on voit, à la première séquence, la maison de retraite d'Orly où le cinéaste a fini ses jours. Une rareté appréciable.

L'édition souffre par contre d'une compression excessive, principalement visible lors des arrêts sur image. Enfin, une déception, redevable à l'éditeur et non à Jacques Mény : l'absence de livret. Donc, peu d'illustrations et d'informations en dehors du boîtier. A noter que ce coffret DVD n'est édité qu'en format NTSC. Avis aux lecteurs non équipés...

Intentionnellement ou non, un autre coffret a vu le jour aux États-Unis : *Georges Méliès, First Wizard of Cinema*. Dans une présentation très originale qui ne succombe pas à l'inévitable *Voyage dans la Lune* (visuel des deux coffrets français qui ne se distinguent pas et emploient la même couleur orange pour la typographie), l'éditeur Flicker Alley nous offre la plus belle édition du moment, tant dans le contenu que pour la présentation. Ce coffret de treize heures d'images, produit par Eric Lange et David Shepard, a été assemblé à partir d'archives membres de la FIAF et de collectionneurs, répartis dans huit pays, sous forme scientifique et séduisante esthétiquement. La qualité des éléments film est variable, bien sûr, mais chaque bande a été restaurée et stabilisée avec soin numériquement. Une nouvelle musique a été commandée pour l'ensemble des films par certains des meilleurs spécialistes du film muet dont Brian Benison, Eric Beheim, Frederick Hodges, Robert Israel, Neal Kurz, Alexander Rannie, Joseph Rinaudo, Rodney Sauer et le Mont Alto Motion Picture Orchestra, et Donald Sosin.

En guise de prologue, les auteurs ont eu l'excellente idée de choisir le film de Georges Franju *Le Grand Méliès* au lieu de le mettre en complément. L'ensemble des 173 films est présenté chronologiquement, avec titres français et/ou anglais, numéro de catalogue Star Film et leur date. On y trouve notamment les célèbres et fameux films de voyages, comme *Le Voyage dans la Lune, L'Impossible Voyage, Le Royaume des fées, The Merry Frolics of Satan, Le Palais des mille et une nuits,* et *À la conquête du Pôle*. Quinze films sont reproduits à partir de nitrates originaux peints entièrement ou partiellement à la main. De plus, un livret de belle facture comprend une préface de Norman McLaren, un superbe essai de John Frazer et un index annoté. Un travail d'orfèvre à se procurer en priorité. On croit rêver, mais non, tout y est, réparti sur 5 disques, avec un soin artistique et scientifique très appréciable.

© 2008, Editions de La Martinière, Paris, La Cinémathèque française

Föreningen Film och Fonogram
The Forgotten Archive

Jon Wengström

Historical Column

Chronique historique

Columna histórica



Crown Prince Gustaf Adolf was the patron of Föreningen Film och Fonogram.

"Provided elements acquired are in good condition and stored in proper facilities, (...) films can be preserved forever." This remark could be cited from a collection policy of a 21st century archive positioning itself in the digital era. But in fact the quote originates from documents of a hitherto unknown archive called *Föreningen Film och Fonogram* (The Film and Phonogram Society), founded in Stockholm in 1918 with the sole purpose of acquiring and preserving moving images and sound recordings for future generations. Until the recent sensational discovery of these documents in the Swedish Film Institute archive collections, the existence of this archive had fallen into complete oblivion.

The recent findings show that *Föreningen Film och Fonogram* held its first constituent meeting at the Grand Hotel in Stockholm on 15 May 1918. According to an article in the trade paper *Filmbladet* (vol. 4, no. 11), some 250 people responded to the invitation and came to the meeting. In the invitation issued by the founders, it is stated: "Even though technologies will continue to improve, current film and sound recording technologies are already of such high quality that they have become important tools with which to illuminate the past for the future. By recording events of historical and cultural significance in moving images, and by recording the voices of remarkable personalities, these events and individuals will be brought to life for generations to come."

Among the founding members who signed this letter of invitation were important members of society, including Isak Collijn (National Librarian), Sam Clason (head of the National Archives), Charles Magnusson (Svenska Biografteatern's production manager), Tor Hedberg (head of the Royal Dramatic Theatre), painter Carl Larsson, composer Wilhelm Peterson-Berger, authors, professors, high-ranking military officers, and businessmen. Only politicians are missing from the list, an ominous sign perhaps, and one that the founders acknowledged by saying that the reason for establishing the archive was that "under present circumstances it cannot be expected that the State will care for these matters." Crown Prince Gustaf Adolf was the archive's patron, and Prince Eugen its first honorary member.

Des documents récemment découverts dans les archives de l'Institut suédois du film attestent l'existence d'une institution fondée en 1918 avec pour unique but la sauvegarde pour les futures générations des images animées et des sons enregistrés.

La *Föreningen Film och Fonogram* tint sa réunion de fondation le 15 mai 1918 au Grand Hôtel de Stockholm et, selon le corporatif *Filmbladet*, quelque 250 personnes y participèrent, dont le directeur des Archives nationales, le directeur du Théâtre royal, le directeur de production de la Svenska Biografteatern, le peintre Carl Larsson, des auteurs, des professeurs, des militaires de haut rang et des hommes d'affaires – mais aucun homme politique. Le prince Gustav Adolf en était le parrain et le prince Eugen son premier membre honoraire.

Les documents récemment retrouvés comprennent les statuts de l'organisation ainsi que son premier rapport annuel, en date de février 1919. Le rapport en question contient notamment des considérations plus que pertinentes sur l'importance des archives; ainsi y écrit-on : « Une collection de

films et d'enregistrements sonores s'avérera d'une importance historique et culturelle incalculable pour les générations futures (...) Bientôt, les images animées constitueront une source historique d'une importance telle qu'il nous est actuellement impossible de l'évaluer correctement. »

Föreningen Film och Fonogram avait des locaux rue Klarabergsgatan, au centre de Stockholm; dans l'esprit des responsables, il fallait chercher des locaux plus adéquats pour loger les collections qui y étaient conservées. Fait à noter, le rapport de 1919 insiste à faire la différence entre les copies pour lesquelles existent un négatif et celles, uniques, dont le négatif a été détruit.

Si les statuts de 1918 mettent de l'avant la priorité d'acquérir et de conserver les films et les enregistrements sonores suédois, le rapport de 1919 écrit que ce serait une omission grave « de ne pas acquérir des films et des enregistrements sonores d'origine étrangère, si l'occasion s'en présentait. » Une remarque dont la pertinence n'échappera pas aux archives du film qui font face actuellement aux critiques leur reprochant de dépenser des sommes importantes pour acquérir et conserver des productions étrangères. Le rapport de 1919 inclut également la liste des 87 films, principalement des actualités et des documentaires, acquis par l'institution.

Le *Filmbladet* de novembre 1919 fait état d'une séance de projection organisée par l'organisme au théâtre Palladium, ce qui témoigne de sa volonté d'être une archive du film au sens plein et entier. Mais un article de février 1921 du même corporatif nous apprend que, « devant l'impossibilité de réunir les fonds nécessaires à sa restructuration, *Föreningen Film och Fonogram* a décidé de cesser ses activités. » Pourtant, deux mois plus tôt, le ministère de la Culture et de l'information avait suggéré de déposer au *Föreningen* les collections de revues et de journaux du Bureau de censure suédois. Alors, comment une institution aussi dynamique et soutenue par autant de personnes influentes a-t-elle pu disparaître sans laisser de trace?

Apart from the invitation letter, the documents recently discovered also include the statutes of the organization, and its first annual report, published in February 1919. This 16-page document is amazing reading, as the views on archiving show remarkable insight:

> "A rich collection of films and sound recordings will prove to be of invaluable historical and cultural importance for generations upon generations to come. Until now, the sources on which posterity has relied for information about past times and events have been the written word and drawings (and more recently also photographs), but soon the moving image will be an historical source of such importance that it is still too early to fully fathom. And where before no means have been available to preserve the human voice, there now exists – however not yet fully developed – the gramophone record and its playback apparatus.
>
> "Films and phonograms complement each other to the extent where it is now possible to say that a deceased human being continues to be present among us with the reproduction of his movements on film and with the reproduction of his voice in sound recordings. And once optics and phonetics converge into the spoken film – and the solution to this is surely soon upon us* – the illusion of life will be complete."



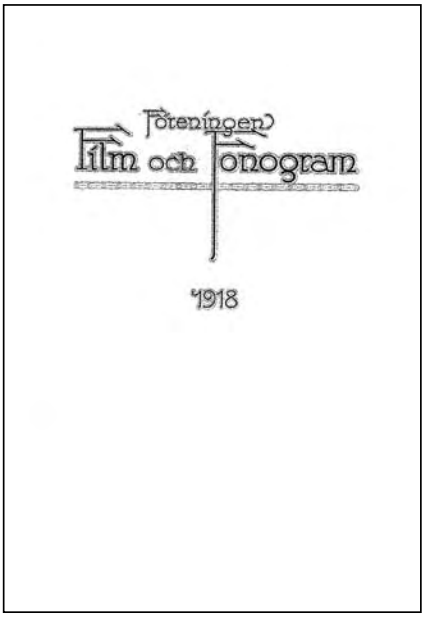
FÖRENINGEN FILM OCH FONOGRAM

DESS UPPGIFT, STADGAR, STYRELSE M. M.

INBJUDNING:

GUSTAF ADOLF EUGEN

The letter of invitation to the first meeting of Föreningen Film och Fonogram, held in May 1918.



The cover of Föreningen Film och Fonogram's annual report, published in February 1919.

Föreningen Film och Fonogram resided on Klarabergsgatan in central Stockholm, where it also housed the actual collections. The annual

En conclusion, l'auteur tente justement d'imaginer les causes de la fin abrupte d'un projet aussi bien lancé : peut-être était-il trop ambitieux pour l'époque; la tâche qu'il s'était fixée, trop exigeante; sa structure organisationnelle trop fragile; ses appuis financiers inadéquats... Quinze ans plus tard, une seconde tentative pour sauvegarder le patrimoine cinématographique allait voir le jour, avec plus de succès. Mais ceci est une autre histoire, dont il est question ailleurs dans ce même numéro.

report states that "the archival facilities are only provisional, and the executive committee is actively searching for safer and better storage facilities". And further on in the report:

> "The properties of the gramophone record guarantee that it will last forever, if it is properly stored. Whether films can be preserved forever is maybe too early to say, as the physical entity of films has only been in existence a mere two decades. But all evidence thus far indicates that it is possible to conserve films forever, if the elements acquired are in good condition, stored in proper facilities, and appropriate preservation efforts and general good care are undertaken. The development of film stock will further guarantee the medium's longevity."

The report even distinguishes between prints whose negatives are preserved and prints that are "unique, as the negatives have been destroyed and the possibility of making new prints is therefore non-existent."

As already indicated, the archive's main focus was documentary materials – non-fiction films and sound recordings that chronicled historical events as well as everyday realities. Film historian Georges Sadoul once said that our view of history would have been so much different had there been moving images of Napoleon. Likewise, *Föreningen Film och Fonogram* in its annual report laments the fact that the film camera was an invention only of the late 19th century: "Imagine if we would have had access to tangible and true records of Swedish life during the reign of Gustav Vasa (...), as generations five hundred years from now will have of today's customs, clothing, architecture, etc."

In the statutes it is declared that the main objective of the archive is "to acquire and preserve Swedish films and phonograms of historical, cultural, and social significance". But the annual report (dated February 1919!) clarifies that "Swedish" should not be interpreted too literally: "The history of Sweden cannot be seen in isolation from the history of other nations. Our culture is intertwined with all other cultures, and it would be an inexcusable omission not to acquire films and sound recordings of foreign origin should the opportunity arise." An observation that is relevant for any archive today, defending itself against complaints about the cost of storing and preserving non-national films.

The aspirations of *Föreningen Film och Fonogram* were great. It was supported by the royal family, and among its members were many prominent figures of Swedish public life. In its first year it had already acquired an impressive number of films. (A list attached to the annual report of February 1919 includes 87 films, all of them documentary or newsreel footage, ranging from foreign heads of state visiting Sweden to sporting events and depictions of Swedish folklore.) Yet knowledge about the archive and its achievements among contemporary scholars and historians is non-existent. How is it possible that such an archive could disappear almost without a trace?

The first tentative steps in researching the archive seemed to confirm the mystery, almost leading one to suspect that the documents discovered in the collections of the Swedish Film Institute were not authentic. Had this phantom archive in fact never existed? Were the documents planted

Recientemente en el archivo del Instituto del cine sueco se han descubierto documentos que indican que en 1918 surgió una institución cuya única finalidad era la salvaguarda de imágenes animadas y sonidos grabados para las generaciones futuras.

El *Föreningen Film och Fonogram* fue fundado el 15 de mayo de 1918 en el Grand Hôtel de Estocolmo, con la participación, según el periódico especializado *Filmbladet*, de alrededor de 250 personas, entre ellas el director del Archivo nacional, el del Teatro real, el de producción del Svenska Biografteatern, el pintor Carl Larsson, autores, profesores, militares de alto rango y hombres de negocios... pero ningún político. La institución fue apadrinada por el príncipe Gustavo Adolfo y el príncipe Eugenio fue su primer miembro honorario.

Entre otros, se han hallado el estatuto del *Föreningen* y su primera relación anual, de febrero de 1919. Ésta contiene, en especial, afirmaciones más que acertadas sobre la importancia de los archivos, como: «Una colección de películas y grabaciones sonoras tendrá una importancia histórica y cultural incalculable para las generaciones futuras. (...) Las imágenes animadas serán una fuente histórica cuya importancia será tal que actualmente es imposible estimarla correctamente.»

Föreningen tenía su sede en la Klarabergsgatan, en el centro de Estocolmo. Según sus responsables, era necesario buscar locales más adecuados para la conservación de sus colecciones. Nótese que la relación de 1919 insiste sobre la distinción entre las copias de las que existe un negativo y aquellas cuyo negativo ha desaparecido.

Si el estatuto de 1918 otorga prioridad a la adquisición y conservación de películas y grabaciones suecas, la relación afirma que sería una grave omisión «no comprar películas y grabaciones extranjeras, dada la ocasión», una observación cuya pertinencia no escapará a los archivos fílmicos, que actualmente deben arrostrar el reproche de derrochar recursos para adquirir y conservar producciones extranjeras. En la

by someone, wanting to play a diabolical practical joke? The actual existence of the archive was however confirmed when the National Library, the repository for legal deposit of all printed material in Sweden since the 17th century, announced that they also had copies of the first annual report in their collections. But the National Library held no other printed material on the archive, indicating that there never were any subsequent annual reports. But could such an ambitious archive, with such impressive backing, really cease to exist after only one year?

When consulting issues of Swedish trade papers of the era in the library collections of the Swedish Film Institute, it is possible to trace – at least to some extent – the evolving and dissolving of *Föreningen Film och Fonogram*, though information is scarce. The only mention of the archive in its second year of existence is a brief item in *Filmbladet* published in November 1919 (vol. 5, no. 41) reporting on a screening organized by the archive in the Palladium theatre, proving that the archive not only intended to collect and preserve films but also to present them, making *Föreningen Film och Fonogram* an archive in the truest sense of the word. Among the films screened were newsreels from the Stockholm fair in 1897, the 1908 Olympic Games in London, and the visit of French President Poincaré to Stockholm in 1914. Then an interesting news item in the July 1920 issue of *Biografbladet* appears (vol. 1, no. 10): "The executive committee of *Föreningen Film och Fonogram* announces that it considers a restructuring of the organization and an expansion of its activities. Negotiations with possible financiers have not yet been finalized, which has forced the executive committee to postpone the annual meeting, probably until the autumn." Then no other news appears until December 1920, in *Filmbladet* (vol. 6, no. 44), wherein an article reports that Statens Biografbyrå (the Swedish censorship board) has informed the government that they are no longer able to house its collections of newspaper and magazine articles relating to film. The Ministry of Culture and Education asked the National Librarian and the head of the National Archives for advice on how to proceed, and they both suggested that the collections should be allocated to *Föreningen Film och Fonogram*. Some weeks later, in February 1921, a headline in *Filmbladet* (vol. 7, no. 8) announces that "*Föreningen Film och Fonogram* ceases to exist". In a letter to Statens Biografbyrå, the chairman of *Föreningen Film och Fonogram* stated that it cannot acquire the collections referred to earlier, "and because it has not been possible to raise the funding necessary to restructure the organization, *Föreningen Film och Fonogram* has decided to fold its activities."

Before more research has been conducted, one can only speculate as to why the archive failed in its mission. One of the founding figures of the archive was Charles Magnusson, manager of production company Svenska Biografteatern. The archive was founded at a time when Svenska Biografteatern expanded and consolidated its position by merging with other studios, resulting in the establishment of Svensk Filmindustri in 1919. Most of the films acquired by *Föreningen Film och Fonogram* in its first year were newsreels and other non-fiction films either produced by Svenska Biografteatern or by companies later usurped by them. Maybe the collections showed too much of an overlap with Svensk Filmindustri's own collections? This assumption seems to be verified by the fact that many of the films listed in the annual report of *Föreningen*

relación, también figuran las 87 películas, casi todas noticiosos y documentales, obtenidas por la institución.

El *Filmbladet* de noviembre de 1919 menciona una proyección organizada por el *Föreningen* en el teatro Palladium, signo de la voluntad de ser un archivo fílmico en el sentido pleno de la palabra. Pero, en 1921, el mismo periódico informa que «ante la imposibilidad de conseguir los fondos necesarios para su reestructuración, el *Film och Fonogram* ha decidido cesar sus actividades.» Sin embargo, dos meses antes, el Ministerio de cultura e información había propuesto que se depositaran allí las colecciones de revistas y diarios de la Oficina sueca para la censura. ¿Cómo pudo desaparecer una institución tan dinámica y apoyada por tantas personalidades sin dejar huellas?

El autor enumera varias razones que podrían haber provocado el cierre inesperado de un proyecto tan bien lanzado: quizá fuera demasiado ambicioso para la época, la tarea que se proponía demasiado exigente, la estructura organizativa demasiado frágil, los apoyos financieros insuficientes... Quince años más tarde, surgiría otra iniciativa para salvaguardar el patrimonio cinematográfico, con mayor éxito. Pero ésa es otra historia, que se relata en otra parte de este mismo número.

Film och Fonogram were included in Svensk Filmindustri's donation to Sveriges Television (the Swedish national broadcasting corporation) in January 1964.

A second possible reason for the dismantling of *Föreningen Film och Fonogram* may be the fact that around the same time a pool of films was set up to be distributed in schools, including abridged versions of Swedish feature films and specially commissioned films on national customs and places of interest, the vast majority of which were produced by Svensk Filmindustri and Skandinavisk Filmcentral. The educational mission of *Föreningen Film och Fonogram* was then arguably already covered. But the above-quoted articles in trade papers seem to indicate that the archive encountered financial problems, and that there was an ongoing internal discussion about a possible alteration of the archive's mission. Hopefully future research can shed more light on these issues, and one would hope one day to unearth the minutes from the archive's executive committee meetings.

Less than three years after its founding, *Föreningen Film och Fonogram* folded its activities. A bold attempt to create an institution for collecting, preserving, and screening the audio-visual heritage failed, for reasons which are not yet very clear. Maybe the ambitions were too great, the task too daunting, the organizational structure too weak, the financial support too inadequate. Fifteen years after its founding, a second – and more successful – Swedish attempt to preserve the motion picture heritage came into being, accounted for in another article in this issue of *Journal of Film Preservation*.

* The founders were probably aware of the inventions of Swedish engineer Sven Ason Berglund, who in 1921 made the first-ever public demonstration of an optical sound film system.

Copenhagen: New Nitrate Archive

Dan Nissen

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

Le 12 juin dernier le ministre de la Culture du Danemark inaugurait officiellement les nouveaux entrepôts de conservation de l'Institut danois du film. Situés à Hillerod, au nord de Copenhague, ces entrepôts abritent 53 tonnes de films sur support nitrate : les 50 premières années du patrimoine cinématographique danois. Ce véritable réfrigérateur souterrain de 1160 m^2, installé dans un ancien bunker, assurera désormais la conservation des chefs-d'œuvre de Dreyer, *Intolerance* de Griffith, aussi bien que du métrage documentaire inestimable.

Le transfert de ces précieuses collections dans leur nouvelle demeure (-5C, 30%HR) a été l'occasion d'en faire enfin, pour la première fois, l'inventaire systématique : 24 000 boîtes contenant 11 500 éléments distincts de 6800 films. Construites au coût d'environ 5,3 millions d'euros, ces nouvelles installations offrent des conditions de conservation exceptionnelles (pour plusieurs siècles) aux collections de l'Institut danois du film, mais aussi aux films sur support nitrate qui font partie des collections de la Bibliothèque Royale et du Musée national.

The first 50 years of the Danish film heritage are now saved. The Danish Film Institute's (DFI) large collection of historically invaluable nitrate films has finally found a cool home, providing the best possible conditions for the fragile and combustible material, 53 tons of cellulose nitrate. On Thursday, 12 June 2008, Minister of Culture Brian Mikkelsen opened one of the world's most advanced nitrate film archives, in a converted bunker in Hillerød, north of Copenhagen.

For the first time since the mid-1950s, it has been possible to take inventory of the DFI Film Archive's collection of cellulose nitrate films: 6,800 titles distributed across 11,500 separate elements in 24,000 cans. In all, more than 53 tons of invaluable cellulose nitrate have been placed under ideal storage conditions in a state-of-the-art archive with a constant humidity of 30% and a temperature of -5°C.

Getting there has been a long process, but well worth it. The Danish Film Institute's collection of Danish and international films – from Dreyer's immortal masterpieces to Griffith's seminal *Intolerance* and rare documentary footage from times long past – are securely ensconced in a 1,160 m^2 underground refrigerator. The sole sign above ground is something resembling a cemetery of sarcophagi or an enigmatic modern landscape installation.



Nitrate storage facilities in Hillerød.

The work of setting up the archive has cost a total of around 5.3 million Euros, but the result is priceless: ideal storage conditions for the films for centuries ahead. And the Danish Film Institute is not the only institution to benefit. Both the Royal Library and the National Museum's collections of nitrate materials have also found a home in the new archive.

El pasado 12 de junio, el ministro de Cultura de Dinamarca inauguró oficialmente los nuevos depósitos del Instituto danés del cine, ubicados en Hillerod, en el norte de Copenhague. En ellos se conservan 53 toneladas de películas de nitrato, es decir, los primeros 50 años del cine danés. En esta verdadera heladera subterránea de 1160 m^2, instalada en un antiguo búnker, se conservan las obras maestras de Dreyer, *Intolerance* de Griffith, así como un tesoro inestimable de películas documentales.

La mudanza de la colección a su nuevo destino (-5°C, 30% h.r.) ha dado ocasión para hacer, por fin, un inventario sistemático: 24 000 latas con 11 500 elementos distintos de 6800 películas. Estas instalaciones, que han costado alrededor de 5,3 millones de euros, brindan condiciones de conservación excepcionales (quizá por varios siglos) a las colecciones del Instituto del cine, pero también a las películas de nitrato que pertenecen a la colección de la Biblioteca real y al Museo nacional.

The all-too-frequent scandalous stories over many past years of the slow destruction of the Danish film heritage, not to mention the ever-present hazards of fire and explosion, should now be buried once and for all.

For further information:

Head of Department, DFI Archive & Cinematheque
Dan Nissen, dann@dfi.dk,
+45 3374 3579
cell +45 2425 5225

Head of Unit, DFI Film Archive
Jacob Trock, jacob@dfi.dk,
+45 3374 3622
cell +45 2164 7909

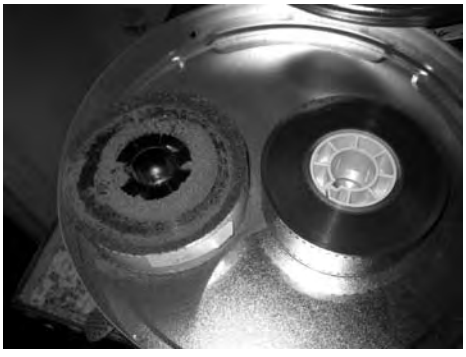








Different aspects of the recovery and preservation of nitrate materials in Copenhagen.
Images and background materials:
www.dfi.dk/aktuelt/pressroom/dfi/nitratarkiv/Nitratarkiv.htm





The Design for the New Cineteca del Friuli Film Vaults

Luca Giuliani

News from the Archives

Nouvelles des archives

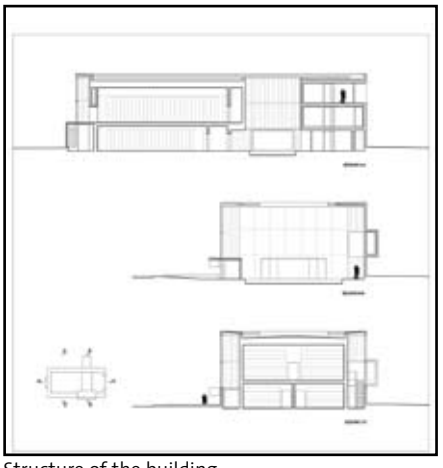
Noticias de los archivos

It was airy and cold, though not damp, when on Saturday 29 March 2008 the new climate-controlled Cineteca del Friuli vaults were inaugurated. A good omen, many thought, considering that the weather conditions were very close to ideal for a film vault.

