



2/2017

LA MORT DES FILMS

Résumés/Abstracts

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

© 2015 Kinétraces

RÉSUMÉS / ABSTRACTS

VISIONS IMPOSSIBLES : FILMS INACHEVÉS ET INACHEVABLES

283

Les évangiles de lumière d'Abel Gance : une voie pour l'inachevé

Les archives personnelles d'Abel Gance révèlent la part prégnante de l'inachevé dans son œuvre. Parmi ce formidable horizon d'esquisses un ensemble de projets, nommés « évangiles de lumière », cristallise et exaspère les intuitions mystiques et théoriques du cinéaste. Il s'agit d'un corpus largement inédit qui conjugue plusieurs spécificités. Tous ces films : mutilés, non-montés, abandonnés en cours de production ou non-réalisés, sont frappés d'inachèvement. Leurs récits portent sur des prophètes, poètes, visionnaires (médiuns dans tous les sens du terme). Leurs desseins d'inspiration eschatologique sont littéralement apocalyptiques, au sens premier de révélation, de dévoilement miraculeux. Enfin, leurs scénarios réflexifs mettent en scène l'avènement de dispositifs cinématographiques inédits, glorieux, médiumniques. La faillite concrète de ces entreprises n'abolit en rien la puissance de ces visions, sans cesse reconduites et intensifiées au fil des échecs. Au contraire, notre hypothèse est que ces œuvres trouvent dans la forme du projet un écrin de prédilection, une méthode d'écriture et une véritable *via negativa*. Gance entretient ainsi en parallèle de son œuvre achevée une quête incessante et inassouvie qui ne vise plus à faire advenir des films mais à s'abîmer dans l'invention d'un nouveau « médium de lumière » Cet article vise ainsi à éclairer la poétique de l'inachevé d'Abel Gance à travers l'étude de ses écrits et archives personnelles et le cas de son premier évangile de lumière, *Ecce homo*, entrepris en 1918.

Abel Gance's Gospels of Light: a Path for the Unfinished

Abel Gance's personal archives reveal that a great deal of his life's work is incomplete, with more than 200 unfinished scripts. Among of the most impressive of these incomplete projects is a specific corpus entitled "évangiles de lumière" (gospels of light). Mainly unpublished and unreleased, they are mutilated, unedited, unshot or were abandoned during production; their main attribute is