The society pages described a simple and elegant inauguration ceremony, in keeping with the Cineteca del Friuli style. No mention was made of any especially glamorous attire, or of the long celebratory speeches given by Livio and Piera. The ceremony was attended by the leading figures of the regional government, representatives of Italian and European archives, and numerous friends of the Cineteca del Friuli. Three days of gatherings and screenings in Udine and Gemona, with archive footage from neighbouring areas (Austria, Slovenia, Serbia), underlined the importance of the event.



External view of the new compound in Gemona.



Structure of the building.

The simple and elegant ceremony aptly suited the design and construction of the "casa delle pellicole," an epithet quickly applied to the vault, which is in many ways an innovative concept in film archives. It is a place which has not been designed only as a place to preserve reels; it is also a container housing stories already told and others still to be shot.

The new vault is itself the outcome of some interesting stories, bringing together as it does the political and cultural ambitions of the region of Friuli Venezia Giulia, which funded the scheme, and the more technical experiments concerning the thermodynamic innovations introduced in the design stage, attracting several consultants from various parts of the world, and illustrating the stylishness of the architects' plans, which skilfully and gracefully overcame a series of problems often overlooked in cases where a film vault is considered just a big fridge.

A region with a high concentration of film activities

Friuli Venezia Giulia is known for its numerous international film festivals (Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone; Far East Film, Udine; Trieste Film Festival; Science+Fiction and I 1000 occhi, Trieste), and the cultural associations which over the past few years have all celebrated 30 years of activity (La Cineteca del Friuli, Cinemazero in Pordenone, Centro Espressioni Cinematografiche in Udine, Alpe Adria, Cappella Underground in Trieste, Kinoatelije and Premio Amidei in Gorizia).

As in other parts of the world in the 1970s, this cultural phenomenon

Inaugurés le 29 mars 2008 en présence des représentants des divers paliers de gouvernement et de nombreux amis, les nouveaux entrepôts de conservation de la Cineteca del Friuli se présentent comme un concept nouveau dans le monde des archives du film. Cette « maison de la pellicule », comme on a immédiatement surnommé le nouveau bâtiment, est une construction aussi simple qu'élégante.

Ces entrepôts, qui viennent couronner trente années d'activités culturelles (rapidement résumées ici par l'auteur) de la Cineteca, sont beaucoup plus que le grand frigo habituel, souvent même dénommé « bunker ». Résultat de consultations multiples, le travail des architectes est une réussite sur le plan du design aussi bien qu'au niveau des innovations thermodynamiques.

Les entrepôts, d'une surface totale de 650 m^2, comprennent deux bâtiments reliés par un hall à ciel ouvert : le premier loge les bureaux et les services techniques, sur trois étages; le second, loge les entrepôts climatisés, sur deux étages. Ces bâtiments sont inclus dans une enceinte en panneaux de verre qui constitue une sorte d'isolation et permet des économies d'énergie. La construction est de plus équipée de 140 m^2. de panneaux solaires, fournissant une part importante de l'électricité et réduisant de façon importante les émanations de CO_2 liées à la consommation de gazole. (L'auteur décrit ensuite le système de climatisation et le volume d'accueil des entrepôts).

Mais l'originalité la plus évidente du travail des architectes Michele De Mattio et Giuliana Raffin, est d'avoir opté pour la simplicité (matériaux, économie d'espace, etc.) et d'avoir fait en sorte que le hall soit un espace d'accueil, utilisant le toit ouvrable pour créer un lien avec l'extérieur. Lieu de conservation, la construction n'en est pas moins une invitation à la fréquentation du cinéma : une occasion de sensibiliser le public à la nature physique du cinéma, à sa mécanique, mais aussi à sa dimension esthétique.

sprang up spontaneously, thanks to the stubbornness, expertise, and passion of a number of volunteers, figures in some cases well-known today but then unknown even to specialists. At a time when these associations were alone in promoting and spreading the culture of cinema (the over 150 film courses held in Italian universities today were still in the pipeline back then), the only support at an administrative level came from Law No. 68/1981 (a regional law that addressed film exploitation activities), which ensured steady funding. Thirty years later, the following which these activities have attracted in the region, the number of participants at the festivals, and the size of cinema audiences at screenings have highlighted the fact that the whole project has reached cultural and economic proportions which the 1981 law no longer addresses.

The previous, centre-Left administration therefore passed the new Law No. 21 of 2006, drawn up largely through the efforts of Piero Colussi (Cinemazero's president for many years and one of the founders of Le Giornate del Cinema Muto). Briefly, the law establishes a system based on four provincial video libraries, designed to provide access to footage, and a single climate-controlled vault for the entire region to house copies of films. On the one hand, the law supports regionally-based projects promoting and reinforcing the combined system of promotion and access to films and audio-visual material, such as the cataloguing of footage to be found in the region or the co-ordination of school activities funded on an annual basis throughout the region at a cost of 150,000 Euros. Further collaboration with the Friuli Venezia Giulia Film Commission and with universities is also planned.


Interior space of the new premises.

At the same time, the law also calls for the establishment of a film vault. In 2006, Livio Jacob and Piero Colussi initiated a series of discussions with leading specialists in the field (David Francis, Paolo Cherchi Usai), visiting a number of vaults already in operation, including the FilmArchiv in Austria, and set to work. The regional administration has earmarked 1,200,000 Euros over a 10-year period to cover the costs of the building.

The Friuli Venezia Giulia Film Archive

The ideal conditions for film preservation are now established and universally accepted. There is some discussion, however, on the best ways of achieving such conditions.

The vault is a building with a surface area of 650 square metres, consisting of a compound bounded by a perimeter almost 9 metres high, within which stand two buildings separated by a hall open to the

Los nuevos depósitos de la Cineteca del Friuli, inaugurados el 29 de marzo de 2008, ante distintas autoridades y numerosos amigos, representan un concepto nuevo para el mundo de los archivos fílmicos. Esta «casa de la película», como ha sido de inmediato rebautizada, es una construcción simple y elegante.

Los depósitos, que coronan treinta años de actividades culturales de la Cineteca, resumidos en el artículo, son más que la heladera usual, que suele ser llamada también búnker. El trabajo de los arquitectos, que sintetiza exigencias múltiples, es un logro tanto en el diseño como en lo referente a las innovaciones termodinámicas.

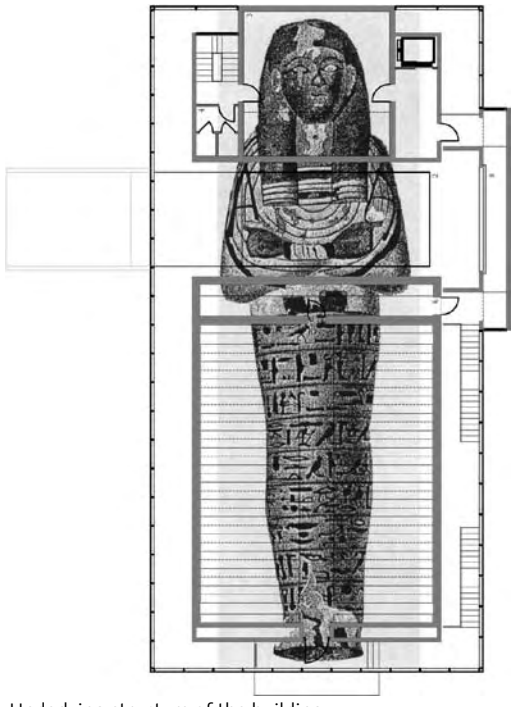
Los depósitos, cuya superficie total es de 650 m^2, comprenden dos edificios conectados por un patio; en el primero, de tres pisos, se ubican las oficinas y los servicios técnicos; el segundo, de dos pisos, contiene los depósitos climatizados. Los edificios están rodeados de una valla de paneles de vidrio que de cierta manera los aísla y permite economizar energía. Además, la construcción cuenta con 140 m^2 de paneles solares, que producen buena parte de la electricidad y reducen sensiblemente las emisiones de CO_2 y el gasto de gasóleo.

Pero el rasgo más original del trabajo de los arquitectos Michele De Mattio y Giuliana Raffin es la elección de la simplicidad (materiales, racionalización del espacio, etc.), logrando que el patio sea un espacio de acogida, cubierto por un techo corredizo que permite el contacto con el exterior. Además de lugar de conservación, el edificio es una invitación al cine, una ocasión de sensibilizar al público sobre la naturaleza tangible del cine, su mecánica y también su dimensión estética.

sky. One of the buildings contains three floors of offices and technical laboratories, while the other houses the climate-controlled vaults on two floors, two on the ground floor and one on the first floor, covering a total of 450 square metres.

The first novelty is the introduction of the compound, as if two boxes were contained within a larger one. The outer wall comprises a cement base supporting glass panels, surrounding and totally covering the two structures within. A corridor runs right around the perimeter in order to provide a space between the air-conditioned areas and the outer wall, thus ensuring improved insulation and energy conservation.

The Cineteca del Friuli was also concerned to safeguard the environment, and to this end the architects have devised a series of systems exploiting renewable energy sources to reduce energy consumption as much as possible. The building is thus designed to have zero impact on the environment, inasmuch as primary energy consumption to power the air-conditioning system and daily electric energy needs are covered by 140 square metres of solar panels generating 25,000 kWh, thus cutting the equivalent of 15,000 Kg./year of CO_2 emissions, or 5.2 tons of diesel oil.



Underlying structure of the building.

The three climate-controlled ground-floor rooms are 3 metres high, while the room on the first floor is 4 metres high, and are equipped with an antechamber so that doors do not lead straight into the air-conditioned area, thus maintaining a constant temperature of 6°C and 30% relative humidity.

Temperature and humidity levels in the building are kept constant through the combined use of a direct-expansion refrigeration plant and independent dehumidifiers specially designed to operate at low temperatures. This ensures a highly precise control of humidity levels room by room, regardless of variations in weather conditions and the type of material stored. Volatile pollutants released by materials in store are treated by an active-carbon filtration plant, which automatically pumps fresh air into the premises. The offices are equipped with a heating/cooling plant based on the use of a heating pump combined

with geothermal gauges connected to a system of radiation panels set in the floor.



interior spaces.



The three climate-controlled storage vaults have a combined capacity of 50,000 reels, and will thus be able to hold other material in addition to the 10,000 films in the Cineteca del Friuli collection. For instance, it has already been agreed to house part of the Veneto region's film archives, and others will follow. This is in line with the recent modification of the law regarding official legal deposit, which can now take place on a regional basis in appropriate premises designed for the preservation of film and audio-visual material.

Ceci n'est pas un frigo

One might suppose that there is no more to be said about the vaults, but actually there is a third aspect which deserves to be mentioned: the overall atmosphere of the place.

Clearly, like all similar facilities, this vault is a large fridge, but the great merit of the design by the Pordenone architects Michele De Mattio and Giuliana Raffin is that it has not been conceived merely as an enclosed space powered by a highly efficient and economical energy system, but also as a structure with a symbolic dimension, which in some sense challenges the idea of cold, unaesthetic functionality that generally distinguishes these dark, stuffy, almost secret places, which often invite the use of the term "bunker".

The architects have written of the "introverted" characteristics that immediately catch the eye in a film vault, usually inward-looking, without windows or openings facing outside, and isolated, not only in the sense of insulated from the effects of the weather, but also geographically. The architects decided to stress one of the possible approaches to the design of a building mainly functional in nature: simplicity. The simpler the design, the greater the efficiency.

Firstly, the materials used are standard and straightforward, the distribution of space and the arrangement of passages are eminently rational, and the wasting of energy is avoided. Form and content are inextricably linked.

Secondly, the hall becomes a reception room, and offers a view of the area's natural beauty. The basin set in the centre is not functional, but establishes an immediate link with the surrounding environment, calling to mind the River Tagliamento, which flows nearby and from whose bed the foundation stones were taken.

This reference to the outside, including the use of an open roof, is a way of turning the building towards the outside, rejecting a tendency towards introversion, making it visible, something other than a large fridge.

We believe this to be the direction future vaults, such as the one being built in Gemona, should take, turning stuffy, dark

archives, designed for storing, housing, and protecting material, into bright, open, welcoming places.

It was disconcerting when De Mattio and Raffin declared they had taken a sarcophagus as their model when they first began to cast about for ideas for the vault. But they themselves were no less taken aback when it was suggested they might consider viewing the contents as a mummy. Preserving means not only protecting, but expressing and revealing, too, as André Bazin points out. Thus the other model becomes a "box within a box", like the famous Yale University Beinecke Rare Book Library, designed by Gordon Bunshaft in 1963. Opening towards the outside, displaying what is being preserved and safeguarded, can be done while still covering and protecting.



General view of the interior space of the new facilities.

The temperatures required for the preservation of film rule out glass panels enabling the interior of the cold-store cabinets to be seen, but perhaps this is not the real issue. "Visible" suggests a recognized, visited exhibition area, maintaining contact with reality and not just with the past, with something so jealously shielded that it runs the risk of becoming a historical relic. The cinema is far more than this. A vault can for example house those contemporary artworks which more and more often pay tribute to or are inspired by the cinema, borrowing its techniques and genres.

A vault should not merely be a container, hidden away, but rather a facility that offers an opportunity for making people aware of the physical nature of film, the mechanics involved in its use, the aesthetic quality of its material form. This is what the new vault aims to do in a way, for here form and substance are one and the same.

Photos by Alessandra Chemollo.

Interview with Garegin Zakoyan

Éric Le Roy

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

Profitant du congrès de Paris, Éric Le Roy a rencontré Garegin Zegoyan, directeur des Archives du film d'Arménie, une institution dont l'admission comme membre de la Fédération venait d'être décidée par l'Assemblée générale de la FIAF.

Zegoyan rappelle d'abord brièvement l'histoire du cinéma en Arménie qui débute avec le court métrage *Le premier enfant révolutionnaire* (1923), suivi l'année suivante par le premier documentaire arménien de long métrage *Khorhurdayin Hayastan*, immédiatement suivi en 1925 par le premier long métrage de fiction *Namous*.

Zegoyan décrit ensuite, chiffres à l'appui, l'état actuel de la conservation des films produits sur le territoire arménien et en langue arménienne, signalant au passage que la majorité des négatifs de cette production sont conservés dans deux institutions d'archives russes. L'idée de conserver le patrimoine cinématographique arménien a vu le jour dès 1943, mais il faut attendre 1962 pour un premier dépôt : les films de Yerevan Tele-Films Studio. Tous les films de fiction, de même que les documentaires importants, devaient de toute façon être déposés dans les archives russes.

Dans les années 80 des groupes de pression se sont créés pour solliciter de l'Union soviétique la création de musées du cinéma dans les différentes républiques de l'Union. En 1991 le

Film is an ideal kaleidoscope for a culture as rich and diverse as that of Armenia: Soviet with Sergëi Paradjanov, American with Rouben Mamoulian, French with Henri Verneuil and Robert Guédiguian, Canadian with Atom Egoyan.

As official representative of FIAF, I visited Yerevan in October of 2007. Fully committed to a genuine policy of preservation, acquisition, access, and research, the new institution was invited to submit its candidature to the Executive Committee of the Federation. In April 2008, on the occasion of the Paris Congress, the film archive of Armenia was accepted by the General Assembly as a member of FIAF.

Garegin Zakoyan (filmmaker, producer, writer, photographer, artist) is the driving force behind this new birth of the Armenian film archive. Here is his introduction to this new member of FIAF.

When did film production start in Armenia?

With the Resolution of the Council of People's Commissioners (CPC), dated 29 September 1922, the entire cinema industry in Armenia was nationalized and assigned to the People's Commissariat of Enlightenment. The ASSR CPC Decree of the State Cinema Monopoly, dated July 1923, gave birth to the State Cinema Industry. The ASSR Goskino (State Cinema) was founded, with the main functions of film production and distribution.



Garegin Zakoyan receives visitors.

In 1923, the short film *The First Octobrian* was released, and the following year, the first full-length documentary (64 minutes), *Khorhurdayin Hayastan* (The Soviet Armenia). In 1925, the shooting of the first full-length feature film, *Namous*, started; the film was released in the spring of 1926. Finally, in 1926, Gosphotokino was renamed Armenkino.

Does Armenia own the negatives of all the films produced on its territory and in its own language?

The Armenian National Archives' Department of Films, Photographs, and Sound-Recording Documents (FPSR) stores 3114 boxes (units of preservation) of negatives, about 934,200 metres: 45 feature films (290 boxes), 1597 chronicles and documentaries (2816 boxes), 7 animation films (8 boxes) – a total of 1649 films (accounted units). The main part of the Armenian cinema production negatives are stored in the Russian State

gouvernement d'Arménie autorisa la création de la Cinémathèque nationale d'Arménie qui, après être passée d'un ministère à l'autre, poursuit aujourd'hui son mandat de conservation et de diffusion.

La cinémathèque d'Erevan a eu ses premiers contacts avec la FIAF dès 1997 et en est même devenue un affilié en 2002, affiliation qui fut interrompue pour des raisons budgétaires jusqu'à la visite officielle d'un membre du Comité directeur en octobre 2007 et son intégration récente. Pour Zegoyan, cette appartenance à la FIAF est la garantie que les Archives arméniennes peuvent désormais remplir pleinement leur mission, en devenant un centre culturel actif dans les domaines de la conservation, de la diffusion et de l'édition de DVDs.

Film Foundation, and in the Central State Archives of Films, Photographs, and Sound-Recording Documents of Russia.

When did Armenia have its first contacts with FIAF?

The first contacts with FIAF began in 1997. In 2002, the Armenian National Cinematheque became a FIAF member. However, due to a number of reasons (replacement of the National Cinematheque's management and the beginning of the liquidation of the Cinematheque itself) which deprived the Cinematheque of the ability to pay the membership fees, the organization had to break off contacts with FIAF, which finally led to the loss of FIAF membership. The Cinematheque recommenced its relations with FIAF in 2007, as a FPSR branch of the National Archives of Armenia.



The projection facilities.

When did the idea of a film archive first appear in your country? Who transformed it in practical terms?

In 1943, the Decree of the Council of People's Commissioners of the Armenian SSR established the State Central Archives of Films, Photographs, and Sound-Recording Documents. The Archives were meant to "bring together, accept for the state deposit, and put into broad scientific use valuable films, photographs, and sound-recording documents related to the history of the Armenian People". However, the Decree, which was meant to demonstrate Lenin's national politics, stayed absolutely fictitious until the 1960s.



The National Archives of Armenia.

The first films were deposited only in 1962. They were films produced by the Yerevan Tele-Films Studio.

The work of the Archives of Films, Photographs, and Sound-Recording Documents was strictly regulated by the USSR Provisions on State Archives. Thus, an archive could not accept for storage fiction films (feature and animation). All fiction films created in the USSR (including in Armenia) were to be stored by the USSR State Film Foundation, and the most valuable documentaries would go to the Central State Archives of Films, Photographs, and Sound-Recording Documents in the city of Krasnogorsk.

In the 1980s, at one of the regular workshops at the Arts House of the USSR Union of Cinematographers in Bolshevo, a group of filmmakers and scholars from the different republics of the USSR (among them Garegin Zakoyan from Armenia) appealed to the Government of the

USSR for the foundation of national film archives in the Soviet republics to collect, store, study, and distribute the national cultural heritage in the field of cinematography. In 1987, the Soviet Government issued the Resolution on the Foundation of Cinema Museums in the Soviet Republics. A long bureaucratic process began, which ended after the USSR collapsed. Garegin Zakoyan, then the Head of the Cinema and Television Department of the Arts Institute of the Academy of Sciences of Armenia, led the formation of the new organization in Armenia.



Ashung Kabiri, Sergei Paradjanov, USSR, 1988.



Ashung Kabiri, Sergei Paradjanov, USSR, 1988.

In 1991, the Minister of Culture of Armenia authorized the establishment of the Armenian National Cinematheque (ANC), and Garegin Zakoyan was appointed as its director. In 1993, by an Armenian Government Resolution, the Archives of Films, Photographs, and Sound-Recording Documents merged with the Armenian National Cinematheque. In 1998, a conflict between the ANC and the Armenian Ministry of Culture led to the replacement of the Cinematheque's management and the privatization of the Pioneer cinema theatre, which belonged to the ANC. In 2005, by another Armenian Government Resolution, the Cinematheque was removed from the Ministry of Culture and joined to the National Archives of Armenia, under the jurisdiction of the Ministry of Territorial Management. Today, the Cinematheque's official name is *The Branch of Films, Photographs, and Sound-Recording Documents and Insurance Copies of the National Archives of Armenia.* As the Branch, the Cinematheque managed to preserve its main functions. At the moment, the Branch is undergoing technical re-equipping and area and building improvement. The main problem is human resources. Highly qualified professionals prefer to work for private enterprises because of the low salaries in the State sector.

What do you expect from FIAF?

By entering FIAF, we first of all aim at integrating ourselves in the international, European community of film archives and cinematheques. By "integration," we mean the convergence of ethical, moral, cultural, legal, and philosophical positions in the sphere of preservation and the use of cinema heritage, active participation in raising and solving common problems, the exchange of films and cinema programmes, sharing scientific and technical achievements in the sphere of film protection and restoration, the exchange of experts, and the implementation of joint projects. We expect that FIAF will assist us in implementing all these objectives.

Currently we do not maintain regular contacts with other FIAF members, but we look forward to establishing some.

Le Roy ha encontrado a Garegin Zegoyan, director del Archivo fílmico de Armenia, cuya admisión como miembro de la FIAF acababa de ser aceptada por la asamblea general.

Zegoyan evoca, ante todo, la historia del cine armenio, que comienza con el primer cortometraje *El primer niño revolucionario de octubre* (1923), al que sigue el primer largometraje documental, *Khorhurdayin Hayastan* (1924), yel primer largometraje de ficción, *Namous* (1925).

Zegoyan describe, con datos, la situación actual de la conservación de las películas producidas en territorio armenio y en armenio, la mayoría de cuyos negativos se conservan en dos archivos rusos. La idea de conservar el patrimonio cinematográfico armenio nació en 1943, pero el primer depósito sólo se inauguró en 1962 para las películas de Yerevan Tele-Films Studio. Todas las películas de ficción, así como los documentales importantes debían ser depositados, de todos modos, en los archivos rusos.

En los años 80, en la Unión soviética, surgieron grupos de presión para solicitar la creación de museos de cine en cada república. En 1991, el gobierno armenio dispuso la creación de la Cinemateca nacional de Armenia que, tras haber deambulado de un ministerio a otro, persistes, hoy en día, en su empeño de conservación y difusión.

La cinemateca de Erevan entró en contacto con la FIAF en 1997 y se afilió en 2002, pero la afiliación fue suspendida por razones de presupuesto hasta la visita oficial de un miembro del Comité de dirección en octubre de 2007 y su reciente integración. Según Zegoyan, la adhesión a la FIAF es una garantía para que el archivo armenio pueda cumplir plenamente con su misión y llegue a ser un centro cultural activo en los ámbitos de la conservación, la difusión y la edición de DVD.

How do you see the future of your archive?

We want our Archive to become a modern cultural centre, which will be up-to-date and in demand, and will produce a real impact on the cultural life of the country. It would be good to see it as a multi-profile and multi-functional organization, which will not only implement high-tech storage, preservation, and restoration, but also provide distribution of cinema heritage. We should have our own movie theatre and Cinema Museum, and we should engage in the academic publication of our movie classics on DVD. The Archive must become a centre of research about cinema heritage, and a centre of cinema thought. It must publish books and albums, and run its own magazine.

Paris, April 2008.



Tini Zabutykh Predkiv, Sergei Paradjanov, USSR, 1964.



Tini Zabutykh Predkiv, Sergei Paradjanov, USSR, 1964.



Sayat Nova, Sergei Paradjanov, USSR, 1968-1971.

Brief Description of the National Archive of Brazil and Its Filmographic Collection

Inez Stampa, Carlos Linhares, Vincente Camara

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

The National Archive of Brazil (Arquivo Nacional) is a federal institution responsible for the safeguarding, preservation, and distribution of the Brazilian documentary patrimony. Our institution was created in 1824, just about 70 years before the invention of the cinema. However, we only initiated the organization and preservation of our filmographic documents in 1980. From that point on, an intense programme of adaptation was implemented step by step: the survey of the conditions of conservation, the improvement of climate-controlled vaults, the planning of future actions of recovery, the substitution of old cans for new ones designed for long-term storage, etc.



The Patio of the National Archive of Brazil.

The process of incorporation of our film collection can be highlighted by two historical moments. The first one took place in the 1980s, when an independent section was created to take care of our filmographic material. The second moment was in August 2002, when we received approximately 45,000 reels of films of the private collection of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Museum of Modern Art of Rio de Janeiro – MAM Rio). In that collection is represented some of the basic elements of Brazil's national identity: the daily life of our cities, urban development, our politics, economy, arts, sports, and fashion. We also have many films produced by the Federal Government of Brazil, including educational films, propaganda films, and film cuts made by censors during the military dictatorship period.



Control of film materials.

Today we have almost 100,000 reels totaling 30,000 titles, of cinema newsreels (42%), fiction films (40%), and documentary films (18%). In addition, we also have 12,000 videotapes. Our collection is always

Les Archives nationales du Brésil furent créées en 1824 – quelque 70 ans avant l'invention du cinéma. Pourtant ce n'est qu'en 1980 que la conservation du patrimoine cinématographique fut incluse dans leur mandat. Un programme de développement accéléré fut immédiatement mis de l'avant : amélioration des conditions climatiques des entrepôts de conservation, remplacement des contenants, enquête sur l'état de la conservation, etc.

Deux moments historiques ont marqué l'histoire récente de l'incorporation du cinéma aux activités des Archives : en 1980, la création d'une section indépendante responsable des matériaux cinématographiques; en 2002, le dépôt de quelque 45 000 bobines de la collection du Museu de Arte Moderna.

La collection film des Archives nationales du Brésil comprend désormais plus de 120 000 bobines, soit environ 30 000 titres, principalement de fiction (40%) ou documentaires (18%). 35% de la production nationale brésilienne (de 1949 à aujourd'hui) y est conservée.

En Brasil, el Archivo Nacional, fundado en 1824 (unos 70 años antes del nacimiento del cine), es responsable de la salvaguarda, conservación y difusión del patrimonio documental del país. Desde 1980, también se ocupa del patrimonio fílmico, gracias a la creación de una sección especial y a la puesta en marcha de un intenso programa de preservación y restauración.

En 2002, un acontecimiento importante para el enriquecimiento de las colecciones fue la llegada de alrededor de 45 000 rollos, en su mayoría documentales, provenientes del Museu de Arte Moderna (MAM).

Actualmente el Archivo Nacional conserva casi 120 000 rollos que abarcan 30 000 títulos, sobre todo de ficción (40%) y documentales (18%), y representan el 35% de la producción nacional desde 1949 hasta nuestros días.

growing, and the National Archive of Brazil holds about 35% of Brazil's cinema production, dating from 1949 to the present day, mostly in master copies.

The National Archive of Brazil film collection is frequently consulted by academic researchers, movie directors, public and private TV producers, journalists, and students. In fact, Brazil is undergoing a period of intense valorization of its cinema history. Along these lines, the National Archive of Brazil promotes the *Recine*, an annual festival of archive films.

As a restoration guideline, the institution has adopted a policy of duplication in order to replace spoiled supports for new copies. During recent years, the National Archive of Brazil has invested in preservation, restoration, and film transfer, and has contributed to the recovery and distribution of many films. Our institution aims to become a reference point for film preservation, and to reach that goal we are now in the process of installing a modern storage vault.



Shooting of Nelson Pereira dos Santos' *Rio 40 Graus*, Brazil, 1955. Photo Vanthoen.

L'Institut Jean Vigo : une cinémathèque originale

José Baldizzone, Kees Bakker

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

In 2005 the Institut Jean Vigo moved to new offices provided by the City of Perpignan. With five rooms for the storage of film and non-film materials, a library and study center, and a film theatre, as well as rooms for conservation work and cataloguing, the institute obtained the means to become a proper film archive, and joined FIAF.

Before becoming a regional European film archive, the institute followed a singular path. It begn as an association created by some friends impassioned by cinema. The institute derives from the well-known *Amis du cinéma,* a film club founded in 1962 by Marcel Oms and his friends. He organized showings of classic films and recent films that had received little or no commercial distribution. Today this film club continues the project of Marcel Oms, to pursue a critical and historical investigation of cinema.

These aims were the same that led to the creation in 1965 of *Confrontation*, a week of showing about 50 films organized around a theme: a period of history, a genre, or a country. In order to deepen the relations between historians and film historians a Colloquium was created in 1982: for 3 days, open to the public, lectures and projections alternate around a

Ces dernières années, l'Institut Jean Vigo a connu une évolution importante. En 2005, il s'est installé dans des nouveaux locaux, mis à disposition par la Ville de Perpignan, parfaitement adaptés à ses activités et ses missions de conserver et valoriser le patrimoine cinématographique. Avec cinq salles d'archives pour ses différentes collections film et non-film, une bibliothèque et une médiathèque, une salle de cinéma, ainsi que des salles pour travailler sur la conservation et le catalogage des collections, l'Institut s'est doté d'un outil approprié, qui récompense une riche histoire de plus de 45 années d'activités, qui l'ont mené à devenir une cinémathèque proprement dit. L'Adhésion à la FIAF est pour nous un pas logique : à la fois une confirmation de notre rôle dans le réseau des cinémathèques et archives de film, ainsi qu'une reconnaissance du travail accompli par l'Institut durant toutes ces années.



L'Institut Jean Vigo en images.

Avant de devenir Cinémathèque euro-régionale, l'Institut Jean Vigo a connu un parcours original. C'est une association créée par quelques amis rassemblés par une passion commune qu'ils souhaitaient partager avec le grand public. Chacun connaît ou a entendu parler des *Amis du cinéma*, ciné-club fondé en 1962 par Marcel Oms et qui, depuis cette date et sans aucune interruption, propose chaque année, dans des soirées et lors de week-ends thématiques, des films classiques et des films récents peu diffusés dans les circuits commerciaux ou parfois même inédits sur notre département. Aujourd'hui encore les *Amis du Cinéma* prolongent le projet que Marcel Oms et quelques amis avaient voulu donner à l'association : proposer une approche critique de l'image pour mieux l'étudier sous toutes ses formes et replacer le film dans son époque.

Ce furent les mêmes ambitions qui ont mené à la création en 1965 de *Confrontation* qui annoncera très vite par son sous-titre de « *Festival de*

theme, most often a historic period. To share these ideas, a journal has been published since 1971: *Les Cahiers de la Cinémathèque.* In 1986 the *Collection Institut Jean Vigo* was launched: eight editions have been published, thematically centered around a director, an actor, or a subject.

From the beginning, posters, pressbooks, photos, books, and journals have been collected, and in order to make them available to researchers, a detailed catalogue has been undertaken. In 1990, a film study center was initiated. Since the move to the new building, the deposit of films and non-film materials has greatly increased.

An education sector was added in 1994, and is organized as part of the national framework of film education, with lectures, workshops, internships, and exhibitions, aimed at students, scholars, and professionals.

Today, archiving, conservation, and valorization of the national film heritage are at the heart of the activities of the Institut Jean Vigo, while all the pursuits that have long characterized the work of the institute continue.

En 2005, el instituto Jean Vigo fue trasladado a nuevas oficinas concedidas por la municipalidad de Perpiñán con cinco salas para depósito de películas y otros materiales, una biblioteca y un centro de estudios, un cine y espacios para la conservación y la catalogación, es decir, los recursos necesarios para ser un verdadero archivo fílmico y miembro de la FIAF.

Antes de ser un archivo europeo regional, el instituto siguió un derrotero singular, como asociación creada por algunos apasionados de cine. El instituto deriva del conocido cineclub *Amis du cinéma,* fundado en 1962 por Marcel Oms y sus amigos, en el que se organizaron muestras de películas clásicas y recientes cuya distribución comercial había sido escasa o nula. Actualmente el cineclub continúa el proyecto de Oms sobre la investigación crítica e histórica del cine.

critique historique du film » sa volonté de souligner les rapports entre Histoire et Cinéma. Durant une semaine une cinquantaine de films de toutes époques et de toutes origines sont rassemblés autour d'un thème : une période historique, un genre cinématographique ou des représentations d'un pays par le cinéma. De cette « confrontation » surgit souvent une approche originale de l'histoire des sociétés et de l'histoire du cinéma. C'est aussi un moment privilégié et un temps fort de la saison où la qualité et la rigueur de la réflexion n'excluent pas la convivialité et les événements festifs liés au thème.

Enfin pour approfondir collectivement ces rapports entre histoire et cinéma et permettre à des historiens et des historiens du cinéma de venir en débattre avec le public, un *Colloque* est créé en 1982. Pendant trois jours communications et projections alternent autour d'un thème, le plus souvent une période historique, pour repérer les représentations que le cinéma en donne. Ouvert au public ce colloque, seul de ce type, a reçu les meilleurs spécialistes des problèmes traités.

Pour rassembler tous les axes de ces réflexions et les approfondir une revue est éditée à partir de 1971 : *Les Cahiers de la cinémathèque*. 78 numéros ont paru depuis cette date. En 1986, un bulletin de recherches en histoire du cinéma *Archives* est venu enrichir ce secteur de publications. 100 numéros ont été édités, offrant chacun une recherche érudite en histoire du cinéma. Enfin en 1986 une *Collection Institut Jean Vigo* a été lancée. Huit ouvrages ont été publiés portant sur un réalisateur, un acteur ou un thème, le dernier paru est consacré à « Fellini, conteur et humoriste 1939-1942. »

Dès l'origine de l'association, affiches, press-books, photos de films, livres et revues sont recherchés et conservés pour illustrer ces publications ainsi que les programmes des manifestations, et nourrir les expositions que l'Institut réalise. Afin de mettre cette archive à la disposition des chercheurs et du public et d'ouvrir ainsi l'accès au patrimoine collectif, un patient et minutieux travail d'enregistrement et de catalogage informatique a été entamé. A partir de 1990 *Médiathèque & Patrimoine* devient ainsi un secteur à part entière, riche de toutes ces collections dont une partie au moins constitue un patrimoine unique et précieux pour les historiens du cinéma et porte depuis 2003 le label de « collection d'intérêt national ». Depuis l'installation de l'Institut Jean Vigo dans ses nouveaux locaux les dépôts de films, affiches et archives diverses ayant trait au cinéma ont considérablement augmentés.

Enfin des actions d'éducation à l'image – initiations à la lecture de l'image, analyse de films, initiation au montage de films, à l'analyse de scénario – sont organisées en direction d'élèves et enseignants, étudiants et animateurs de quartiers par le secteur *Formation* créé en 1994. L'Institut participe également, en tant que coordinateur ou partenaire, dans les dispositifs nationaux *Ecole et cinéma*, *Collège au cinéma*, *Lycéens au cinéma* et *Passeurs d'images*, et au Pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma, à l'audiovisuel et au multimédia, dont nous sommes un des coordinateurs dans la région Languedoc-Roussillon. Dans le cadre du Pôle régional l'Institut Jean Vigo organise des formations en direction des enseignants et des médiathécaires, des stages pour des lycéens, des étudiants et des professionnels, des ateliers en temps scolaire et hors temps scolaire, ainsi que des expositions et d'autres actions pour

En 1965, estas mismas finalidades dieron origen a *Confrontation*, una semana en la que se exhibían alrededor de 50 películas sobre un determinado tema: un período histórico, un género o un país. Para profundizar las relaciones entre historiadores y especialistas de historia del cine, en 1982 surgió un coloquio de tres días, abierto al público, con ponencias y proyecciones sobre un tema, en general un período histórico. Para difundir estas ideas, en 1971, inició un periódico, *Les Cahiers de la cinémathèque*. En 1986 fue lanzada la *Collection Institut Jean Vigo,* que lleva ocho obras publicadas sobre un director, un autor o un tema.

Desde sus comienzos, la colección abarcó afiches, reseñas, fotos, libros y periódicos y emprendió una catalogación detallada para que fueran accesibles a los investigadores. En 1990, se creó un centro para el estudio del cine. Desde que se encuentra en su nueva sede, el acervo de películas y otros materiales se ha incrementado notablemente.

En 1994, fue agregado un sector educacional, miembro del circuito nacional de educación fílmica, con conferencias, seminarios, becas y muestras destinadas a estudiantes, investigadores y profesionales.

Actualmente, el empeño por archivar, conservar y valorizar el patrimonio fílmico nacional es el centro de las actividades del instituto, paralelamente a las iniciativas que han caracterizado su labor.

valoriser son riche patrimoine de film et non-film. En outre, pendant le festival *Confrontation*, l'Institut reçoit des centaines de lycéens et d'étudiants pour les *Rencontres ciné-jeunes*.

Aujourd'hui, le travail d'archivage, de conservation et de valorisation du patrimoine cinématographique est au cœur des activités de l'Institut Jean Vigo, sans négliger pour autant toutes ses autres activités qui ont caractérisé depuis si longtemps la démarche originale de l'Institut. Sa situation transfrontalière, également reflété dans les différents fonds, film et non-film, justifie l'appellation de *Cinémathèque euro-régionale*. Cependant toutes ces activités n'auraient pu se développer sans l'appui des collectivités territoriales, au premier rang desquelles la Ville de Perpignan, ainsi que le Conseil Général des Pyrénées-Orientales, le Conseil Régional Languedoc-Roussillon et l'Etat/CNC par la DRAC Languedoc-Roussillon. Grâce à leur soutien, les deux secteurs d'origine les plus spectaculaires, *Amis du cinéma* et *Confrontation,* ont pu être pérennisés. L'originalité de l'Institut Jean Vigo est que cet ensemble considérable d'actions organisées autour d'une vocation commune, la conservation et la diffusion de la mémoire cinématographique, est le fait d'une équipe mixte d'une trentaine de bénévoles et de 7 salariés travaillant en harmonie. Ainsi se pérennise l'action associative sans rien sacrifier de la nécessaire professionnalisation.

Contacts :
Michel Cadé, Président
Kees Bakker, Directeur de projet

Cinémathèque euro-régionale
Institut Jean Vigo
Arsenal - Espace des Cultures Populaires
1 rue Jean Vielledent
66000 PERPIGNAN, France

Tél. +33 (0)4 68 34 09 39
Fax +33 (0)4 68 35 41 20
contact@inst-jeanvigo.com
www.inst-jeanvigo.asso.fr

Phnom Penh : Le Centre de ressources audiovisuelles Bophana

Thanaren Than

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

Thirty years after the genocide, Cambodia lives separated from the greater part of its cultural heritage, especially its audio-visual heritage. The mission of the Bophana Center is to recover, assemble, and safeguard the audio-visual archives that have survived, and to collect copies of material linked to Cambodia around the world. Another mission is to offer free access to the public.

Since its opening in December 2006, the public has been able to consult certain archives, presented in digital format in the Hanuman database: this includes photographs, some film productions, television and radio archives, amateur productions, and the productions of the ONG. The digital versions meet the needs of public access, but the true work of conservation should not be overlooked, as, for example, the film archives belonging to the Ministry of Culture: more than 200 titles of films produced during the regime of the Khmer Rouge (1975-79) and the Popular Republic (1979-89) have been inspected. These have been digitized thanks to the support of the National Audiovisual Institute and the Thomson Foundation, but in the long term it is necessary to ensure their



Le Centre Bophana à Phnom Penh.

Trente ans après le génocide perpétré par le régime khmer rouge, le Cambodge demeure orphelin d'une grande partie de son patrimoine culturel, en particulier de son patrimoine cinématographique et audiovisuel. Le Centre de ressources audiovisuelles Bophana s'est fixé pour mission première de retrouver, rassembler et sauvegarder les archives audiovisuelles qui ont survécu et de collecter des copies d'archives liées au Cambodge et présentes à travers le monde. Le Centre Bophana œuvre pour que la conservation soit organisée, à terme, à l'échelle publique nationale. Une autre mission première du Centre est d'offrir au public un accès libre, gratuit et permanent à la mémoire audiovisuelle cambodgienne ainsi reconstituée.

Dès l'ouverture du Centre, en décembre 2006, le public cambodgien pouvait consulter des centaines d'archives, présentées au format numérique dans la base Hanuman spécialement créée pour le Cambodge et pour répondre à l'objectif de diffusion que le Centre s'est fixé. La base comprend désormais des photographies, des productions cinématographiques, des archives de télévisions et de radios, des archives amateurs, des productions audiovisuelles d'ONG. Les partenariats avec de grands centres d'archives audiovisuelles ont permis de concentrer en une seule et même base de données un panel riche et varié du passé cambodgien de 1860 à nos jours. L'espace de consultation du Centre Bophana et les activités culturelles menées pour valoriser les archives audiovisuelles ont désormais un public fidèle. De même, la sensibilisation provoque de multiples démarches volontaires et spontanées de dépôt d'archives.

Les copies numériques répondent à la demande du public et offrent un moyen de reconstitution d'un patrimoine détruit. Elles ne doivent cependant pas cacher le vrai travail de conservation effectué dont l'exemple le plus caractéristique est le fonds d'archives cinématographiques appartenant au Ministère de la Culture cambodgien. Plus de 200 titres de films produits pendant le régime des Khmers rouges (Kampuchea Démocratique, 1975-1979) et le régime de la République Populaire du Kampuchea (1979-1989) ont été expertisés. Un travail de numérisation a permis de transférer les

conservation in their original formats and under correct storage conditions. The authorities and institutions need to undertake the construction of film vaults with suitable temperature and storage conditions.

Treinta años después del genocidio, Camboya aún no ha recuperado la mayor parte de su patrimonio cultural, en especial del audiovisual. La misión del Bophana Center es, además de ofrecer libre acceso al público, la de recuperar, reunir y salvaguardar los archivos audiovisuales que han sobrevivido y reunir materiales vinculados con Camboya en todo el mundo.

Desde su apertura, en diciembre de 2006, el público ha podido consultar algunos archivos, presentes en forma digital en la base de datos Hanuman, a saber: fotos, producciones fílmicas, archivos de radio y televisión, producciones de aficionados y de la ONG. Las versiones digitales responden a las exigencias del acceso público, pero también a la labor de conservación, como, por ejemplo, los archivos del Ministerio de la cultura, donde han sido examinados más de 200 títulos producidos bajo el régimen de los jemeres rojos (1975-1979) y de la República popular (1979-1989). La digitalización ha sido posibilitada por el Instituto nacional audiovisual y la Thomson Foundation. Sin embargo, a largo plazo, es necesario asegurar la conservación de los originales en mejores condiciones de almacenamiento. Los autoridades e instituciones deben emprender la construcción de depósitos fílmicos adecuados.

contenus. Il a été mené grâce aux partenariats avec l'Institut National de l'Audiovisuel et la Fondation Thomson pour le Patrimoine du Cinéma et de la Télévision. Le public peut donc désormais voir et revoir ces films. Le second temps de travail pour assurer une conservation des supports originaux sur le long terme est désormais d'appuyer les autorités et les institutions cambodgiennes pour entreprendre la construction de locaux de conservation, spécialement adaptés à l'hygrométrie et aux températures cambodgiennes comme aux autres normes professionnelles.

Le Centre Bophana développe ses activités dans un bâtiment spécialement mis à sa disposition par la Direction du Cinéma et de la Diffusion Culturelle du Cambodge (DDC), Ministère de la Culture et des Beaux Arts.

Le Centre Bophana est soutenu par : le Ministère cambodgien de la Culture et des Beaux Arts, le Ministère français des Affaires étrangères (MAE), le Ministère français de la Culture et de la Communication (CNC et DDAI), l'Institut national de l'audiovisuel (Ina), la Fondation Thomson pour le Patrimoine du Cinéma et de la Télévision, le Sénat français, l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), l'Unesco, la Mairie de Paris, la Banque ANZ Royal. Les partenariats en termes d'archives sont détaillés sur le site Internet www.bophana.org



Des projections publiques assurent l'accès hebdomadaire à des fins culturelles.



Ateliers éducatifs pour les jeunes.



Centre de ressources audiovisuelles Bophana, géré par l'ARPAA (Association pour la recherche, la production et l'archivage des documents audiovisuels au Cambodge)
64 rue 200, Okhnia Men, Phnom Penh
+855 (0)23 992 174
Contact : arpaa@bophana.org
Site Internet : www.bophana.org

La base de données Hanuman 2 permet d'accéder à un millier de fiches documentaires, dans les trois langues, Khmer, Anglais et Français.

Katowice: Silesian Film Archive

Anna Michnowska

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

Les Archives du film de Silésie est une institution autonome, financée par la province de Silésie, qui a pour mission la diffusion de la culture cinématographique dans la province.

Active depuis octobre 2006, l'institution a des activités de collection (films, affiches, photos), de documentation (livres et revues) et de diffusion (consultation sur place et liens avec les ciné-clubs). 10 000 copies 35mm et 2500 copies 16mm se retrouvent dans la collection, la seconde en volume de Pologne.

El archivo fílmico de Silesia es una institución autónoma, financiada por la provincia homónima, para difundir la cultura cinematográfica en el territorio.

La institución, activa desde 2006, reúne libros, afiches y fotos, se dedica a la documentación por medio de libros y revistas y a la difusión con consultas en su sede y relaciones con los cineclubes. Actualmente tiene 10 000 copias de 35mm y 2500 copias de 16mm y es la segunda por volumen en Polonia.

Silesian Film Archive operates within the frame of Film Art Center of Instytucja Filmowa "Silesia-Film" in Katowice, a self-government cultural institution organized by the Province of Silesia. The institution deals with popularization of the film art in the Silesian Province.

One of its statutory tasks is collection, working out and promotion of films and film materials on all carriers. In order to fulfill these tasks the Silesian Film Archive, operating within the Center of Film Art in Katowice, was opened in October 2006. At present the Silesian Film Archive holds an extensive collection of Polish and world film classics as well as other film collections including in particular those related to the Upper Silesian region. The operation of the Silesian Film Archive is financed from the budget of the Silesian Province what warrants its stable functioning.

Silesian Film Archive ranks second in Poland after National Film Archive (FIAF member) as regards to the collection size. These are mainly celluloid film copies at 35mm film (10 000 copies, 4600 film titles) and 16mm (2500 copies). The Film Archive offers also a DVD and VHS film viewing facility, and a film library. We hold related materials such as posters, photos, books, periodicals and press clippings. At the Film Archive we have a professional equipment for restoring film copies (review tables, a modern Debry ultrasound cleaner), copies are stored in proper conditions in air conditioned storage room. The Film Archive collaborates with all major film institutions in Poland and with cinemas, film clubs all over Poland. The Film Archive runs abroad educational activity.



The Silesian Film Archive in Katowice.

The Swedish Film Institute Archive Celebrates Its 75th Anniversary

Jon Wengström

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

The Archival Film Collections and the Library and Documentation section of the Swedish Film Institute (formerly known as the Cinemateket) celebrate their 75th anniversary in 2008. The origins of the collections stem from the foundation of the Swedish Film Society in October 1933.

Origins*

As in many other countries around Europe at the time, there was an evolving cine-club movement in Sweden in the late 1920s, mainly located in the major university cities. In the spring of 1933 the members of the Stockholm cine-club decided to initiate a more formal grouping, which would maintain the legacy of Swedish silent cinema and function as a forum debating the (in their opinion) recent decline in Swedish film production and distribution. The new association was to be called the Svenska Filmsamfundet (The Swedish Film Society). It was made up of scholars, critics, filmmakers, and writers, and their first constituent meeting took place on 31 October 1933. The driving force behind the founding of the Swedish Film Society was Robin Hood (a pseudonym for Bengt Idestam-Almquist), a writer, art historian, and legendary critic on the daily *Stockholms-Tidningen*. Among the first members of the society were film director Gustaf Molander, set designer Vilhelm Bryde, cinematographer Julius Jaenzon, journalist Arne Bornesbusch (later a film director), and writer Eyvind Johnson (Nobel Prize laureate in 1974). According to the statutes adopted at the first meeting, the Swedish Film Society aims would be (a) to promote film, artistically, culturally, and technologically; (b) to release publications and arrange seminars on film; and (c) to establish grants and reward prominent work within the film industry.



The Swedish Film Institute's new library opened in 2006. Photo: Sonny Mattsson.

But one of the very first initiatives of the Swedish Film Society was the creation of a library and an archive for manuscripts, stills, clippings, and other film-related materials. The archive was first housed in a space at Vasagatan, in central Stockholm, and eventually films were also included in the collections. A few years later, in 1938, the Tekniska museet (National Museum of Science and Technology) offered the Society new, bigger, and more appropriate facilities for the collections. By 1940 the Society already enjoyed a more independent status, and it was re-named the Filmhistoriska samlingarna (Filmhistoric Collections). The commercial industry soon appreciated its commendable work, and started to give financial backing to the managing of the collections some years later

on the initiative of Carl-Anders Dymling, head of the major production company Svensk Filmindustri.

When the Collections were still housed at Vasagatan, a young student by the name of Einar Lauritzen was one of the most frequent visitors. He started to get involved in the organizing of the collections, and in 1940 he was formally appointed as the curator. In 1946, during Lauritzen's reign, the Filmhistoric Collections became a member of FIAF. Lauritzen was a member of the Federation's Executive Committee for many years, serving as its Treasurer for three separate spells in the 1950s and 60s. Thanks to Lauritzen, Stockholm hosted its first FIAF Congress in 1959 (subsequent Congresses were held in Stockholm in 1983 and 2003)..

The Swedish Film Institute

As a result of many years' debate on the taxation of cinemas and studios, and how to curb declining cinema attendance figures in the wake of television's breakthrough, the Swedish Film Institute was founded in 1963. The creation was almost exclusively the result of one man's vision, that of Harry Schein – an Austrian-born critic, author, and prominent figure in Swedish public life. He came up with the ingenious idea that theatre owners were to be exempted from the taxation imposed on all other fields of the entertainment industry; instead they would pay 10% of their ticket revenues (also for foreign films) to the Swedish Film Institute, which could then subsidize the production of new films. This enabled young filmmakers like Bo Widerberg, Vilgot Sjöman, Mai Zetterling, and Jan Troell to enter into feature-film production. The financial structure of the Swedish Film Institute remains basically the same today (theatre owners were exempt from VAT taxation until Sweden's entry into the European Union in 1995, when they were subsequently charged with the lowest possible rate, of 6%), with added complementary funding from the Ministry of Culture.



Retrieving information from the film cans.

With the emergence of a new public institution for cinema, Lauritzen decided to donate the entire archives of the Filmhistoric Collections to the Swedish Film Institute, under the condition that all Collections employees would be offered equivalent positions at the Institute, a condition that was granted. The donation letter is dated 16 March 1964 (incidentally coinciding with the birth of the writer of this article!). The collections then included some 3000 books, 12,000 stills, and 600 films. The financial structure of the institute meant that the commercial

Le 31 octobre 1933, un groupe de critiques, d'écrivains et de cinéastes (dont Gustaf Molander), membres du ciné-club de Stockholm, fondaient la Svenska Filmsamfundet. Les statuts adoptés alors mentionnaient comme activités principales : a) la promotion du cinéma, sur le plan artistique, culturel et technique; b) la publication d'ouvrages sur le cinéma et l'organisation de colloques; c) la création de bourses et de récompenses pour les films de qualité.

L'une des premières initiatives du groupe fut la création d'une bibliothèque et d'un fonds d'archives (manuscrits, coupures de presse et autres éléments afférents au film) qui furent d'abord logés au centre de Stockholm, jusqu'à ce que le Tekniska museet propose des locaux plus permanents en 1938. En 1940, la Svenska Filmsamfundet changea son nom en Filmhistoriska samlingarna; c'est à cette même époque que l'industrie du cinéma lui apporta ses premiers appuis financiers et qu'un jeune étudiant du nom d'Einar Lauritzen devint son premier conservateur.

Un saut dans le temps nous emmène en 1963 alors que, à l'initiative de Harry Schein, est créé le Svenska Filminstitutet, financé à même 10% de chaque billet vendu en salles commerciales – un revenu réinvesti notamment dans la production de films de jeunes cinéastes (Widerberg, Sjöman, Zetterling, Troell). C'est alors qu'Einar Lauritzen proposa de déposer dans cette nouvelle institution l'ensemble des collections (3000 livres, 12 000 photos, 600 films) de la Filmhistoriska samlingarna, en autant que tous les employés y garderaient leurs fonctions actuelles. Chose qui fut faite et confirmée dans un courrier officiel du 16 mars 1964.

Bien qu'il y ait eu périodiquement des projections publiques, ce n'est qu'en septembre 1964, dans le cadre du Svenska Filminstitutet que des programmes permanents, de type cinémathèque, furent présentés, programmes dont la responsabilité incomba à Anna- Lena Wibom durant presque dix ans; c'est à cette même époque que le Filminstitutet fit l'acquisition de copies via les archives du film membres de la FIAF. Notons enfin que l'une des premières

initiatives du Filminstitutet fut la publication d'une filmographie nationale, à raison d'un volume par décennie.

Autre date importante, l'inauguration, en 1970, de la Filmhuset (la Maison du cinéma) qui loge désormais tous les secteurs d'activités du Filminstitutet, plus l'Institut dramatique et le département d'études cinématographiques de l'Université de Stockholm. Des entrepôts de conservation en occupent le sous-sol : en 2003, au moment où Rolf Lindfors prenait sa retraite après 30 ans à la tête de ces collections, plus de 20 000 titres y étaient rassemblés. Le nouveau bâtiment loge aussi trois salles de projection (364, 133 et 15 sièges). En 1985, un cinéma dit régional fut créé à Göteborg, et un second à Malmö, en 1988.

Les activités de restauration ont débuté dans les années soixante. Malheureusement une importante partie de la production sur support nitrate (environ 50% des films de l'époque muette) a été détruite dans l'incendie de 1941 des entrepôts de la Svensk Filmindustri. En 1997, une subvention spéciale du gouvernement suédois a permis la création d'un programme spécial de restauration des films couleur.

Les collections afférentes ont connu un bond en avant en 2002 quand Ingmar Bergman a décidé de déposer dans les archives de l'Institut ses archives personnelles. Depuis 2003 une importante partie des fonds documentaires de l'Institut est accessible via sa base de données. Enfin, en 2006, au moment des travaux de modernisation de la Filmhuset, le centre de documentation a été relogé dans des locaux plus vastes où les collections sont plus facilement accessibles.

L'auteur termine en évoquant les perspectives d'avenir de l'Institut, sa place désormais acquise dans la vie culturelle suédoise, son adaptation aux changements technologiques, ses rapports avec les ayants droit et autres questions qui ne manqueront pas d'être évoquées durant le colloque d'un jour qui marquera l'anniversaire des archives suédoises du film en octobre prochain.

industry continued to financially support the archive collections, as they had done since the mid-1940s.

During the days of the Filmhistoric Collections, occasional screenings were organized at the National Museum of Science and Technology. Regular cinematheque screenings were inaugurated after the Swedish Film Institute take-over in September 1964. The first programme included films chosen and introduced by five Swedish filmmakers, among them Ingmar Bergman, who presented *The Circus, La Règle du jeu*, and *Frankenstein*. During the first decade, Anna-Lena Wibom curated the screenings, first held in a downtown community hall, and later also at the Museum of Modern Art. During Wibom's time in charge of the Cinemateket, the archive actively acquired prints from other archives, resulting for instance in a substantial collection of Soviet silent cinema. Wibom also served on FIAF's Executive Committee for many years, and was the Federation's President from 1985 to 1989.

Continuing the Swedish Film Society's publishing work, one of the first efforts undertaken by the Swedish Film Institute was to launch the series *Svensk Filmografi*, with a separate volume for each decade. This invaluable chronicling of all the Swedish silent and feature-length sound films ever made – in rich filmographic detail, complemented by in-depth analyses of films, genres, and creators – was the collective effort of many of Sweden's leading film scholars.

Filmhuset

In order to gather all the Swedish Film Institute's activities under one roof, celebrated architect Peter Celsing was given the task of designing a new building on the outskirts of the city. The Filmhuset ("Film House") was ready for occupancy in 1970, housing not only the Swedish Film Institute, but also the Dramatic Institute (Sweden's leading professional training for filmmakers-to-be), and the Department for Cinema Studies of Stockholm University, thus making the collections more easily available for students. The building was also equipped with two cinemas (aptly named Victor and Mauritz, with 364 and 133 seats respectively) and one screening room (Julius, 15 seats). In February 1971 the Cinemateket screenings were relocated to the Victor cinema, expanding the programme to two screenings a day. The number of screenings was further enlarged with the Swedish Film Institute's acquisition of a downtown theatre (located in a multiplex) for afternoon screenings, which since 1995 have been taking place in Stockholm's major art-house theatre. Regional screenings in the cities of Göteborg and Malmö were launched in 1985 and 1988.

Among the many prominent filmmakers who have appeared in person at the Cinemateket over the years to introduce their films have been Josef von Sternberg, Jacques Tati, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Roman Polanski, Joseph L. Mankiewicz, Agnès Varda, and Tsai Ming-liang. One of the most memorable nights at the Cinemateket was when Ingmar Bergman provided live commentary to footage from the shooting of *Fanny och Alexander*, which was later edited by Bergman himself for the theatrically released "making-of" film, *Dokument Fanny och Alexander*. In 1993 the Cinemateket also hosted the

world premiere of Bergman's play *Sista skriket*, a one-act drama about the rise and fall of Swedish silent film actor-director Georg af Klercker.

With the building of the Filmhuset in 1970, not only was proper projection installed, but also proper conservation facilities. One of the first-ever climate-controlled cold-storage vaults specially designed for archiving film was housed in the basement of the Filmhuset from the very beginning. With the new facilities, the collections grew rapidly, as voluntary deposits of distribution prints came into more systematic effect. From less than a thousand films in the late 1960s, the collections had grown to nearly 45,000 elements on more than 20,000 titles in 2003, when Rolf Lindfors retired as curator of the collections, a position which he held for almost 30 years. Lindfors also served for many years on the FIAF Cataloguing Commission, and was one of the contributors to the *FIAF Glossary of Filmographic Terms*. As the collections grew, new facilities were needed. In 1976 the Swedish Film Institute acquired the Rotebro laboratory, some 25 kilometres north-east of Stockholm, where new vaults were designed; the restoration department was (temporarily) relocated there.



One of the first meetings of the Swedish Film Society, possibly dating from 1933. From left to right: Nils Beyer, Ragnar Allberg, Arne Bornebusch, Bengt Idestam-Almquist, Gustaf Molander, Per-Axel Branner and E. W. Olsson.

Restoration activities

Duplication and restoration of the Swedish silent film heritage was already initiated in the mid-1960s, when Nils-Hugo Geber was the curator of the collections. All surviving feature films from the silent era have now been preserved. However, a large portion of the Swedish film heritage was lost in 1941, when the entire collection of major production company Svensk Filmindustri's original silent film negatives were tragically destroyed in a fire. As a result, the restorations of silent films have almost exclusively been confined to worn nitrate distribution prints as the source for duplication, and approximately 50% of all Swedish feature film production from the silent era is lost. At present, the main nitrate restoration activities are devoted to shorts and documentaries, from both the silent and sound eras. Fortunately, however, foreign prints of Swedish silent features (and negatives for co-productions!) still turn up at archives elsewhere: in recent years the previously lost *Dödskyssen* (Sjöström, 1916), *Hämnaren* (Stiller, 1915), *Madame de Thèbes* (Stiller, 1915), and *I lifvets vår* (Garbagni, 1912) have been restored and preserved, thanks to the collaboration of our esteemed FIAF colleague archives.



Current managerial team: Jan-Erik Billinger (Head of Film Heritage department), Kajsa Hedström (Head of Cinemateket programming), Mats Skärstrand (Head of Library and Documentation section) and Jon Wengström (Curator of Archival Film Collections). Phot: Sonny Mattsson.

After many years of lobbying, the Swedish Film Institute was allocated

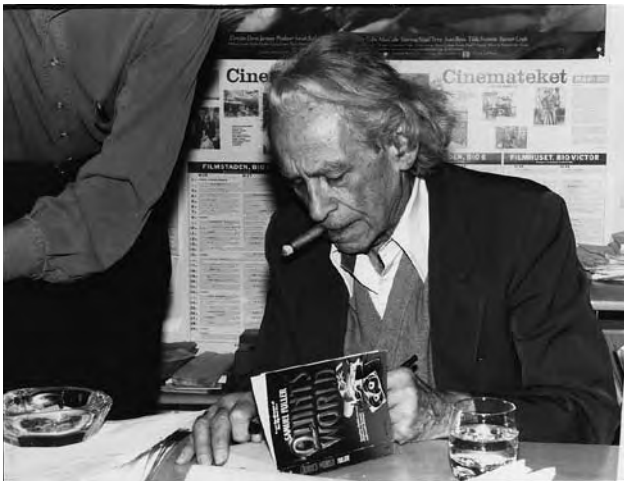
extra governmental funds in 1997 to initiate a colour preservation scheme, which involved locating negatives, making new preservation elements and striking new viewing prints of Swedish features shot on colour stock between 1953 and 1979, films that otherwise would be subject to colour fading. Ingmar Bergman was a strong advocate for this extra funding (which initially came to bear his name). For this, and many other efforts in advocating and financially supporting the restoration activities of the Swedish Film Institute, Bergman was the recipient of the FIAF Award in 2003. The prize ceremony was held in his presence at the FIAF Congress in Stockholm, where the symposium, fittingly devoted to colour film preservation, was held (the General Assembly took place in Helsinki, organized by Congress co-hosts the Finnish Film Archive).



Ingmar Bergman, Swedish Film Institute CEO Åse Kleveland and FIAF president Ivan Trujillo at the FIAF Award ceremony at the 2003 congress in Stockholm. Photo: Andreas Lennartsson.

Other archives

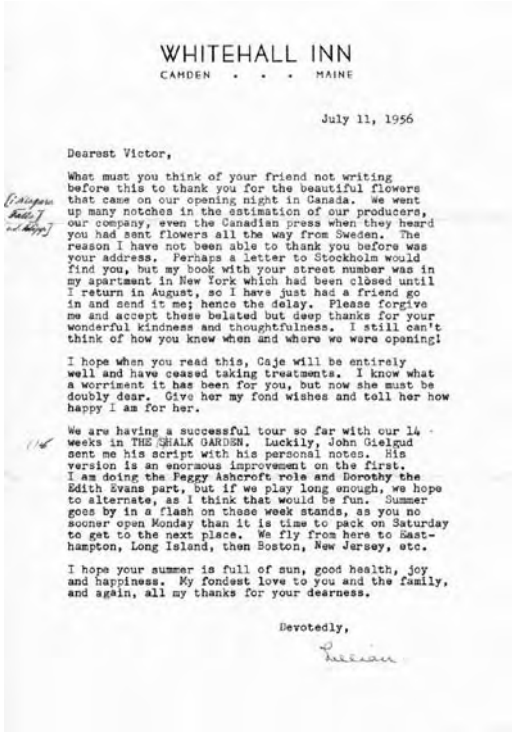
After many years of preparatory work, another public institution, open to researchers, was set up in 1979, called the Arkivet för Ljud och Bild, later re-named Statens ljud – och bildarkiv (The National Archive for Recorded Sound and Moving Images). This new institution's missions included the taping of all national television broadcasts. It was also appointed to be the repository for legal deposit. However, the law did not prescribe that films were to be deposited in their original format, which means that all films released in Swedish theatres are transferred to videotape (or nowadays also digital) format. A fruitful collaboration between the two institutions has emerged over the years, and the Swedish Film Institute regularly makes its collections available for researchers by giving the National Archive for Recorded Sound and Moving Images free access to the collections for transfer.



Samuel Fuller during his visit to Cinemateket in 1992.
Photo: Sara Yamashita Rüster.

In order to compensate for the lack of legislation on legal deposit, the Swedish Film Institute makes contractual agreements with all producers that receive production subsidy from the Institute. These contracts state in detail what film elements and ancillary materials are to be deposited with the archival collections in order for the producers to receive full funding. This procedure covers nearly all of present-day feature-film production, and thanks to the good relations that the Swedish Film Institute enjoys with producers, the archive is provided with elements also from producers who are not obliged to deposit their films.

In 2001 the government gave the Swedish Film Institute an expanded mission in relation to non-professional films, and the SFI Grängesberg archive was set up two years later in an old mining town some 250 kilometres north-west of Stockholm. The Grängesberg archive's mission is to collect, preserve, transfer, and give access to films that were never produced for theatrical release, such as commissioned films, industrial films, and amateur films on small gauges varying



WHITEHALL INN
CAMDEN . . . MAINE

July 11, 1956

Dearest Victor,

What must you think of your friend not writing before this to thank you for the beautiful flowers that came on our opening night in Canada. We went up many notches in the estimation of our producers, our company, even the Canadian press when they heard you had sent flowers all the way from Sweden. The reason I have not been able to thank you before was your address. Perhaps a letter to Stockholm would find you, but my book with your street number was in my apartment in New York which had been closed until I return in August, so I have just had a friend go in and send it me; hence the delay. Please forgive me and accept these belated but deep thanks for your wonderful kindness and thoughtfulness. I still can't think of how you knew when and where we were opening!

I hope when you read this, Caje will be entirely well and have ceased taking treatments. I know what a worriment it has been for you, but now she must be doubly dear. Give her my fond wishes and tell her how happy I am for her.

We are having a successful tour so far with our 14 weeks in THE CHALK GARDEN. Luckily, John Gielgud sent me his script with his personal notes. His version is an enormous improvement on the first. I am doing the Peggy Ashcroft role and Dorothy the Edith Evans part, but if we play long enough, we hope to alternate, as I think that would be fun. Summer goes by in a flash on these week stands, as you no sooner open Monday than it is time to pack on Saturday to get to the next place. We fly from here to East-hampton, Long Island, then Boston, New Jersey, etc.

I hope your summer is full of sun, good health, joy and happiness. My fondest love to you and the family, and again, all my thanks for your dearness.

Devotedly,

Lillian

from different kinds of 8mm to 16mm. In order to acquire such film material, extensive research was undertaken in collaboration with regional museums throughout Sweden, and through advertising in local media. After preparation, the films were initially transferred to DVCAM format before being stored for long-time preservation, and DVD copies of the films were provided to the donors or depositors to assist the archive with cataloguing information. Since 2006 the films have been transferred to computer files, stored on a server provided by the National Archive for Recorded Sound and Moving Images, where the films can be consulted for free by researchers. The films in the collection provide a unique depiction of Sweden's transformation from an agrarian society to a wealthy industrial nation, and have already proved to be a rich source of information for scholars, not only from the field of cinema but also from a wide variety of other academic disciplines.

When the SFI Grängesberg archive was founded, plans for a specially designed vault to house the nitrate collection of the Archival Film Collections on the same premises were also initiated, and after some delay the new vault was finally ready for use in 2006 (for a detailed account of the construction, see the *Journal of Film Preservation* No. 67, June 2004). Thanks to a repatriation project with George Eastman House in Rochester, 5500 reels of nitrate of Swedish newsreels (mainly negatives) from the mid-1910s to the early 1950s were added to the collection in November 2007.



Mauritz Stiller, Victor Sjöström and Anna Norrie in *I lifvets vår* (1912).

Non-film collections

Another addition to the archives of the Swedish Film Institute occurred in 2002, when Ingmar Bergman decided to donate his private collections of letters, stills, scrapbooks, manuscripts, etc., in order to make them accessible for research. The physical collections are housed at the Swedish Film Institute, but they are managed by the Ingmar Bergman Foundation, set up by the Swedish Film Institute together with the other major institutions for which Bergman worked over the years – the production company Svensk Filmindustri, the public broadcasting corporation Sveriges Television, and Dramaten, the royal dramatic theatre. An in-depth account of the Bergman archive, and the website *Face to Face*, was published in *Journal of Film Preservation* No. 66 in October 2003.

In 2003, the Swedish Film Institute database was made available for online access. The database now holds meta-data and filmographic information on more than 60,000 films, and includes more than 300,000

names of actors, crews, and companies. It contains information on more films than exist in the collections, as it includes all Swedish films ever produced, and all films released in Swedish theatres, whether the films themselves have survived or not. The online version of the database does not include information on the archive's actual film holdings, but that catalogue can be accessed on all public computers on-site in the library in Filmhuset.



The complete volumes of *Svensk Filmografi*. Photo: Sonny Mattsson.

The library, containing not only books and periodicals on film and television, but also the collection of ancillary materials, is the oldest part of the Swedish Film Institute's archival collections, as the Swedish Film Society started to collect these items from the outset 75 years ago, and it remains the only specialized film and television library in Sweden. The collections now hold approximately 63,000 books and periodicals, 10,000 manuscripts, 34,000 posters, and 1,500,000 stills. The collections also include special corporate archives, and collections relating to individuals. Among the most treasured items are the personal correspondence of Victor Sjöström and Greta Garbo.

The library was established when the Filmhuset building was opened in 1970, serving not only the public but also the students of the Cinema Department of Stockholm University, housed in the same building, but as the collections grew the need to create new space increased. When the Filmhuset was rebuilt in 2006, the library was allocated much better facilities, both for the collections and for public access. The design of the new library is described in detail in an article in the *Journal of Film Preservation*, July 2006 (No. 71).

The future

The Swedish Film Institute today is still a foundation, and not in a strict sense a governmental body, though since 2006 the funding for the archive collections of the Institute comes directly from the Ministry of Culture, and not from the 10% fee of ticket revenues, which nowadays is primarily used to subsidize and internationally market new films. Due to an organizational restructuring of the Institute in 2007, the Archival Film Collections, the Library and Documentation section, and the SFI Grängesberg archive now form the Film Heritage department, while the programming of the Cinemateket belongs to a different department, also housing distribution and educational activities.

During its existence of three-quarters of a century, under the auspices of different institutions, under varying organizational structures, and under the guardianship of several outstanding individuals (some mentioned in this recollection, others not, though they have all made tremendous contributions), the archival collections of the Swedish Film Institute form a rich part of Sweden's cultural heritage, to be enjoyed by researchers and the general public, not only of today's but also of future generations. As in any other archive, there is a constant evaluation of practices, principles, and missions. Collections grow, facilities and equipment need to be updated, and the demand for wider access increases, sometimes

not accompanied by a corresponding increase in funding. Most curators will undoubtedly recognize the sometimes intriguing pedagogical challenge of acknowledging the potential of, for instance, online access to archival films, and simultaneously arguing for the necessity to preserve elements in their original formats.



Orson Welles visiting Einar Lauritzen and the Filmhistoric Collections in 1950.

But with new technology evolving, both in relation to duplication and access of archival motion picture material, as well as in the production and distribution of new films, the demands for the future will multiply. There will be an increasing convergence between the mission of the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute and that of the National Archive for Recorded Sound and Moving Images. Swedish academia has recently launched the idea of a new national audio-visual archive, merging not only these two institutions, but also the rich collection of films held by the national broadcasting corporation. And earlier this year it was announced by the Swedish government that as of 1 January 2009, the National Archive for Recorded Sound and Moving Image will cease to exist as an independent institution, and will instead form a department of the National Library of Sweden, further adding to the uncertainty of the future.

These and other issues will be discussed at a one-day seminar in commemoration of our 75th anniversary, to be held the last week of October 2008. Other aspects to be discussed during the seminar involve the restoring of archival elements and the relation between the archive and rights-holders. The anniversary will be further highlighted by Cinemateket screenings where former and present curators of the collections will present treasures from the archive, and screenings of films in relation to the UNESCO World Day for the Audio-visual Heritage.

* Note: The account of the origins of the first Swedish film archival collections is greatly indebted to the writings of Gösta Werner and Bengt Forslund, in the 2003 publication *Svenska Filmakademin 70 år (1933-2003)*.

Vittorio Martinelli (1926-2008)

Gian Luca Farinelli

In Memoriam

Les premiers ouvrages de Vittorio Martinelli (co-signés par Aldo Bernardini) et ses premières filmographies ont littéralement sorti le cinéma muet italien d'un ensemble informe s'appuyant sur quelques idées confuses. Comme David Robinson, Kevin Brownlow, Enno Patalas et Davide Turconi, Martinelli a défendu une nouvelle façon d'étudier le cinéma muet. Les Giornate del Cinema Muto et Il Cinema Ritrovato lui doivent beaucoup.

Historien par plaisir, plus que par métier, son travail était un travail d'amour. Cet amateur, à nul autre comparable, était aussi un conteur dont la mémoire était aussi précise que généreuse. Martinelli avait une habileté toute particulière, vorace, insatiable pour trouver les choses et se les approprier : tout reconnaître, identifier chaque détail. Bien avant les bases de données informatisées, Vittorio Martinelli avait créé son propre système de recherches : son travail à multiples facettes est un véritable monument à l'historiographie du cinéma du XXe siècle.

A great impersonator of fellow Neapolitan De Sica, the innately elegant Vittorio Martinelli passed away the night between 7-8 April 2008, in Bologna, leaving behind his unique collection of books and papers to the Cineteca's Renzo Renzi Library. Like David Robinson, Kevin Brownlow, Enno Patalas, and Davide Turconi, he was a key figure in promoting a new way of studying silent film.

Up until the publication of Martinelli's first works co-authored with Aldo Bernardini, Italian silent film was a formless mass of a few confused ideas. With Martinelli's filmographies it took on a recognizable shape, even despite the lack of films. *Le Giornate del Cinema Muto* and *Il Cinema Ritrovato* are greatly indebted to him.

Martinelli's work in reality was a *travail d'amour*: giving names to so many faces, dates and titles to many films, recounting lives, events, funny and cruel stories of the film world, making the past a reality. In a sense, the historian really was a *réalisateur*.

Martinelli was not a film historian by trade but for pleasure. Though there may be many *amateurs*, there is certainly only one Martinelli. A unique combination of *amateur/conteur*, his memory was exceptionally generous and his precision methodical. Undoubtedly such an enormous work requires passion, but passion alone is not enough. It also calls for certain skills and ability that Martinelli had, energy, vitality, discipline, memory – *insatiable* – method, a real thirst to find and master material with an obsession to move forward, to move on to another film... Perhaps the films themselves were not particularly important, but they were a kind of repository of faces and events; in a constant challenge to know, recognize everything, identify a detail, be one secret ahead of the rest, he had the pleasure of exercising his talent in full.

Today the Internet is a primary source of information. Long before the Net, Martinelli created his own all-encompassing knowledge system (he was *the* search engine); he produced many books, many lists, and much information that otherwise would have been lost and – today – untraceable. His work stands as a monument to 20th-century film historiography.

Los primeras obras de Vittorio Martinelli, firmadas con Aldo Bernardini, y sus primeras filmografías sacaron literalmente el cine mudo italiano de una situación en la que reinaban pocas ideas confusas. Como David Robinson, Kevin Brownlow, Enno Patalas y Davide Turconi, Martinelli defendió una manera nueva de estudiar el cine mudo. Las Giornate del Cinema Muto y Il Cinema Ritrovato le deben mucho.

Historiador por gusto más que por profesión, su labor fue un trabajo de amor. Este *aficionado*, incomparable, era a la vez un *narrador* cuya memoria era muy precisa y generosa. Martinelli tenía una habilidad especial, voraz, insaciable, para encontrar las cosas y apropiárselas: reconocer todo, identificar cada detalle. Mucho antes de las bases de datos informatizadas, había creado su propio sistema de búsquedas y su labor, tan diversificada, es un verdadero monumento de la historiografía del cine del siglo XX.

José Baldizzone : un bâtisseur discret

Michel Cadé

In Memoriam

José Baldizzone, President of the Institut Jean Vigo from 1993 to 2006, died during the night of 16-17 April. This discreet man was the true continuator of Marcel Oms' work, having been associated with *Les Cahiers de la Cinémathèque*, then the *Confrontation* festival, and finally, from 1980, heading the *Colloque Cinéma et Histoire/Histoire du cinéma*. He was instrumental in redefining the role of the Institut and its installation in a new environment more properly equipped to serve its collections (posters, scenarios, press clippings, stills, a large library, and a film collection). His was a major contribution, playing a leading part in establishing close links with the Cinémathèque de Toulouse and BIFI. Under his presidency, new jobs were created, and the Institut became a Regional European cinematheque, which joined FIAF in 2007 as an Associate.

Dans la nuit du 16 au 17 avril 2008 s'éteignait José Baldizzone, président de l'Institut Jean Vigo de Perpignan de 1993 à 2006. Cet homme discret, à l'humour juste et dont l'élégance du geste et de la pensée se reflétaient dans une attitude distanciée à l'égard des honneurs qui n'excluait en rien la passion de construire, a été autant qu'un continuateur de Marcel Oms, le fondateur de *l'Institut Jean Vigo*, un novateur.

Universitaire spécialisé dans la formation continue à l'université d'Aix Marseille II, il conduit une expérience de coopération internationale avec les Etats d'Afrique de l'Ouest exemplaire en même temps qu'il intègre, en 1974, l'équipe perpignanaise de ce qui deviendra l'Institut Jean Vigo en 1985. D'abord très engagé dans la revue *Les Cahiers de la Cinémathèque*, il participe activement au festival *Confrontation* avant de devenir le responsable du *Colloque Cinéma et Histoire/ Histoire du cinéma*, créé en 1980, à l'initiative de son ami Pierre Guibbert, directeur des *Cahiers de la Cinémathèque*. De 1981 à 1985, il est le président de *l'Institut de Recherche et d'Animation sur l'Histoire du Cinéma* qui préfigure l'*Institut Jean Vigo*. Quand en 1993, il est porté à la présidence de *l'Institut Jean Vigo*, après le décès tragique de Marcel Oms, il doit renégocier avec la nouvelle municipalité de Perpignan les accords passés avec la précédente. Sa force de conviction, sa capacité à redonner courage et ardeur à une équipe orpheline, ses talents de négociateur, non seulement avec les collectivités territoriales, Ville, Département, Région, mais au niveau national, transforment les conditions de fonctionnement de *l'Institut Jean Vigo*.

L'installation dans un friche industrielle magnifiquement rénové, « L' Arsenal Espace des cultures populaires », des différentes activités, tant de formation, d'éducation à l'image, de diffusion et de conservation fait apparaître l'importance archivistique de l'institution : une des premières collections d'affiches de France, des milliers de dossiers de films, des scénarii originaux, une photothèque et une bibliothèque considérables, des films nombreux, conservés selon les normes exigibles d'une cinémathèque. Désormais, sans renoncer, au contraire ni à la diffusion, le festival et le ciné-club, les revues, ni à la recherche, le colloque, ni à la formation, sous la direction de José Baldizzone *l'Institut Jean Vigo* s'oriente vers le développement de ses fonctions de cinémathèque, participant avec la BIFI, aujourd'hui intégrée dans la *Cinémathèque française*, cette dernière et la *Cinémathèque de Toulouse* à la création du catalogue Ciné-Ressource, déposant une demande auprès de la FIAF de membre associé, qui aboutit en 2007, changeant sa dénomination en celle de *Cinémathèque Euro-régionale Institut Jean Vigo.*

Parallèlement, de nouveaux postes de salariés voient le jour, l'engagement des diverses collectivités s'accroît, la mutation d'une institution où le bénévolat reste central se fait cependant sans trop de heurts grâce à la fermeté mais aussi à la grande ouverture d'esprit, à la passion, au goût de la discussion, au respect des autres et de leur avis, avec toujours ce

José Baldizzone, presidente del Institut Jean Vigo entre 1993 y 2006, murió la noche del 16 al 17 de abril. Hombre discreto, fue el verdadero continuador de Marcel Oms, por su vinculación con *Les Cahiers de la Cinémathèque*, luego con el festival *Confrontation* y, por último, desde 1980, dirigiendo el *Colloque Cinéma et Histoire/Histoire du cinéma*. Su intervención fue decisiva en la nueva definición del papel del instituto y su traslado a una sede nueva, más adecuada para sus colecciones (afiches, escenarios, recortes de prensa, fotos, una gran biblioteca y una colección de películas). El establecimiento de relaciones con la Cinémathèque de Toulouse y el BIFI le debe mucho. Bajo su presidencia se crearon nuevos puestos y el instituto se transformó en una cinemateca euro-regional, asociada a la FIAF desde 2007.

recul et cet humour qui furent la marque personnelle de José. Des ennuis de santé l'amenèrent à abandonner sa charge de président en 2006, mais membre du bureau de l' *IJV* il en demeura l'un des inspirateurs, mettant son empreinte sur le dernier *Confrontation*.

Car s'il fut un administrateur brillant, José Baldizzone était aussi un animateur de talent (ses présentations de films, tout en subtilité, faisaient le régal des spectateurs de *Confrontation*), et surtout un chercheur en histoire du cinéma et des représentations de tout premier plan. En témoignent, parmi tant d'autres, le manifeste écrit avec Pierre Guibbert dans le numéro 35/36 des *Cahiers de la Cinémathèque* et intitulé « Du cinéma à l'histoire, pour une pratique sociale de la recherche historique » comme le remarquable numéro *Banlieues*, n° 59/60. qu'il dirigea en 1994. Déjà, les citations que font de jeunes chercheurs des articles de José donnent la dimension d'un regard original sur le cinéma et son histoire, que seule l'élégante discrétion de son auteur a un peu marginalisé ; sa fréquentation et son amitié n'en eurent que plus de prix.

Dictionnaire général du cinéma, du Cinématographe à Internet

Natacha Laurent

Publications

Publications

Publicaciones

This amazing book gathers together some 4500 words with which one can look at film, understand it, make one, and name whatever is connected with cinema. With a wide readership in mind, the author addresses a large number of issues with as many different approaches. Researched and written over a period of 15 years, it covers cinema from its beginnings to the most recent technological developments – the vocabulary of the digital revolution included, from "streaming" to "downloading".

The book is divided into seven main categories, from technical vocabulary to theoretical vernacular. It casts a wide net, including popular expressions and professional slang. There is no hierarchy involved: all the words that cinema has given birth to are there. Furthermore, the words are connected to one other and beyond, and there are often references to other terms, as well as to filmographic or bibliographic sources. An English-French glossary is included.

L'objectif est à la fois simple et compliqué : rassembler dans un seul ouvrage tous les mots qui permettent de regarder, fabriquer, nommer, comprendre le cinéma. La première réaction du lecteur pourrait être de s'interroger sur la nécessité d'un tel ouvrage : un nouveau dictionnaire du cinéma, mais à quoi bon ? Il suffit de feuilleter l'ouvrage quelques instants pour en saisir tout l'intérêt, et de s'y plonger plus avant pour en apprécier à la fois la richesse et la clarté.

Ce dictionnaire, qui rassemble plus de 4500 mots, vient en effet combler un vide : le lecteur trouvera, dans cet unique volume, le vocabulaire du 7^{e} Art envisagé sous des angles variés – ce qui lui permettra de trouver la réponse à des questions de nature fort différente. Professeurs, étudiants, professionnels du cinéma, cinéphiles et simples spectateurs, voici un ouvrage qui a l'avantage de s'adresser à un vaste lectorat. Fruit d'un travail mené sur près de 15 ans, ce dictionnaire s'intéresse, comme son titre le précise, au cinéma depuis sa naissance jusqu'à ses toutes dernières mutations technologiques : André Roy a ainsi fait le choix d'intégrer tous les termes relevant de la révolution numérique et de ses conséquences sur le cinéma d'aujourd'hui. De praxinoscope à streaming, de Zoetrope à téléchargement, tout l'univers du 7^{e} Art est donc concentré dans cet outil, qui trouve rapidement sa place sur le bureau de tout passionné de cinéma.

La structure de ce dictionnaire repose sur le choix de sept principales catégories : le vocabulaire technique, lié en grande partie à l'activité des techniciens ; la terminologie pratique, qui concerne la réalisation et qui est sans doute mieux connue d'un public large ; le langage de l'industrie, qui regroupe les secteurs de la production, de l'économie et du marché du film ; le vocabulaire de l'histoire du cinéma, qui évoque tout autant les grandes périodes, que les genres, les mouvements ou les écoles ; le langage de la théorie et de la critique, qui s'intéresse au fonctionnement et à la structure formelle de l'œuvre cinématographique ; les expressions et les termes familiers, souvent argotiques, employés tout autant par les professionnels que par les cinéphiles ; et enfin le vocabulaire des moyens et des procédés audiovisuels. C'est cette volonté de rassembler, sans aucune hiérarchie, tous les mots que la langue française a forgés sur le cinéma qui caractérise ce dictionnaire – même si, au premier abord, il peut paraître surprenant de voir juxtaposés des termes appartenant à des registres très différents. Mais la possibilité de trouver sur la même page des mots renvoyant à des approches aussi variées que « dédoublage », « déesse », « défilement » ou « définition », est aussi le témoignage de la richesse et de la complémentarité des points de vue qui sont portés sur le cinéma.

Par ailleurs, le choix de mettre les mots en relation les uns avec les

Este libro excepcional presenta 4500 términos con los que se puede ver, comprender y realizar una película y, además, designar todo lo relacionado con el cine. Pensada para el gran público, la obra explica numerosas cuestiones y presenta acercamientos distintos. Fruto de quince años de búsqueda y redacción, cubre el cine desde sus comienzos hasta los últimos progresos tecnológicos, incluso el léxico de la revolución digital, desde «streaming» hasta «downloading».

El libro se divide en siete secciones principales, que incluye no sólo expresiones populares, sino también la jerga profesional. No hay jerarquía: se encuentran todas las palabras producidas por el cine. Además, están conectadas unas a otras y a menudo se encuentran referencias a otras palabras y a fuentes filmográficas y bibliográficas. Hay también un glosario inglés-francés.

autres et de renvoyer chaque fois que cela est possible à d'autres entrées, ainsi que la volonté d'apporter des références bibliographiques et filmographiques enrichissent assurément ce dictionnaire. Enfin, un glossaire anglais-français rigoureux et efficace conclut l'ouvrage : autant dire qu'une fois de plus, la sensibilité des Québécois à la précision de la langue française est un réel atout éditorial.

André Roy, *Dictionnaire général du cinéma, du Cinématographe à Internet*, Éditions Fides, Montréal, 2007, 536 p.

Advertisement



Metapartiture: Making Music for Silent Films

Paolo Cherchi Usai

Publications

Publications

Publicaciones

L'essai de Marco Bellano ici recensé est de fait son travail de doctorat à l'université italienne de Padoue. Pour bien situer le propos de l'ouvrage, Cherchi Usai rappelle brièvement ce qu'a été traditionnellement l'accompagnement musical des films muets jusqu'à la véritable révolution qu'a constitué la projection du *Napoléon* d'Abel Gance au Radio City Music Hall de New York accompagné par un orchestre sous la direction de Carmine Coppola.

Les trois situations dominantes jusqu'alors (improvisation au piano, musique sur disques, silence absolu), ont été progressivement remplacées, au cours des trente dernières années, par la création de musiques originales, spécifiquement écrites pour des films muets, ou la restauration des partitions d'origine, dans le cas de certains grands films.

Pour Bellano, ces pratiques récentes soulignent à l'évidence le caractère musical du cinéma muet, faisant du film une sorte de « meta-composition » - le film devenant en quelque sorte une véritable partition en attente de sons. L'auteur du livre développe sa thèse à partir de *Metropolis* et de *The General*, chaque film ayant eu droit à deux partitions.

Bien qu'il s'agisse d'un travail universitaire, le livre de Bellano présente un équilibre réussi entre analyse filmique et commentaire musical, avec des aperçus précieux sur les musiques récemment

Almost 30 years have elapsed since the presentation of Abel Gance's *Napoléon* at Radio City Music Hall in New York, with live orchestral accompaniment by Carmine Coppola. The event marked the beginning of a revolution in the way we look at silent film. It was also a revolution in relation to how we "listen" to them. Until 1980, the field was dominated by three overlapping (and often conflicting) tendencies: improvised piano music in a handful of archives and museums; no music at all in the screening rooms of other institutions (the Cinémathèque française and the Österreichisches Filmmuseum, for instance), either in the name of the alleged purity of the moving image experience or because of financial constraints; finally, the creative use of pre-recorded music played from phonograph players in the projection booth or in the theatre (as practiced by James Card at George Eastman House). The rest of the world seemed perfectly happy with the pianola music adopted for television broadcasts and applied to the soundtrack of some prints, often in such a perfunctory manner that the same ragtime piece could equally be employed in slapstick comedies, melodramas, or period pieces. Organ music could be heard in some venues across the United States. Exceptions to the above practices were rare, and of little or no consequence.

It is important to keep these precedents in mind when reading Marco Bellano's enticing study on the composition of new music for silent films. His approach to the subject reflects the degree of sophistication reached in three decades of historical inquiry on the silent film heritage and its musical environment. It also highlights the opportunities and challenges arising from the parallel development of performing practices based on the execution of original scores, and in the creation of entirely new commissioned works. In Bellano's view, both strategies recognize the inherently musical nature of a silent film as a "meta-score" – hence the rather intimidating title of the book – defined by its editing patterns, *mise-en-scène*, framing, and action. Seen from this perspective, a silent film is in itself a "score" waiting to be commented upon with sounds. To illustrate his point, Bellano has chosen two classic titles characterized by very different forms of interaction with music, Fritz Lang's *Metropolis* and Buster Keaton's *The General*. *Metropolis* is examined in relation to Gottfried Huppertz's original score (now surviving in incomplete form) and to Bernd Schultheis' new composition, premiered at the Berlin Film Festival in 2001; the analysis of *The General* is articulated through a comparison between the modern scores by Robert Israel, a silent film music specialist, and by Hisaishi Joe, known for his lavishly romantic soundtracks to the animated films of Miyazaki Hayao (*Princess Mononoke* [1997] and *Spirited Away* [2001] are among his best).

Bellano's book is essentially the reproduction of his doctoral dissertation

écrites pour le cinéma muet. Si la filmographie qui complète le livre est malheureusement un peu sommaire, les réflexions sur la musique moderne écrite pour le cinéma muet sont suffisamment stimulantes pour en recommander la lecture.

El ensayo de Marco Bellano fue, de hecho, su tesis doctoral ante la universidad de Padua. Para ubicar con precisión la finalidad de la obra, Cherchi Usai recuerda brevemente cuál era el acompañamiento musical tradicional de las películas mudas antes de la verdadera revolución que representó la proyección de *Napoléon* de Abel Gance en el Radio City Music Hall de Nueva York acompañada por una orquesta bajo la dirección de Carmine Coppola.

Las tres soluciones que habían prevalecido hasta entonces (improvisación pianística, música de discos o silencio absoluto) han ido siendo reemplazadas progresivamente en los últimos treinta años por la creación de músicas originales, escritas específicamente para películas mudas, o la restauración de las partituras originales, en el caso de algunas grandes películas.

Para Bellano, estas prácticas recientes subrayan a todas luces el carácter musical del cine mudo, puesto que revelan que la película es una suerte de «meta-composición», como si ésta fuera una verdadera partitura que espera el sonido. El autor desarrolla su tesis a partir de los casos de *Metropolis* y *The General*, puesto que para cada una de estas obras fueron realizados dos acompañamientos.

A pesar de ser un trabajo universitario, el libro de Bellano presenta un logrado equilibrio entre el análisis fílmico y el comentario musical, con observaciones agudas sobre las músicas escritas en tiempos recientes para el cine mudo. Si la filmografía que completa el libro es desgraciadamente bastante reducida, las reflexiones sobre la música moderna escrita para el cine mudo son tan estimulantes como para recomendar su lectura.

at the University of Padua, and it shows: the frequent references to Saussure, Propp, and semiotics are typical of a work geared towards an academic readership accustomed to self-contained jargon. Fortunately, their presence does not compromise the overall clarity of the author's argument. His prose is compact but transparent; his line of reasoning never loses focus, and actually achieves a compelling balance between film analysis and musical interpretation, often supplying new insights into both areas. More significantly, we are provided here with an in-depth interpretation of modern silent film music, thus offering a lively counterpoint to the emerging trend of scholarly studies exclusively dedicated to vintage compositions for silent films. This is no small achievement, considering the scarcity of detailed commentaries to the plethora of new scores being performed in conjunction with a disappointingly limited repertoire of popular titles.

The main weakness of the book is its filmographic documentation, clearly derived from information found on the Internet and hastily reproduced in undigested form. The volume was clearly copyedited and printed on a shoestring budget; the illustrations are sometimes of marginal relevance to its content. But there's enough good material here for a larger comparative essay on the phenomenon of modern music for silent film. With some additional research and an overall effort to simplify its language, Bellano's work deserves to find a broader readership.

Marco Bellano, *Metapartiture. Comporre musica per i film muti*. S. Alessio Siculo (ME): Cinit – Cineforum Italiano, 2007; 96 pages, with 24 b&w illustrations, 15 Euros (available from www.cinit.it).

Marcel L'Herbier. L'art du cinéma

Pierre Véronneau

Publications

Publications

Publicaciones

Quelle place occupe Marcel L'Herbier dans les publications de cinéma ? Les histoires générales du cinéma ou du cinéma français lui réservaient une place pour ses films du temps du muet (*Eldorado*, *Feu Mathias Pascal*, *L'Inhumaine*, *L'Argent*), tout comme les textes sur l'avant-garde au cinéma. Mais la majorité de ces ouvrages passaient vite sur son importante filmographie sonore. Le même « défaut » pesait sur les premiers livres portant spécifiquement sur L'Herbier; c'est celui de Jaque Catelain, qui consacre les deux tiers de sa monographie, parue en 1950, aux films muets du cinéaste. C'est également celui de Noël Burch (Seghers, 1973), qui met le foyer sur le muet et essentiellement sur deux films, *L'Inhumaine* et *L'Argent*, vus surtout sous l'angle esthétique. Pour reprendre le titre de la programmation réalisée au Musée d'Orsay en 1995 à partir des importantes restaurations effectuées par les Archives du film du C.N.C., L'Herbier est un « cinéaste des années 1920 ». Le cinéaste lui-même avait entrepris de corriger cette perception dans la publication de son autobiographie, *La Tête qui tourne* (Belfond, 1979). Deux rétrospectives qui ont lieu en 1980, immédiatement après la mort du cinéaste, la première au festival de Locarno, la seconde à la Filmoteca de Barcelone, amorcent un renversement de tendance et donnent lieu chacune à une monographie sur Marcel L'Herbier

La célébration du centenaire de naissance du réalisateur en 1987, puis la sortie de certains de ses films sur support vidéo, comme le DVD de *La Nuit fantastique*, ravivent l'intérêt pour le cinéaste et permettent l'amorce d'un retour sur l'œuvre. Mais il faudra attendre la tenue d'un colloque international à la Bibliothèque nationale de France et à l'Université de Paris X – Nanterre en décembre 2006, pour que L'Herbier ait droit au réexamen qu'il mérite. Dans le compte rendu qu'elle consacre à cet événement (*1895* : 51, p138-146), Hélène Fleckinger écrit : « Le colloque, en offrant un éclairage nouveau sur l'exceptionnelle carrière de Marcel L'Herbier, révéla combien le retour aux sources était indispensable pour l'appréhender à sa juste valeur. Il souligna l'ampleur de son œuvre, en révélant sa complexité, sa richesse et ses contradictions, sans prétendre en faire le tour. ».

L'ouvrage *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*, publié sous la direction de Laurent Véray, maître de conférences à Paris X – Nanterre et président de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, constitue l'édition des communications faites lors de ce colloque. Véray nous précise en introduction que « Il était donc nécessaire de revenir aujourd'hui sur la longue et exceptionnelle carrière de Marcel L'Herbier. Le moment est venu, en effet, en prenant un recul critique, d'une interprétation sérieuse de son œuvre, qui permet d'en éclairer la richesse et la complexité, afin de reconnaître la place qui est la sienne dans l'histoire du cinéma. [...] Un tel réexamen suppose, bien entendu, d'éviter les défauts d'une étude purement biographique au profit d'analyses problématisées de différents aspects de son travail. »

In a review of the book edited by Laurent Véray, published in 2007 by the Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC), the critic surveys the literature on Marcel L'Herbier. The centenary of his birth in 1987 and the issuing of some of his films on video revived interest in his work. The international colloquium held by the Bibliothèque Nationale and the University of Paris X–Nanterre in December 2006 was the basis of this new publication, which intends a serious re-examination of L'Herbier's many achievements.

The book brings together 25 texts, organized in 3 parts: (1) beginnings to *L'Argent* (8 texts); (2) from the silent into the sound period (12 texts); (3) at L'IDHEC and working for television (5 texts). The authors achieve a balance between aesthetic issues of the films and the history of L'Herbier's career and activities in the film world, such as the founding of L'IDHEC. The rest includes documents, a remarkable bibliography of L'Herbier's writings and interviews, and a filmography divided into 2 parts: the films themselves (whether realized, or as projects), and a second part on their availability, sources, and rights-holders. At the end, summaries of the texts appear in English, and there is a DVD of some silent films: *Fantasmes* (1918), *Prométhée... banquier* (1921), and *Le Diable au cœur* (1926).

This volume renews the historiography and brings new light on some of the lesser-known works, such as *Rose-France* or *Le Diable au cœur*. The authors examine the films in relation to the place of L'Herbier in the aesthetics of modern art in the 1920s, the influence of modernist movements, the Futurists, the Symbolists, etc. Others look at many other aspects, such as reception, psychology, the coming of sound, use of music, L'Herbier's role in the unions of the French film industry, film education, and the establishment of French television.

Le livre compte donc 25 contributions regroupées en trois parties : « Du début de la carrière de Marcel L'Herbier jusqu'à *L'Argent* » (8 textes), « De l'époque du muet au cinéma sonore » (12 textes) et « De L'IDHEC à la télévision » (5 textes). Il est complété de documents iconographiques en couleurs, d'une remarquable bibliographie des écrits et entretiens de Marcel L'Herbier, et d'une filmographie divisée en deux parties : les films eux-mêmes (scénarisés, réalisés, produits ou projetés), en ordre chronologique de 1917 à 1967, et une seconde sur le matériel aujourd'hui disponible (nombre de copies, métrage, localisation, ayant droit). Cette dernière section n'aurait pu être compilée sans l'appui d'archives comme les Archives françaises du film, la Cinémathèque française et l'Institut national de l'audiovisuel. S'ajoutent à cela de forts utiles index par noms et par titres, ainsi que des résumés de textes en anglais.

La chose la plus évidente à dire, c'est que ce volume renouvelle l'historiographie « l'herbierenne » en s'appuyant sur des archives et en revisitant les œuvres. Ainsi, pour la période muette, on aborde quelques classiques (*L'Inhumaine*, *Feu Mathias Pascal*) mais on s'arrête moins sur certaines hyper-étudiées par le passé (*L' Argent*, par exemple) pour plutôt attirer l'attention sur des titres moins connus (*Rose-France* ou *Le Diable au cœur*). D'entrée de jeu, Laurent Véray s'arrête à l'influence symboliste et aux prémices du modernisme cinématographique dans *Rose-France* (1918). Le ton de l'ouvrage est donné : plusieurs études problématisées, l'examen de près des films, un équilibre d'approches historiques et esthétiques. Cette première partie met bien en perspective les dimensions esthétiques du travail du cinéaste. Phil Powrie et Éric Rebillard nous montrent un L'Herbier au carrefour des avant-gardes dans *Feu Mathias Pascal* (1926). Antonio Costa nous parle de ses (més) aventures au pays des Futuristes où la réception critique de deux de ses films fut sévère. Éric Thouvenel aborde *Le Diable au cœur* sous l'angle du cinéma comme art visuel. Prosper Hillairet rapproche L'Herbier et Canudo dans leur vision du cinéma comme synthèse des arts. Laurent Guido s'arrête même au jeu du comédien (Jaque Catelain) comme expression du mouvement intérieur.

Mais le renversement de perspective et l'innovation se repèrent surtout dans la seconde partie consacrée au cinéma sonore de L'Herbier que l'on a trop souvent qualifié d'académique. Ainsi, dans son texte sur la réception critique des films des années 1930, Bernard Bastide écrit : « Cette première approche nous a permis de battre en brèche le jugement sans appel des historiens du cinéma. » De son côté, examinant le premier film parlant de L'Herbier (*L'Enfant de l'amour*, 1929), Michel Marie démontre que celui-ci « manifeste un évident savoir faire technique et réussit brillamment son examen de passage de réalisateur de films sonores et parlants. » Marguerite Chabrol fait ressortir le rôle essentiel de la musique chez L'Herbier. Marie Martin aborde de front le maniérisme du réalisateur, terme qui a souvent servi à le déprécier aux yeux de l'histoire du cinéma français, en approfondissant sa recherche du réel transfiguré par l'art, notamment dans *La Nuit fantastique* (1942). Titre dont se sert Christophe Gauthier pour mettre le film – et partant l'entreprise du réalisateur – dans la perspective de la « rénovation de l'art cinématographique national. » En prenant appui sur les adaptations de deux célèbres romans de Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune* (1930) et *Le Parfum de la dame en noir* (1931), Catherine Berthé Gaffiero

El centenario del nacimiento de Marcel L'Herbier, en 1987, y la salida de algunas de sus películas en DVD resucitaron el interés por su obra. Un coloquio internacional organizado por la Bibliothèque Nationale y la Universidad de París X – Nanterre en diciembre de 2006, es la base del libro editado por Laurent Véray y publicado en 2007 por la Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, en el que se emprende un nuevo análisis de los muchos logros de L'Herbier.

El volumen reúne 25 textos, organizados en tres partes: desde el inicio hasta *L'Argent* (8 textos); desde el período mudo hasta el sonoro (12 textos); en el IDHEC y la televisión (5 textos). Los autores logran un equilibrio entre los aspectos estéticos de las películas y la historia de la carrera y las actividades fílmicas de L'Herbier, como la fundación de IDHEC. Lo restante comprende documentos, una bibliografía notable de sus escritos y entrevistas y una filmografía divida en dos partes: por un lado, las películas realizadas y las que quedaron en proyectos y, por el otro, su disponibilidad, fuentes y titulares de derechos. La obra se acaba con resúmenes en inglés de los artículos y un DVD con algunas películas mudas: *Fantasmes* (1918), *Prométhée... banquier* (1921) y *Le Diable au cœur* (1926).

El volumen renueva la historiografía y arroja nueva luz sobre algunas de las obras menos conocidas, como *Rose-France* o *Le Diable au cœur*. Los autores examinan las películas en relación con el lugar ocupado por L'Herbier en la estética del arte moderno de los años 20, la influencia de los movimientos modernista, futurista, simbolista, etc. Otros se detienen en la recepción, la psicología, la llegada del sonido, el uso de la música, el papel de L'Herbier en los sindicatos de la industria fílmica, la educación fílmica y la llegada de la televisión.

démontre la modernité de L'Herbier, modernité dans l'écriture, dans le mode de production et dans le recours au genre cinématographique, en l'occurrence le policier. *Le Bonheur* (1934) a droit à un examen sous l'angle de la structure dramatique (N. T. Binh) ou du mode mélodramatique (Muriel Andrin, celle-ci ne s'arrêtant pas uniquement à ce titre).

L'ensemble de la carrière du cinéaste est touché au fil des différentes contributions qu'on y retrouve. La notion d'auteur de film est abordée aussi bien par Alain Carou qui présente un L'Herbier à la conquête de la souveraineté, que par Dimitri Vezyroglou qui s'intéresse à L'Herbier comme auteur-producteur. La variété des terrains d'intervention de L'Herbier frappe le lecteur : son rôle dans la structuration des syndicats de l'industrie cinématographique (Mireille Beaulieu), dans l'enseignement du cinéma autour de la fondation de l'IDHEC (Jean A. Gili et Laurent Le Forestier) ou dans la mise en place de la télévision (Michel Dauzats, Dominique Moustacchi). Sur un terrain plus personnel, Noël Burch traite du réalisateur « bisexuel » et de son homosexualité tempérée. Plusieurs contributions puisent leur force dans la richesse des fonds d'archives que les auteurs savent exploiter. Ainsi en est-il de François Albera qui documente les rapports entre L'Herbier et Claude Autant-Lara, ou de Michael Temple qui étudie le sort d'un film non réalisé, *Le Portrait de Dorian Gray*. Ce qui conduit logiquement Éric Le Roy à traiter du cinéaste et des archives, et plus particulièrement de la collection Marcel L'Herbier aux Archives françaises du film.

On peut penser que le défaut des ouvrages collectifs est de manquer de point de vue clair, de perspective unificatrice ou de volonté de synthèse. Il est évident que *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma* ne poursuivait pas cet objectif. Il voulait d'abord opérer un renversement, une réévaluation de la place de L'Herbier dans l'histoire du cinéma français par l'étude des films et la mise à contribution des archives grâce au travail d'historiens et d'universitaires reconnus. Il s'agit d'une entreprise historiographique majeure dont la richesse repose justement sur la diversité des contributions et des points de vue. Les auteurs se sont souvent limités à un film ou à quelques films mais mettent la table pour des études plus approfondies. La qualité de ce livre fait ressortir une absence – celle, trop nombreuse, de cinéastes français qui n'ont pas droit, ou si peu, à des études sur leur travail – et un besoin – celui d'études approfondies qui lient préoccupations historiques et historiographiques, considérations esthétiques et recherches en archives. Qu'il soit publié par l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma ne fait que mettre en lumière la contribution fondamentale de cette association au renouvellement de l'historiographie française du cinéma, contribution illustrée par leur indispensable revue, *1895*, et surtout ses numéros hors série thématiques et monographiques, ainsi que les multiples livres – plus d'une vingtaine – qui, comme celui sur L'Herbier, constituent à la fois un approfondissement de leur sujet et une ouverture vers des recherches ultérieures.

Laurent Véray (dir.), *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*, Paris, l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2007, 414p. Accompagné d'un DVD du *Diable au cœur* (1927). ISBN 978-2-913758-73-5

Jørgen Leth

Éric Le Roy

DVDs

This review of three sets of DVDs issued by the Danish Film Institute of the work of Jørgen Leth, avant-garde documentary filmmaker, summarizes Leth's career. Born in 1937, he was a founding member of the group of avant-garde filmmakers ABCinema in the 1960s. Leth has made more than 40 films, some of them widely distributed, and retrospectives have been dedicated to his work in several countries. He is a literary figure, poet, critic, and educator, and is widely traveled. In 1995, Leth won a lifetime achievement award from the State for his film work, and in this context, the Danish Film Institute won support for making DVD sets. Three of them have been issued, and three more are in progress. The three completed sets cover anthropological films, sport, and travel.

The films are arranged by theme, not chronologically. As it was not possible to identify all the rights-holders, the Danish Film Institute has decided to release them with restrictions on use. The editorial work led by Dan Nissen is of excellent quality, and the

Le Danish Film Institute est l'un des membres de la FIAF éditeur de DVD, avec notamment une collection de films muets danois sur laquelle vous reviendrons dans un prochain article.



Jørgen Leth

Ce sont deux coffrets peu conventionnels qui viennent d'être publiés récemment sur l'œuvre cinématographique de Jørgen Leth, réalisateur et producteur de cinéma, poète, commentateur à la télévision. Né en 1937, membre fondateur du groupe des cinéastes d'avant-garde *Abcinéma* dans les années soixante, Leth a réalisé plus de quarante films, et plusieurs d'entre eux ont été distribués dans le monde entier : rétrospectives au National Film Theatre, à Londres (1989), à Rouen en France (1990), à l'American Film Institute à Washington (1992) et à Bombay (1996). Sa carrière aborde aussi la littérature, la poésie, la critique et l'enseignement. En 1991, après avoir beaucoup voyagé (en Afrique, 1961, Amérique Latine, 1966, 1984, 1995, Thaïlande, Laos, 1970-1971), il s'installe en Haïti, après avoir été commentateur cycliste pour la télévision danoise. Jørgen Leth a reçu de nombreux prix honorifiques et a collaboré en 2004 avec la nouvelle génération du cinéma danois en réalisant avec Lars von Trier, *5obstructions* (The Five Obstructions).

Depuis 1995, Jørgen Leth est le bénéficiaire d'un prix honoraire à vie de l'État danois pour son oeuvre cinématographique et c'est dans ce cadre que le Danish Film Institute a reçu une aide de Møllehegnet Holding A/S et a mis en chantier une série de coffrets DVD qui sont à l'heure actuelle au nombre de trois et seront six lorsque la totalité des films sera éditée : Antropologiske film / Anthropological Films, Sportsfilm / Sports Films et Rejsefilmene / Travel Films.

L'ensemble du projet brasse toute la carrière de Jørgen Leth, classée par genre, toutes dates confondues. Les films d'un même coffret vont ainsi de 1963 à 2007 et sont ordonnés sans chronologie, avec pour seul objectif l'unité thématique ou formelle. Certains d'entre eux sont d'ailleurs des montages récents d'images plus anciennes. A ce titre, le projet du Danish Film Institute est un exemple parfait de la mise à disposition d'une œuvre complète, avec sa complexité technique (les supports originaux sont en majorité en 16 mm) et juridique : tous les ayants droit n'ont pas

digitization (mostly from 16mm film) by Thomas Christensen and Mikael Braae is exceptionally well done. A complete filmography is repeated in each volume, and there is a booklet with a poem, texts by a variety of authors, information about each film, and photos.

El Danish Film Institute ha publicado tres estuches de DVD con la obra de Jørgen Leth, documentalista de vanguardia. Leth, nacido en 1937, fue uno de los fundadores, en los años 60, del grupo de cineastas de vanguardia *Abcinema*. Algunas de sus más de 40 películas son muy conocidas y se le han dedicado retrospectivas en varios países. Fue un viajero y un literato, se ocupó de poesía, crítico y educador. En 1995, fue premiado por su carrera cinematográfica por el Estado y, en esa ocasión, el Danish Film Institute obtuvo los medios para hacer los estuches de DVD. Tres ya han sido publicados y otros tres están en preparación. Los que han aparecido abarcan películas antropológicas, de deporte y viajes.

Las películas están presentadas por temas y no en orden cronológico. Al no lograr identificar a todos los titulares de los derechos, el Danish Film Institute ha decidido publicarlas con restricciones para su uso. La labor editorial de Dan Nissen es excelente y la digitalización realizada por Thomas Christensen y Mikael Braae, en general de copias de 16mm, es muy buena. Cada volumen repite una filmografía completa, con un folleto que presenta un poema, textos de varios autores, informaciones sobre cada película y fotos

été identifiés mais le DFI a pris le parti de tout diffuser avec les réserves d'usage. La réalisation éditoriale menée par Dan Nissen est d'excellente qualité, et la numérisation des films (sous la responsabilité de Thomas Christensen et Mikael Braae) est exceptionnelle à tous les points de vue : elle restitue parfaitement le grain et parfois l'instabilité de la pellicule, voire les défauts du tournage inhérents à son économie et aux choix esthétiques du cinéaste. Une filmographie complète (42 titres de 1963 à 2008), reprise dans chacun des volumes, permet de se repérer (les titres du coffret sont en gras) ; un livret avec un poème, des textes de présentation signés d'auteurs de divers horizons (écrivains, critiques politiques, documentaristes, cinéastes) suivis de la présentation de chacun des films (titre, générique, etc.) et d'illustrations (souvent des photographies ou photogrammes très bien choisis) s'inscrivent dans une ligne éditoriale simple, en blanc et bleu. À noter que chacun des films est sous-titré en anglais. L'ensemble formera, à terme, le nom de Jørgen Leth sur la tranche lorsque tous les DVD feront édités. Un seul regret, voire une petite critique : il manque les données techniques des films originaux, que l'on ne peut connaître qu'en lisant chacun des génériques. Aussi, on ne sait pas si cette collection est conservée par le DFI et sous quelle forme. Reste un projet fort original et riche en réflexions sur les objectifs de valorisation d'une œuvre aussi variée et singulière.



Jørgen Leth, 3 coffrets DVD, Danish Film Institute, 2007-2008: Anthropological Films (1), 311 minutesi; Sports Films (2), 348 minutes; Travel Films (3), 468 minutes.

The River

Steven Higgins

DVDs

The River de Frank Borzage, d'ores et déjà l'un des Meilleurs DVDs de 2008, réussit à attirer notre attention sur une œuvre majeure du cinéma américain et sur un cinéaste étrangement sous-évalué par les spécialistes aussi bien que par le public.

Quiconque s'intéresse à Borzage doit se résigner au peu d'accessibilité des œuvres : ses films des années 10, courts et longs métrages, sont considérés comme perdus; les films des années 20, produits par Cosmopolitan, Talmage, MGM et Fox, ont connu un meilleur sort, mais leur accès demeure incomplet.

Produit à l'origine comme film muet, avec piste musicale Movietone, *The River*, avec son lyrisme intense et sa sensualité très peu « Jazz Age », connut peu de succès au moment de sa sortie. Fox retira le film de la distribution et y ajouta une séquence dialoguée. Tout ce qui a survécu du film, ce sont 43 minutes de la version muette d'origine; les scènes d'ouverture et de clôture, ainsi que deux segments au centre du film, manquent toujours, mais le cœur du film est intact. Hervé Dumont a néanmoins fait appel à ses collègues pour rendre davantage compréhensible le film : le Svenska Filminstitutet a fourni un passage manquant (une coupure du censeur!); l'Academy Film Archive a fourni des photos de tournage de la collection personnelle de Borzage; UCLA Film and Television Archive a fourni le scénario original à partir duquel on a pu écrire de nouveaux intertitres.

Un second DVD nous permet de découvrir trois courts métrages de Borzage, réalisés pour l'American Film Company en 1915 et 1916. Bien que mineurs, ces films sont fort intéressants dans la perspective de la

A model of archival collaboration, Edition *filmmuseum*'s recent DVD release of Frank Borzage's 1929 film *The River* succeeds in bringing belated and deserving attention to both a lost masterwork of the American cinema and a filmmaker whose career has been strangely undervalued by scholars and audiences alike. As Martin Scorsese writes in his Foreword to *Frank Borzage: The Life and Films of a Hollywood Romantic* (McFarland, 2006), Hervé Dumont's authoritative study of the man and his work, Borzage's films are without irony and oddly alien to the modern temperament: "They feel very far from modern life. Which means that *they* don't come to *you* – *you* have to go to *them*. [...] There's a spiritual power to these films, and to all of Borzage's best work – because for him, love is sanctified, untouched by the outside world. It passes through all barriers, and it's more powerful than any evil."

Of course, such an observation might be made about other filmmakers from cinema's first half century, but only Frank Borzage's work rises to the level of greatness because of, and not in spite of, these qualities. In such late silents as *7th Heaven* (1927), *Street Angel* (1927), *Lucky Star* (1929), and perhaps most especially *The River* (1929), Borzage's determined idealism (as opposed to its lesser cousin, simple optimism) shines forth and drives his protagonists through and not just around every obstacle that life may present. Even in such later star vehicles as *Strange Cargo* (1940), or low-budget dramas as *Moonrise* (1948), the director's talent, intelligence, and sincerity are undiminished.

Another problem confronting anyone who wishes to assess Borzage's career has been the relative unavailability of his work. Most of his earliest directorial efforts – 2-reelers and features made in the 1910s for the American Film Company and Triangle – are considered lost, and the fate of his 1920s work for Cosmopolitan, Talmadge, MGM, and Fox, while happier, is still spotty. His sound-period films have fared better, but sound or silent, few of his films have been adequately preserved or made widely available for viewing, either in theaters or for the home market. This year (2008) has seen an almost magical appearance of Borzage's work on DVD, for not only has *The River* been released, but Fox Classics has announced the end-of-year release of a major boxed set of films directed for that studio by Borzage and F. W. Murnau, which promises to make available both acknowledged masterpieces and rarities. In addition, Borzage's work as an actor has also made it to DVD this year with Milestone's inclusion of the Thomas Ince-produced/Reginald Barker-directed *The Wrath of the Gods* (1914), as a bonus on its release of William Worthington's *The Dragon Painter* (1919), produced by and starring Sessue Hayakawa. All in all, this is a series of hopeful signs for a renewed interest in Frank Borzage and his work.

Originally produced as a silent film with a Movietone musical soundtrack, *The River* had difficulty finding its audience in 1929, due to its uncompromising lyricism and intense yet decidedly non-Jazz

carrière à venir du cinéaste; ils sont exemplaires aussi d'innombrables westerns que voyait alors le public américain.

The River de Frank Borzage, seguramente uno de los mejores DVD de 2008, presenta una de las obras más destacadas del cine estadounidense y a un cineasta extrañamente subestimado por el público y los especialistas.

Quienes tengan interés por Borzage deben resignarse a la escasa accesibilidad de sus obras: sus películas de los años 10, cortos y largometrajes, se dan por perdidas; las películas de los 20, producidas por Cosmopolitan, Talmage, MGM y Fox, han tenido mejor suerte, pero su acceso sigue siendo insatisfactorio.

La versión original de *The River*, película muda con pista musical Movietone, tuvo poco éxito cuando salió, pues su lirismo y su sensualidad desentonaban en el «Jazz Age». Todo lo que queda del original son 43 mins., y se han perdido las escenas iniciales y finales y dos pasajes centrales, pero el corazón de la película sigue intacto. Hervé Dumont ha pedido la colaboración de sus colegas para que la película fuera más comprensible: Svenska Filminstitutet ha contribuido con un pasaje que faltaba (un corte de la censura); Academy Film Archive ha contribuido con fotos del rodaje de la colección personal de Borzage; UCLA Film and Television Archive ha ofrecido el guión original, que ha permitido escribir algunos intertítulos.

Otro DVD nos hace descubrir tres cortometrajes de Borzage, realizados para American Film Company en 1915 y 1916. No por ser menores, estas películas carecen de interés, consideradas en la perspectiva de la carrera futura del cineasta; son ejemplos perfectos de las numerosas películas del Oeste que entonces veía el público estadounidense.

Age sensuality. In an effort to recoup its investment, Fox withdrew it from distribution, added a talking sequence supervised by A. F. "Buddy" Erickson and A. H. Van Buren, and re-released it to indifferent box-office. What survives of the film is a 43-minute fragment of its silent release, copied years ago to 16mm (with its Movietone score) by William K. Everson and Alex Gordon, from material found at 20th Century-Fox and long since vanished. Although the opening and closing scenes, as well as two segments in the middle, are missing, we are fortunate that the heart of the film is intact.

In order to make *The River* intelligible to contemporary audiences, Dumont has reached out to his archival colleagues to reconstruct what is lost. A fragment of missing footage, reflecting a censor's cut, was retrieved from the Svenska Filminstitutet and incorporated into the 16mm material. To frame the surviving footage, and provide a bonus gallery of images, still photographs from Borzage's personal collection were used, loaned for the purpose by the Academy Film Archive in Los Angeles. Critical narrative information, adapted from the original scenario, which is on deposit at the UCLA Film & Television Archive, has been presented in the form of new intertitles. A 36-minute visual essay, *Murnau and Borzage at Fox: The Expressionist Heritage*, written and directed by Janet Bergstrom of UCLA and produced by the Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, provides necessary historical context for a general audience, as well as a skillful analysis of how Borzage, Ford, and others at Fox absorbed the lessons offered by Murnau through his ground-breaking initial American production for the studio, *Sunrise* (1927). Finally, the entire DVD production has been supervised by Stefan Drössler of the Filmmuseum München.

That alone would be enough to justify calling this DVD release a significant example of archival archaeology and cooperation, but in addition to resurrecting *The River*, Hervé Dumont and his colleagues have seen fit to include on a second disc three of Frank Borzage's early 2-reel films for the Mustang brand of the American Film Company. In *The Pitch o' Chance* from 1915, Borzage's very first directorial effort, after 3 years of acting in films at Inceville and American, he stars as an easy-going gambler who will bet on anything, yet comes to see the immaturity of his ways after winning a woman in a game of cards. In *The Pilgrim* (1916), Borzage portrays a misanthropic loner who drifts into and out of the lives of a rancher and his daughter, while in *Nugget Jim's Pardner* (1915), he appears as the son of rich parents who proves himself a man by working a claim with a dissolute old miner, rescuing the man's daughter from a life of degradation in the bargain. All three films, while minor, are of surpassing interest within the context of Borzage's later career, and are indicative of the many Western films that were being produced and consumed by Americans in the mid-1910s. These short films are accompanied on the DVD by original musical scores, sympathetically composed and performed by Günter A. Buchwald.

Congratulations to Hervé Dumont and Edition *filmmuseum* for one of the most important and enjoyable DVD releases of 2008.

The River, directed by Frank Borzage (1929). 2-DVD set with illustrated booklet. Edition *filmmuseum* (Munich), in collaboration with Cinémathèque Suisse (Lausanne), Cinémathèque de la Ville de Luxembourg (Luxembourg), and Filmmuseum München (Munich), (c) 2007.

Kafka on Film: Huillet and Straub's *Class Relations* (1984)

Jan-Christopher Horak

DVDs

Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Klassenverhältnisse* is to my mind the most faithful adaptation of Franz Kafka ever brought to the screen, more Kafkaesque than either Orson Welles' *The Trial* (1962), which comes close, Steven Soderbergh's *Kafka* (1991), which doesn't, or the endless television versions of his work. Based on Kafka's unfinished novel, *Amerika* (1912), published posthumously (1935) in an edition prepared by Kafka's literary executor, Max Brod, *Class Relations* captures Kafka's themes of alienation, isolation, and powerlessness of the individual in the face of institutions of social control. But unlike other adaptations, which attempt to place Kafka's vision within realistic conventions of classical narrative cinema and TV, the Straubs' film is rigorously formalist, the precision of their camerawork, the deadpan enunciation of the actors, and the script's scrupulous excerpting of dialogue, becoming an objective correlative for Kafka's exacting German prose.

Upon its release, *Class Relations* won not only an "Honorable Mention" at the Berlin Film Festival, but was also shown at the New York Film Festival and the Istanbul Film Festival (where it won a special Jury Prize). Though one of the critically more successful films in the Huillet/Straub *œuvre*, the film's distribution and availability has been sporadic, and like many other films by the couple, screenings have been isolated at best. Now Edition *filmmuseum,* which is a joint DVD venture of the Austrian and Munich Filmmuseums, in conjunction with the Goethe Institute Munich, has released the film in a 2-DVD set, digitally transferred (with new French and English subtitles) under the direct supervision of the filmmakers. It is a fitting memorial to Danièle Huillet, who died in 2006 at the age of 70.

I first met Danièle and Jean-Marie in January 1995, months after becoming Director of the Munich Filmmuseum, when the two of them dropped into my office unannounced with the words, "Wir hörten Du brauchst eine Katze" (We heard you need a cat). I was so happy they were actually talking to me, given they were long-time friends of Enno Patalas, my predecessor, I did not immediately realize that Jean-Marie has used the familiar form of address. That was the way they were: totally egalitarian, which I appreciated. Their intense ailurophilia, on the other hand, was another indication for me that they sought no masters and distrusted any totalizing ideologies, which has never endeared them to the old Left. They were later beaten up in their Italian residence by unknown assailants, because they fed all the cats in their Roman neighborhood. Rescued from the streets of Rome, "Catastrophe" turned out to be an incredibly intelligent cat that could fetch like a dog and open virtually any drawer in the house. We had a bond. When a little more than a year later, the Straubs were having difficulty finding a distributor for their adaptation of Arnold Schoenberg's magnificent

Pour Jan-Christopher Horak le *Klassenverhältnisse* de Huillet-Straub est de loin l'adaptation la plus fidèle de Kafka au cinéma. Très respectueux de la langue exigeante de Kafka, le film évite le piège de la narration classique pour proposer une œuvre formaliste servie par un travail de caméra rigoureux.

Bien que primé aux festivals de Berlin et Istanbul et sélectionné au festival de New York; bien qu'accueilli favorablement par la critique, *Klassenverhältnisse* a fait l'objet d'une distribution pour le moins sporadique et cette édition en dvd est plus que bienvenue. Fruit d'une collaboration entre les cinémathèques de Vienne et de Munich et le Goethe Institut de Munich, ce coffret de deux dvd a fait l'objet d'un transfert numérique (avec sous-titres anglais et français) directement supervisé par les cinéastes, peu de temps avant la mort de Danièle Huillet, à soixante dix ans, en 2006.

Auteurs de plus de trente films, produits hors de tout compromis avec des budgets symboliques, les Straub sont assurément parmi les cinéastes les plus originaux de leur génération. (L'auteur rappelle ici sa rencontre avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, en 1995, alors qu'il était directeur du Filmmuseum de Munich, et cite quelques jalons essentiels de leur bio-filmographie).

Comme le Kafka dont il est ici question, les films du couple Straub-Huillet sont presque toujours adaptés d'œuvres littéraires (Brecht, Hölderlin, Pavese, Vittorini) ou musicales (Schoenberg), dont ils proposent une lecture cinématographique. Cinéastes doublement « exilés » : ils ont vécu en Allemagne, en Italie et en France et ont été aussi sévèrement abordés par la critique de gauche (qui les trouvait trop « formalistes ») que par la critique de droite (qui les trouvait trop à gauche).

L'auteur procède ensuite à une brève analyse du film, insistant sur son caractère profondément allemand et sur l'insistance des cinéastes à impliquer le spectateur dans la construction même du discours du film. Après quoi l'auteur peut conclure que Klassenverhältnisse « a bien vieilli » et qu'il propose de l'Allemagne

but rarely performed 1929 one-act, twelve-tone opera, *Von heute auf morgen* (From Today to Tomorrow), I agreed to distribute it through the Filmmuseum. The most uncompromising and consistently original filmmakers of their generation, the Straubs produced over 30 films, on budgets which in Hollywood would not even pay for the catering. It was my duty to help.

Danièle Huillet and Jean-Marie Straub met in Paris in the mid-1950s, where Straub had gone to work as an assistant director to Abel Gance, Robert Bresson, and Jacques Rivette, while Huillet was trying to gain entrance to L'IDHEC, the French Film School. Their ambition to make their first film as part of the French New Wave were dashed in 1958, when the Algerian war forced Straub to flee France to avoid the draft. They moved to Munich, where in 1963 their political satire *Machorka-Muff* presaged New German Cinema, even though that film was not treated kindly at the Oberhausen Film Festival, where a year earlier a Manifesto by 26 young German filmmakers declared the death of "Papa's Kino." Their next short film, *Not Reconciled* (1965), like their first, was also based on a short story by Heinrich Böll, who hated both works. Not until 1968 were they able to complete the film they had been planning since their Paris days, *The Chronicle of Anna Magdalena Bach*, thanks to the newly created public film funding agency, the Curatorium of Young German Cinema. It is an acknowledged masterpiece.

Commerce never was a consideration. Virtually all of their works are adaptations, but ones that treat the literary work as a document which they are reading through their chosen medium. Their subsequent work, whether *History Lessons* (1972), based on Bertolt Brecht; *Moses and Aaron* (1975), based on Schoenberg's opera; *Dalla nube alla resistenza* (1979), based on Cesare Pavese; *The Death of Empedokles* (1987), based on Friedrich Hölderlin; or *Sicilia!* (1999), based on an Italian novel by Elio Vittorini, have all been treated similarly, and thus admired by some film critics, but shunned by much of the public at large. As Richard Roud, an early supporter through his programming of the New York Film Festival, noted in his 1972 monograph, the Straubs had been vilified by left-wing critics for being too formalist and by conservative critics for being too politically Left. Like Jean-Marie, who grew up in Metz, half-French, half-German, and the Straubs, who together have lived "in exile" in Germany, Italy, and France, their films are extra-territorial, existing at the very edges of normative viewing habits, and yet also passionately cinematic in their visual design and editing. Their most sympathetic recent critic, Barton Byg, notes in *Landscapes of Resistance* that rather than destroying visual pleasure, the films of Danièle and Jean-Marie theorize the construction of cinematic space in order to heighten aesthetic pleasure. Along with Thom Andersen (the Los Angeles avant-garde filmmaker), Barton Byg plays a small role as "an American" at the end of *Klassenverhältnisse*.

The film begins with an unidentified image of a statue located in the harbor district of Hamburg of Klaus Störtebeker, a medieval anarchist who was executed in 1401, and, then cuts to the Statue of Liberty in New York, as seen from a passing ship. While the second image corresponds to the first line of Kafka's novel, the first remains a mystery to anyone not familiar with Hamburg's public statuary. Yet for those in the know, both images signify the promise of freedom from arbitrary authoritarian rule, which points to one of the difficulties of any Straub text: only the reader

d'Adenauer l'image fort juste d'une société profondément conservatrice.

Le coffret propose également trois films très différents qui sont autant d'incursions dans les méthodes de travail du couple Straub-Huillet. Et Horak de se résumer : « Une grande réussite qui va permettre à un film important de rejoindre un vaste auditoire ».

Según Jan-Christopher Horak, la película *Klassenverhältnisse* de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub es, con ventaja, la más fiel adaptación de Kafka al cine. La obra, muy respetuosa del lenguaje exigente de Kafka, evita la trampa de la narración clásica y propone una narración formalista, caracterizada por un riguroso trabajo de la cámara.

Aunque *Klassenverhältnisse* haya sido premiada en los festivales de Berlín y Estambul, seleccionada en el de Nueva York y acogida con favor por la crítica, sin embargo su distribución ha sido muy esporádica y la edición en DVD es más que bienvenida. Fruto de la colaboración entre las cinematecas de Viena y Munich y el Goethe Institut de Munich, el estuche de dos DVD presenta una trasferencia digitalizada (subtitulada en inglés y francés) directamente bajo la supervisión de los cineastas poco antes de que, en 2006, Danièle Huillet muriera a la edad de 70 años.

Los Straub, quienes produjeron más de treinta películas fuera de todo compromiso y con presupuestos simbólicos, se cuentan por cierto \\ entre los cineastas más originales de su generación. (Horak recuerda aquí su encuentro con los Straub en 1995, cuando era director del Filmmuseum de Munich, y cita algunos hitos de su bio-filmografía).

Como en este caso, casi todas las películas de la pareja Straub-Huillet proponen una lectura cinematográfica de obras literarias (Brecht, Hölderlin, Pavese, Vittorini) o musicales (Schoenberg). Fueron cineastas doblemente exilados: vivieron en Alemania, Italia y Francia y fueron juzgados con severidad

can make the text legible, due to the many gaps, fissures, and lapses in narrative logic, i.e., the insistence of the filmmakers that the viewer contribute to the film's meaning.

The next image of the 16-year-old hero, Karl Rossmann, throwing his suitcase on the ship's deck to go find the umbrella he has left below, initiates his meeting with the ship's stoker, who has been wrongfully fired. This corresponds to Kafka's first chapter, "The Stoker," and is an object lesson in class relations and power, at the end of which Rossmann not only meets his influential and powerful uncle, but also learns that it is through language that power is ultimately wielded: the Stoker's inability to express himself is perceived by the ship's captain as a sign of his guilt. The editing of the scene in the captain's quarters is also indicative of the Straubs' methodology. Eschewing an establishing shot that would situate the characters in spatial relation to each other, the Straubs place each major character in their own frame, thus visually separating and isolating the representatives of power (the captain, the purser, the uncle) from those at the mercy of power (Rossmann, the stoker). Moreover, this scene will be repeated numerous times as Rossmann himself fails to articulate the injustice he is experiencing at the hands of those who cite the laws of social control. Part and parcel to this ideological thrust is the refusal to create a unified narrative space for the viewer, as does Hollywood cinema; rather, the filmmakers demand that each shot be perceived as separate and sequential, thus undermining the construction of an invisibly sutured spatial whole. Eric Rentschler's description of the Böll films fits *Class Relations* to a T: "The directors make no attempt to sort out time and place for the spectator, to guide one through the complex chronology ... individual scenes possess the character of primitive tableaux found in early cinema." Finally, by shooting only synch sound that is subject to the inadequacies of locale, the filmmakers nevertheless insist on the innate reality of their images.

While the uncle is a "self-made" man, who confirms the American dream, he is also mercilessly strict, eventually throwing his greenhorn nephew out of the house for a minor infraction, thus forcing Rossmann to make his way in the new land. But, like Kafka's novel, the "Amerika" of *Class Relations* has no relation to the reality of the United States. It is instead a strangely German space, shot in identifiably German locations, inhabited by German speakers who behave no differently than their old-world counterparts. As in other Straub films, the alienation experienced by the characters is manifested in an expressionless delivery of lines, which – taken literally from the novel – are far too formal and literary for everyday speech.

Class Relations has aged well. Seeing it now in the DVD version, the atmosphere, décor, and dress of the film takes me back to the Federal Republic of the mid-1960s, when the country was still at its most conservative, or as Frieda Grafe famously put it in a review of *Not Reconciled,* "the reality of a nation is manifested as much in its desires, dreams, and phobias as in its streets and cityscapes." Rossmann's skinny tie and dark suit, the Biedermeier attitudes of those characters confronting Rossmann, even the appearance of Mario Adorf – an icon of 1950s/60s mainstream German cinema – as the uncle, signifies the stifling atmosphere of Germany under Konrad Adenauer, much more than it does any American reality. Like the novel, the film ends on a

sea por la crítica de izquierda (que los consideraba demasiado «formalistas»), sea por la crítica de derecha (para la cual eran demasiado de izquierda).

El breve análisis de la película se detiene en su carácter profundamente alemán y la insistencia de los cineastas por implicar al espectador en la construcción del discurso fílmico. Horak concluye que *Klassenverhältnisse* «ha envejecido bien» y presenta, muy acertadamente, la Alemania de Adenauer como una sociedad profundamente conservadora.

Además, el estuche propone tres películas muy distintas que son otros tantos acercamientos a los métodos de trabajo de la pareja Straub-Huillet. En síntesis, se trata de «un gran logro, que pone al alcance un vasto auditorio una película importante».

note of hope, as Rossmann joins a theatrical troupe going to Oklahoma. The freedom of the artistic life is championed, just as the Straubs have always celebrated freedom from the confines of bourgeois society.

The DVD set includes three very different films that give insight into the working methodologies of the Straubs. Well-known German-Iranian filmmaker Harun Farocki contributes a documentary on the production of *Class Relations,* which visualizes the directing of actors both in rehearsal and on the set. Manfred Blank's documentary is an interview film, shot in the Straubs' Roman apartment. Klaus Kanzog and Klaus Volkmer present an analysis of takes and outtakes of the film's first several images. The whole set is a great accomplishment, making this important work accessible to a larger audience.

Klassenverhältnisse [Class Relations], directed by Danièle Huillet and Jean-Marie Straub (Germany, 1984). 2-DVD set, with illustrated booklet (18 pages), Edition *filmmuseum* (Vienna/Munich: Österreichisches Filmmusem/Filmmuseum München/ Goethe-Institut München), 2007. Aspect ratio: 4:3 PAL, sound: Dolby Digital 2.0; German language, with English/French subtitles; 122 minutes, + 127 minutes of extras.

Land of Promise: The British Documentary Movement 1930-1950

Geoff Brown

DVDs

L'école documentaire est le seul moment de l'histoire du cinéma britannique qui ait jamais bénéficié d'un intérêt critique universel. Aussi est-il étonnant que le BFI ait mis autant de temps à lui consacrer un coffret.

2007 avait déjà permis de redécouvrir plusieurs de ces films, certains des cinéastes les plus célèbres du mouvement (Wright, Rotha, Anstey, Jennings) étant nés cent ans plus tôt. Pour le BFI, ce fut l'occasion de restaurations, d'un cycle de projections publiques et, enfin, de la publication d'un coffret de quatre dvds (40 titres) couvrant largement la période 1929-1950.

Préparée sous la direction de Patrick Russell, la sélection proposée répond à un souci thématique évident et privilégie les films qui traduisent la situation sociale de ces années de grand bouleversement ou qui mettent de l'avant les projets de reconstruction sociale. De façon générale, le choix des films est pertinent, même si l'on peut regretter d'avoir démarré avec *Industrial Britain* (1931) de Flaherty, alors que *Drifters* (1929) de Grierson eût été un choix de loin préférable.

Les films sont programmés chronologiquement, des expériences audacieuses des années 30, aux films de propagande des années de guerre, jusqu'à l'épuisement et le manque d'audace des productions d'après guerre. Les débats (sociaux, politiques, esthétiques) qui imprègnent plusieurs

No one should be surprised that the initial manufactured batch of this four-disc set from the British Film Institute sold out quickly, prompting another pressing. The only surprise about *Land of Promise* is the time it has taken the BFI to generate a sizeable DVD collection from the one segment of British cinema ever to receive sustained attention, mostly kind, from critics and historians across the world: the British documentary movement.

The spur to action was a quirk of chronology. The year 2007 marked the centenaries of the births of several key documentary figures: among them, Basil Wright, the poetic director of *The Song of Ceylon* (1934); Edgar Anstey, champion of the raw social document (*Housing Problems*, 1935); Paul Rotha, combative director of *Shipyard* (1935) and *Land of Promise* itself (1946); and, the most remembered name of all, Humphrey Jennings, who reached his summit documenting life and feelings on Britain's Home Front during World War II in *Listen to Britain* (1942) and other masterly fusions of words, music, and images. For this centenary project the National Film and Television Archive surveyed its holdings and restored choice films to the best possible condition (work that won them the Best Archive Restoration or Conservation Project prize at the 2008 FOCUS International Awards). The centenarians were then given their film season in London at the National Film Theatre. This spin-off DVD set, however, throws the net much wider, gathering up directors older and younger than the 1907 intake in an ambitious attempt to make sense of 20 busy, sometimes fraught years of British documentary practice, from 1929 to 1950.

Wisely, Patrick Russell and his BFI colleagues selected the films for this set with a point of view in mind. They concentrated on films that either directly reflected social conditions during these turbulent years, or films that aimed to foster social reconstruction and make the post-war Land of Promise come true. As a consequence, no place is found for cherished aesthetic achievements like Wright's *Song of Ceylon* – film poetry with a capital P – let alone the neo-realist wonders of Margaret Thomson's remarkable teaching films of 1947, *Children Learning by Experience* and *Children Growing Up with Other People*. Happily, the point of view also removed dated GPO Film Unit whimsies like the miniature musical *The Fairy of the Phone* (1936). Provided the print was sparkling enough, Grierson's pioneering *Drifters* (1929) would have made a better starting point for this set than Flaherty's *Industrial Britain* (1931); but in general the choice and spread of films is judicious. The one jarring exception

des films constituent un autre aspect fascinant de leur redécouverte.

Quant aux restaurations, bonnes dans l'ensemble, elles correspondent vraisemblablement à l'état des copies accessibles : dommage que Jennings soit la victime de deux défauts techniques – dans *Diary for Timothy* et *Listen to Britain*. La présentation graphique des dvds est très convenable; un livret de 92 pages (génériques, notes de présentation et essais) et des entretiens filmés (Grierson, Jackson, Dickson, Suschitzky) complètent ce périple exceptionnel au pays du documentaire britannique.

is Jennings' *Farewell Topsails* (1937) – a bland triviality only chosen, I suspect, because of its rarity, its Dufaycolor, and the director's name.

The four discs progress roughly chronologically through 40 films; they provide a fair impression of documentary's development from the adventurous days of the early 1930s through the propaganda-minded output of the Second World War to post-war exhaustion and timidity. Rotha's *Shipyard* (1935), continuously stimulating in both sight and sound, presents with particular clarity several of the documentary movement's conflicting features. Over here you find the aesthetic strain, with images lovingly composed and edited with Soviet precepts in mind. Over there you discover leftist politics, delicately expressed in the workers' voices as they rivet the components of a ship destined to plough the seas as a luxury liner in an economically depressed world. But note, too, the hat doffed to the Establishment, with reverent coverage of the Duke of Gloucester launching the ship by wireless link from Australia (oh, the wonder of technology). Lurking in the background you may also spot the film's sponsor, Vickers-Armstrong, the company that built the Orient Line vessel we see under construction. For Rotha, *Shipyard* may have been a left-leaning social document; for Vickers-Armstrong, it was more like an advertisement for the *status quo*.

It's fascinating to see other versions of these conflicts, aesthetic, social, and political, worming their way through the films in this box as the Second World War approaches, then rages, and recedes. You can watch the stylistic templates forming: the silhouette shots of factory chimneys, roofs, and coal workings; Rotha's influential fondness for a collage of soundtrack voices and a cross-section of views (at its most baroque in *Land of Promise*); the editorial insistence that modern industrial practice is only traditional British craftsmanship updated – a bromide present right through this selection from *Industrial Britain* to Jennings' *Family Portrait* (1950).

Along the way, happily, there are films that break the mould. Not for Pat Jackson's *Builders* (1942) the drone of commentators' voices: here are building-site workers talking directly to the camera, as the East End residents do, more awkwardly, in the slum horrors of Anstey and Elton's *Housing Problems*. The films of Jennings' prime also provide a kick in the pants. After the patronizing wartime blather of *Summer on the Farm* (1943) and the commentary-laden *The Countrywomen* (1943), what a relief to turn to *Listen to Britain*, a film where you are told nothing and fed no official line, but are asked simply to absorb and feel Jennings' audio-visual symphony. The films of Ruby Grierson, John Grierson's sister, lost at sea in 1940, should be singled out too: few other British documentarians could treat the housewife's daily round with the sympathy shown in *They Also Serve* (1940).

And whatever the subject, whoever the director, the selected films inevitably reflect their era in the small, accidental ways that make documentaries such a valuable resource for the social historian. Quirks of speech, dress, and pronunciation: all are much different from today. Interested in women's hats? Check out the array in *The Countrywomen*, a film promoting the Women's Institute. Beyond the hats, look at the narrow pigeonholes that awaited Britain's young girls, destined for lives

La escuela documental es la única etapa de la historia del cine británico que alguna vez gozó de interés crítico general. Llama la atención, pues, que el BFI tardase tanto en consagrarle un estuche.

El año 2007 había sido una ocasión para volver a descubrir algunas de las películas, porque varios de los representantes más célebres del movimiento (Wright, Rotha, Anstey, Jennings) habían nacido exactamente un siglo antes. Para el BFI fue la oportunidad para restaurar, realizar un ciclo de proyecciones públicas y, por último, publicar un estuche de cuatro DVD (40 títulos) que abarca generosamente el período 1929-1950.

La selección, preparada bajo la dirección de Patrick Russell, responde evidentemente a una búsqueda temática y privilegia las películas que traducen la situación social de esos años de agitación o se centran en proyectos de reconstrucción social. En general, la elección de las películas es pertinente, aunque se pueda lamentar que el estuche inicie por *Industrial Britain* (1931) de Flaherty, mientras que *Drifters* (1929) de Grierson hubiera sido más adecuada.

Las películas se siguen en orden cronológico, desde los audaces experimentos de los años 30, pasando por las películas de propaganda de los años de la guerra, hasta el agotamiento y la falta de iniciativa de las producciones de la posguerra. Los debates sociales, políticos o estéticos que atraviesan muchas de las películas constituyen otro aspecto fascinante de su redescubrimiento.

En general, las restauraciones son buenas y verosímilmente corresponden a la condición de las copias disponibles. ¡Lástima que Jennings sea víctima de dos defectos técnicos, en *Diary for Timothy* y *Listen to Britain*! La presentación gráfica de los DVD es muy aceptable; un folleto de 92 páginas (fichas de presentación y ensayos) y conversaciones filmadas (Grierson, Jackson, Dickson, Suschitzky) completan este viaje excepcional al país del documental británico.

as mothers and wives (*Children at School*, 1937) or secretaries chained to a typewriter (*Children's Charter*, 1945).

There's another and gloomy kind of fascination in watching the energies of British documentary decline in the weary post-war years. How do you make town-planning exciting? The task defeats Kay Mander (*A Plan to Work On*, 1948). In *Five Towns* (1947), the director Terry Bishop offers a similar example of craft operating without imagination. These are tired films for a tired country, as indeed is Jennings' intellectually characteristic but limp *Family Portrait*, his final film. At least Paul Dickson's *The Undefeated* (1950) holds its own as a miniature drama about the rehabilitation of those disabled in the war – a sensitive film with the "human factor" that documentaries so easily lose in a welter of facts and statistics.

As for the prints and the restorations, they appear as good as the materials allowed. (How maddening, though, that some of the biggest flaws arrive in the best films. A torn image in Jennings' classic *A Diary for Timothy* (1946) has the effect of a stab in the heart. There's another such moment in *Listen to Britain*.) DVD presentation is clean, stylish, and compact, with a 92-page book of film notes and essays, generally worth reading. Time, money, and copyright issues were probably factors in limiting the extras, but it's good to see John Grierson, the man who set the ball rolling, in action in 1959 in a short speech at the National Film Theatre (13 minutes). The founding fathers are a missing presence in the BFI's newly-produced *Close Up: Recollections of British Documentary* (40 minutes). But scholars should listen with benefit to the memories and thoughts of Pat Jackson (aged 91), Paul Dickson (87), and the cameraman Wolfgang Suschitzky (95) – three veterans who have lived long enough to know what time and reality, and Margaret Thatcher, actually did to Britain's Land of Promise.

Land of Promise: The British Documentary Movement 1930–1950. 4-DVD set with illustrated booklet (92 pages), London: British Film Institute, 2008. Aspect ratio: 1.33:1; English language; total running time: 773 minutes.

Publications received at the FIAF Secretariat in Brussels

Publications reçues au secrétariat

Publicaciones recibidas en el secretariado

Books and Periodicals

Arte, Individuo y Sociedad (AIS), Vol. 20, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 2008, Spanish, 174 pp., black & white ill., ISSN 1131-5598

Association des Trois Mondes, *Les Cinémas d'Afrique. Dictionnaire*, Ed. Karthala, Paris, 2000, French, 592 pp., no ill., ISBN 2-84586-060-9

Banda, Daniel, and José Moure, eds., *Le Cinéma: Naissance d'un art, 1895-1920*, Ed. Champs Flammarion, Paris, 2008, French, 532 pp., no ill., ISBN 978-2-0812-1011-0

Bandini, Egidio, Giorgio Casamatti, and Guido Conti, *Le Burrascose avventure di Giovannino Guareschi nel mondo del cinema*, Monte Università Parma Editore, 2008, Italian, 289 pp., colour ill., ISBN 978-88-7847-195-5

Ceresa, Carla, and Donata Pesenti Campagnoni (A cura di), *Tracce, Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Verona, 2007, Italian, 444 pp., colour ill., ISBN978-88-8033-429-3

Cinémathèque de Corse, *Le Cinéma d'Hercule Mucchielli de 1923 à 1975,* Editions Alain Piazzola, Ajaccio, 2007, French, 176 pp., colour ill., ISBN 978-2-915410-50-1

Convents, Guido, *Images & Paix – Les Rwandais et les Burundais face au cinéma et à l'audiovisuel. Une histoire politico-culturelle du Rwanda-Burundi allemand et belge et des Républiques du Rwanda et du Burundi (1896-2008),* Afrika Film Festival, Leuven, 2008, French, 604 pp., black & white ill., ISBN 978-287262-224-5

Du praxinoscope au cellulo. Un demi-siècle de cinéma d'animation en France (1892-1948), Ed. CNC, Paris, 2007, French, 351 pp., colour ill., with DVD, ISBN 2-912573-40-8

Guy, Alice, *Memorie di una pioniera del cinema, a cura di Monica Dall'Asta*, Ed. Cineteca di Bologna, Bologna, 2008, Italian, 206 pp., colour ill., ISBN 978-88-95862-07-1

Joseph, Aude, *Neuchâtel, Un canton en Images, Filmographie Tome 1 (1900-1950*, Ed. Gilles Attinger-Hauterive / Institut Neuchâtelois, Neuchâtel, 2008, French, 320 pp., black & white ill., ISBN 978-288256-190-9

Kaplan, Nelly, *Et Pandore en avait deux! (Roman)*, Editions du Rocher, Paris, 2008, French, 92 pp., black & white ill., ISBN 978 2 268 06562 5 [Published in one volume with *Mon cygne, mon signe (Correspondances Abel Gance – Nelly Kaplan)*]

Kaplan, Nelly, *Mon cygne, mon signe (Correspondances Abel Gance – Nelly Kaplan)*, Editions du Rocher, Paris, 2008, French, 64 pp., no ill., 978-2-268-06562-5 [Published in one volume with Kaplan, Nelly, *Et Pandore en avait deux!*]

Klijn, Edwin, and Yola de Lusenet, *Tracking the Reel World. A Survey of Audiovisual Collections in Europe*, European Commission on Preservation and Access / Training for Audiovisual Preservation in Europe, Amsterdam, 2008, English, 150 pp., colour ill., ISBN 978-90-6984-546-3

Lotti, Denis, *Emilio Ghione, L'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Ed. Cineteca di Bologna, Bologna, 2008, Italian, 206 pp., black & white ill., ISBN 978-88-95862-06-4

Marie, Michel, and François Thomas (sous la direction de), *Théorème 11, Le mythe du director's cut*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008, French, 170 pp., no ill., ISBN 978-2-87854-434-3

Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, *The Digital Dilemma: Strategic Issues in Archiving and Accessing Digital Motion Picture Materials,* Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles, 2007, English, 74 pp., colour ill., ISBN n/a

Serceau, Daniel, *Symptômes du jeune cinéma français*, Ed. du Cerf/Corlet (collection "7ème Art"), Condé-sur-Noireau, 2008, French, 289 pp., black & white ill., ISBN978-2-204-08645-5

Véray, Laurent (sous la direction de), *Marcel L'Herbier, L'Art du cinéma*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), Paris, 2007, French, 414 pp., black & white ill., with a DVD of Marcel L'Herbier's *Le Diable au cœur* (1927), ISBN 978-2-913758-73-5

DVDs

Appunti per un'Orestiade africana (Pier Paolo Pasolini, 1970), Il Cinema Ritrovato / Cineteca di Bologna, 1-DVD, 73 min., 4:3, black & white, Italian & English, with subtitles in Italian, English, and French; 48-page booklet.

L'Argent (Marcel L'Herbier, 1928), Carlotta Films, Paris, 2-DVD set, 164 min., 4:3 (format 1:33), black & white, French; 32-page "portfolio collector"; with DVD extras, including *Autour de l'Argent*, dir. Jean Dréville, production footage, and a new documentary about L'Herbier by Laurent Véray; Carlotta REF 751 149.

La Chartreuse de Parme (Christian-Jaque, 1947), SNC, Les Classiques français, 2007, 1-DVD, 166 min., 4:3 (format 1:33), black & white, French; SND-M6 Vidéo.

La grande illusion (Jean Renoir, 1937), StudioCanal, 1-DVD, 108 min., 4:3 (format 1:37), black & white, French.

Kjaere Husmor !, Seks husmorfilmer fra 1955-1972, Norsk Filminstitutt, Oslo, 2-DVD set, 336 min., 4:3, black & white, Norwegian. (Six films: *Slik vil vi ha det*, Arild Brinchmann, 1935; *Slik blir det lettere*, Walter Fyrst, 1956; *Tips om trivsel*, Informasjonsfilm, 1963; *Gjor det lettere*, Jan Erik Düring & Terje Helweg, 1967; *Fritimen*, Ola Winger, 1970; *Kjaere husmor*, Jan Erik Düring, Ola Winger, & Sven Johansen, 1972)

Leon Hirszman 01-02 (eles não usam black-tie, abc da greve), Petrobras, 2-DVD set, 205 min., black & white and colour, Portuguese, with subtitles in French, English, and Spanish; 72-page booklet.

La mémoire de la nation en images, Images de l'Etablissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), 1-DVD, 26 min., 4:3, black & white, French.

La vie d'un honnête homme (Sacha Guitry, 1953), Edition René Château Vidéo, 1-DVD, 85 min., black & white, French.

Bookshop / Librairie / Librería

Information and order form • Informations et bulletin de commande • Informaciones y formulario de pedidos
www.fiafnet.org • info@fiafnet.org • T: +32-2-538 30 65 • F: +32-2-534 47 74

FIAF publications available from the FIAF Secretariat

Periodical Publications / Publications périodiques

Journal of Film Preservation
The Federation's main periodical publication in paper format offers a forum for general and specialized discussion on theoretical and technical aspects of moving image archival activities. / La principale publication périodique de la Fédération, sous forme d'imprimé, offre un forum de discussion - aussi bien générale que spécialisée - sur les aspects théoriques et techniques de l'archivage des images en mouvement.
Published twice a year by FIAF Brussels.
subscription 4 issues: 45€ / 2 issues: 30€
Publication semestrielle de la FIAF à Bruxelles.
abonnement 4 numéros: 45€ / 2 numéros: 30€

FIAF Databases Online
Contains the International Index to Film Periodicals offering in-depth coverage of the world's foremost film journals. Full citations, abstracts and subject headings for more than 300.000 records from over 300 titles. Also includes Treasures from the Film Archives.
Online access (quarterly updates).
For more detailed information, please contact the editor: pip@fiafnet.org

Treasures from the Film Archives
Exhaustive information about the silent film holdings of film archives from around the world. Citations include original title, alternate titles, and key credits and production information for more than 35.000 films.
Single order of 1 disc: 100€
(exclusively for individual researchers)

International Index to Film Periodicals
Published annually since 1972. Comprehensive indexing of the world's film journals. / Publication annuelle depuis 1972, contenant l'indexation de périodiques sur le cinéma.
Standing order: 160€
Single order: 180€
Back volumes (each volume): 150€

Annual Bibliography of FIAF Members' Publications
Published annually since 1979: 11,16€ (each volume)

FIAF Directory / Annuaire FIAF
Brochure including the complete list of FIAF affiliates and Subscribers published once a year: 5€ / Brochure contenant la liste complète des affiliés et des souscripteurs de la FIAF publiée une fois par an: 5€

Books / Livres
General Subjects / Ouvrages généraux

This Film Is Dangerous - A Celebration of Nitrate Film
This book's 720 pages offer texts by more than 100 contributors from 35 different countries, illustrated by 350 pictures from over 90 sources. Editor: Roger Smither, Associate Editor: Catherine A. Surowiec.
FIAF 2002, 720 p., color illustrations, 60€

Cinema 1900-1906: An Analytical Study
Proceedings of the FIAF Symposium held at Brighton, 1978. Vol. 1 contains transcriptions of the papers. Vol. 2 contains an analytical filmography of 550 films of the period. FIAF 1982, 372 p., 44€

The Slapstick Symposium
Dealings and proceedings of the Early American Slapstick Symposium held at the Museum of Modern Art, New York, May 2-3, 1985. Edited by Eileen Bowser.
FIAF 1988, 121 p., 24€

Manuel des archives du film / A Handbook For Film Archives
Manuel de base sur le fonctionnement d'une archive de films. Edité par Eileen Bowser et John Kuiper. / Basic manual on the functioning of a film archive. Edited by Eileen Bowser and John Kuiper.
FIAF 1980, 151 p., illus., 30€
(either French or English version)

50 Years of Film Archives / 50 Ans d'archives du film 1938-1988
FIAF yearbook published for the 50th anniversary, containing descriptions of its 78 members and observers and a historical account of its development. / Annuaire de la FIAF publié pour son 50ème anniversaire, contenant une description de ses 78 membres et observateurs et un compte-rendu historique de son développement. FIAF 1988, 203 p., illus., 27€

Rediscovering the Role of Film Archives: to Preserve and to Show
Proceedings of the FIAF Symposium held in Lisboa, 1989. FIAF 1990, 143 p., 30€

American Film-Index, 1908-1915.
American Film-Index, 1916-1920
Index to more than 32.000 films produced by more than 1000 companies. "An indispensable tool for people working with American films before 1920" (Paul Spehr). Edited by Einar Lauritzen and Gunar Lundqvist. Volume I: 45€ - Volume II: 50€ - 2 Volumes set: 80€

Cataloguing - Documentation / Catalogage - Documentation

The Lumière Project: The European Film Archives at the Crossroads
Edited by Catherine A. Surowiec. Documents the restoration projects and initiatives of the Lumière Project (1991-1995), celebrating the first major pan-European film archive collaborations. With dossiers on over 100 projects, lists of films discovered by the Search for Lost Films, and numerous color frame enlargements. Essays also examine the challenges of film preservation at the brink of a new millennium, raising some vital issues along the way.
Published by The Lumière Project, Lisbon, 1996. English.
Hardcover. 264 p., illus., fully indexed. 50€ + postage

Glossary of Filmographic Terms
This new version includes terms and indexes in English, French, German, Spanish, Russian, Swedish, Portuguese, Dutch, Italian, Czech, Hungarian, Bulgarian. Compiled by Jon Gartenberg. FIAF 1989, 149 p., 45€

International Index to Television Periodicals
Published from 1979 till 1990, containing TV-related periodical indexing data.
Volumes: 1979-1980, 1981-1982 (each volume): 50€
1983-1986, 1987-1990 (each volume): 125€

Subject Headings
The lists of subject headings incorporate all the terms used in the International Index to Film Periodicals. / Les listes thématiques par mot-clé reprennent les termes utilisés dans l'International Index to Film Periodicals

Subject Headings Film (7th Ed. 2001):
123 p., 25€

FIAF Classification Scheme for Literature on Film and Television
by Michael Moulds. 2nd ed. revised and enlarged, ed. by Karen Jones and Michael Moulds. FIAF 1992, 50€

Bibliography of National Filmographies
Annotated list of filmographies, journals and other publications. Compiled by D. Gebauer. Edited by H. W. Harrison. FIAF 1985, 80 p., 25€

Règles de catalogage des archives de films
Version française de "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives" traduite de l'anglais par Eric Loné, AFNOR 1994, 280 p., ISBN 2-12-484312-5, 25€

Reglas de catalogación de la FIAF para archivos
Traducción española de "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives" por Jorge Arellano Trejo.
Filmoteca de la UNAM y Archivo General de Puerto Rico, 280 p., ISBN 968-36-6741-4, 25€

Technical Subjects / Ouvrages techniques

Technical Manual of the FIAF Preservation Commission / Manuel technique de la Commission de Préservation de la FIAF
A user's manual on practical film and video preservation procedures containing articles in English and French. / Un manuel sur les procédés pratiques de conservation du film et de la vidéo contenant des articles en français et en anglais. FIAF 1993, 192 p., 66€
or incl. "Physical Characteristics of Early Films as Aid to Identification", 90€
Includes a CD ROM in Spanish and English.

Handling, Storage and Transport of the Cellulose Nitrate Film
Guidelines produced with the help of the FIAF Preservation Commission. FIAF 1992, 20 p., 17€

Preservation and Restoration of Moving Image and Sound
A report by the FIAF Preservation Commission, covering in 19 chapters the physical properties of film and sound tape, their handling and storage, and the equipment used by film archives to ensure for permanent preservation. FIAF 1986, 268 p., illus., 42€

Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification
by Harold Brown. Documents some features such as camera and printer apertures, edge marks, shape and size of perforations, trade marks, etc. in relation to a number of early film producing companies. Written for the FIAF Preservation Commission 1990, 101 p., illus, new reprint, 30€

Programming and Access to Collections / Programmation et accès aux collections

The Advanced Projection Manual
by Torkell Saetervadet
This book is designed to provide cinema engineers and projectionists with the necessary technical know-how and hands-on advice. The book, 300 pages, can be ordered on-line at www.nfi.no/projection.
Editor: Norwegian Film Institute and FIAF, 300 pp., color illustrations, 55€ (hardback)
Discounts for FIAF affiliates and quantity purchases. ISBN 2-9600296-1-5

Manual for Access to the Collections
Special issue of the **Journal of Film Preservation**, # 55, Dec. 1997: 15€

The Categories Game / Le jeu des catégories
A survey by the FIAF Programming Commission offering listings of the most important films in various categories such as film history, film and the other arts, national production and works in archives. Covers some 2.250 titles, with several indexes.
Une enquête réalisée par la Commission de Programmation de la FIAF offrant des listes des films les plus importants dans différentes catégories telles que l'histoire du cinéma, cinéma et autres arts, la production nationale et le point de vue de l'archive. Comprend 2.250 titres et plusieurs index. FIAF 1995, ISBN 972-619-059-2; 30€

Available From Other Publishers / Autres éditeurs

Newsreels in Film Archives
Based on the proceedings of FIAF's 'Newsreels Symposium' held in Mo-i-Rana, Norway, in 1993, this book contains more than 30 papers on newsreel history, and on the problems and experiences of contributing archives in preserving, cataloguing and providing access to new film collections. Edited by Roger Smither and Wolfgang Klaue.
ISBN 0-948911-13-1 (UK), ISBN 0-8386-3696-9 (USA), 224p ., illus., 49€

A Handbook for Film Archives
Basic manual on the functioning of a film archive. Edited by Eileen Bowser and John Kuiper, New York, 1991, 200 p., 29,50€, ISBN 0-8240-3533-X. Available from Garland Publishing, 1000A Sherman Av. Hamden, Connecticut 06514, USA

Archiving the Audiovisual Heritage: a Joint Technical Symposium
Proceedings of the 1987 Technical Symposium held in West Berlin, organised by FIAF, FIAT, & IASA
30 papers covering the most recent developments in the preservation and conservation of film, video, and sound, Berlin, 1987, 169 p., 23€. Available from Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai, 41, D-60596 Frankfurt A.M., Germany

Archiving the Audiovisual Heritage: Third Joint Technical Symposium
Proceedings of the 1990 Technical Symposium held in Ottawa, organised by FIAF, FIAT, & IASA, Ottawa, 1992, 192 p., 40 US$. Available from George Boston, 14 Dulverton Drive, Furtzon, Milton Keynes MK4 1DE, United Kingdom, e-mail: keynes2@aol.com

Image and Sound Archiving and Access: the Challenge of the Third Millenium: 5th Joint Technical Symposium
Proceedings of the 2000 JTS held in Paris, organised by CNC and CST, CD-ROM 17,70€, book 35,40€, book & CD-Rom 53,10€, available from JTS Paris 2000 C/O Archives du Film et du Dépôt légal du CNC,
7bis rue A. Turpault, F-78390 Bois d'Arcy,
jts2000@cst.fr

Il Documento Audiovisivo: Tecniche e metodi per la catalogazione
Italian version of "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives". Available from Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Via F.S. Sprovieri 14, I-00152 Roma, Italy

Give them back their original voices!



Get the best out of "unplayable" mags and optical tracks!



The head-stack for Magnetic Film Transports features special guide-rollers and pins. Pinch rollers ensure a tight film to head contact. It becomes possible to playback even worst deformed and shrunk magnetic tracks.
For all track standards of 16mm,17.5mm and 35mm film.

With SONDOR
you need ONLY ONE Reproducer
for perfect replay of all soundtracks
on shrunken and damaged films and mag-films.





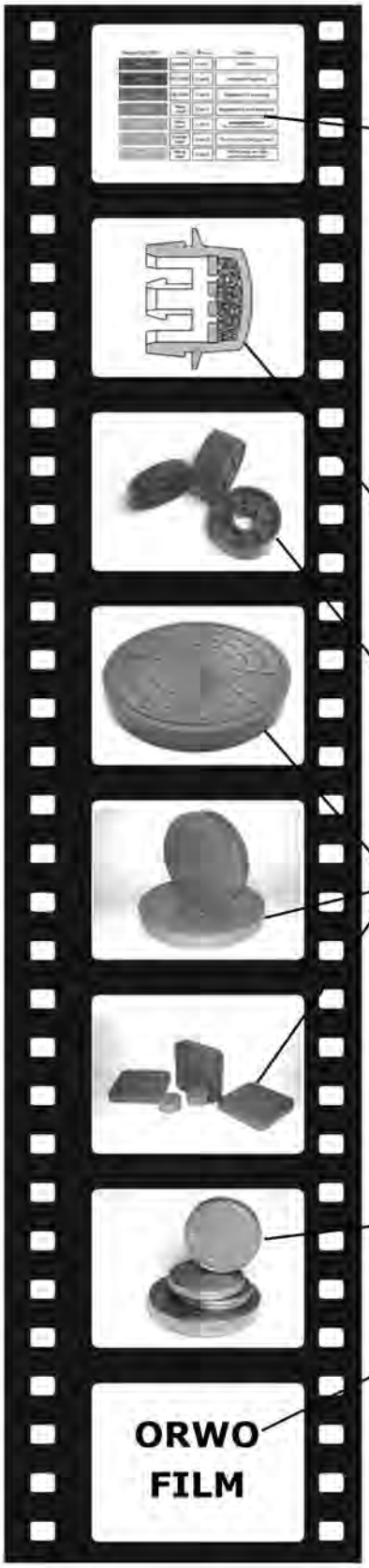
Our optical heads allow controlled off-set of the lateral pick-up position and azimuth to cope with heavily shrunk optical tracks and imperfect recordings.
Available on mono and stereo whitelight as well as on reverse-scan red LED readers for 16mm and 35mm film.

The sondor OMA E film transport hosts both, the magnetic and the optical head assemblies. It is providing various electronic and mechanic features to let the damaged stock pass gently.

sondor
Post Production Equipment

www.sondor.ch
Sondor AG, CH 8702 Zollikon, Switzerland, phone +41 44 397 19 00, fax +41 44 391 84 52, E-Mail: info@sondor.ch

DANCAN®



24-Hour Acidity Tester

24-Hour Acidity Tester
This is a piece of dyed filter paper in actual size.It is a very sensitive indicator and senses the "Vinegar Syndrome" just by touching the film. The color is blue when in the pouch. After taking the wanted number of testers out of the pouch, squeeze the air out and close the pouch carefully.
Take the lid off your film can, place the indicator on the film and make a note of the time. The reading can be done after 24 hours depending on the temperature. For cold conditions expect 2-3 days for an accurate reading. 24 hours is based on 20 degree C.
Compare the reading with the color chart and make a note of the level of acidity.

Danchek is a monitor "window" to your film.
It is the "nose" that never gets tired of "smelling" decaying films.
This product received nomination for the Patent Prize of the Year 1995 in Denmark. The dyed silica change color according to color scheme below, which is from blue via green to yellow. Danchek clips into a hole (11mm) in the side of any filmcan.

Dancore - the 'bobbin' in polypropylene,
stabilized like Dancan (with PAT Test)
Since the dawn of film 'bobbins' have been made of wood or many different types of plastic, from pvc to polystyrene.
Polyolefins are the most suitable and most economic materials for archive film containers and cores. They have the advantage of a simple structure with only carbon and hydrogen atoms in their molecular make up.

Dancan for extended term film storage.
Research at Manchester Metropolitan University in England has determined which plastic and stabilizer (additives) offer the best protection against deterioration. Dancan is manufactured in chemically inert homopolymer polypropylene. Standard color is Dancan blue.

Dancan features optional 11mm hole in the side for mounting of Danchek Control Eye which indicates the release of acid fumes in acetate film.

Data from independent tests performed at the Image Permanence Institute at Rochester Institute of Technology shows that Dancan Plastic Filmcan has passed the PAT Photographic Activity Test (Per ANSI IT9.16). It also conforms with SMPTE and other ANSI Standards.

Dancan "Gold"
has a gold laquer finish (some versions in SILVER) applied prior to the manufacturing of the tin. This is called roller coating and the technique is known from products like colorful cake tins .The product is rust proof and improves metal from being a catalyzer for the vinegar syndrome.

And of course you print on **Orwo Motion Picture Film**
See www.filmotec.de for representations world wide.

Do it right before it is too late
www.dancan.com



The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation

An International Program in Archival Training

A one-year intensive course providing prospective film archivists with a comprehensive knowledge of the theories, methods, and practices of motion picture preservation. The curriculum covers all aspects of motion picture archiving, including:

- Conservation and Storage
- Legal Issues and Copyright
- Laboratory Techniques
- Motion Picture Cataloguing
- Curatorial Work
- New Digital Technologies
- Film History
- Access to Archival Holdings

For applications and information, please contact:

Jeffrey L. Stoiber
George Eastman House
Motion Picture Department
900 East Avenue
Rochester, NY 14607-2298

Phone: (585)271-3361 ext.333
Fax: (585)271-3970
E-mail:
selznickschool@geh.org

http://www.eastman.org/16 _preserv/16 _index.html

George Eastman House is a member of FIAF, International Federation of Film Archives

GEORGE EASTMAN HOUSE
International Museum of Photography and Film

Contributors to this issue...
Ont collaboré à ce numéro...
Han participado en este número...

MAGDI ABDEL RAHMAN
Film Archives Expert, Egyptian Film Center (Cairo)

URI AMITAÏ
Director of the Cinema Department, Cultural and Scientific Affairs of the Ministry of Foreign Affairs of Israel (Jerusalem)

KEES BAKKER
Directeur de Projet, Institut Jean Vigo, Cinémathèque Euro-régionale (Perpignan)

JOSÉ BALDIZZONE
Ex-Président, Institut Jean Vigo, Cinémathèque Euro-régionale (Perpignan)

HARES BASSIL
Directeur de la Cinémathèque Nationale du Liban (Beyrouth)

BÉCHIR BEN TRAD
Fonctionnaire au Ministère de la culture et de la sauvegarde du patrimoine de la Direction des arts audiovisuels (Tunis)

GEOFF BROWN
Film Historian and Critic (London)

MICHEL CADÉ
Président de la Cinémathèque Euro-régionale Institut Jean Vigo (Perpignan)

PAOLO CHERCHI USAI
Director, National Film and Sound Archive (Canberra)

ROBERT DAUDELIN
Rédacteur en chef du *Journal of Film Preservation* (Montréal)

CHRISTIAN DIMITRIU
Éditeur et membre du comité de rédaction du *Journal of Film Preservation* (Bruxelles)

GIAN LUCA FARINELLI
Director, Cineteca del Comune di Bologna (Bologna)

MARÍA GARCÍA BARQUERO
Jefe del Servicio de Cooperación, Filmoteca Española (Madrid)

LUCA GIULIANI
Head of Film Archive, Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

STEVEN HIGGINS
Curator (Collections), Department of Film, The Museum of Modern Art (New York)

JAN-CHRISTOPHER HORAK
Director, UCLA Film & Television Archive (Los Angeles)

ITIDAL ISMAIL
Director of the Audiovisual Department , Ministry of Culture of Palestine (Ramallah)

NATACHA LAURENT
Déléguée Générale, Cinématheque de Toulouse (Toulouse)

ÉRIC LE ROY
Chef du Service accès, valorisation et enrichissement des collections, Archives françaises du film-CNC (Bois d'Arcy)

HENNING MANKELL
Writer, Specialist in African Culture (Stockholm)

DAN NISSEN
Director, The Danish Film Institute, Archive & Cinematheque (Kobenhavn)

HISASHI OKAJIMA
Head of the National Film Center, National Museum of Modern Art (Tokyo)

MOHAMED SABIRI
Chef de service des Archives du film, Centre cinématographique marocain (Rabat)

ARDIOUMA SOMA
Chef de Département, Cinémathèque africaine FESPACO (Ouagadougou)

INEZ STAMPA, CARLOS LINHARES, VICENTE CAMARA
Collection Processing and Preservation, National Archive of Brazil (Rio de Janeiro)

MAMOUN THARWAR TALHOUNI
Director General at the National Library of Jordan (Amman)

THANAREN THAN
Documentaliste audiovisuelle, Centre BOPHANA (Phnom Penh)

CARLOS VAZ
Expert des archives du film Africain et Guinéen (Bissau)

PIERRE VÉRONNEAU
Directeur des collections, Cinémathèque québécoise (Montréal)

JON WENGSTRÖM
Curator of Film Collection, Svenska Filminstitutet / Swedish Film Institute (Stockholm)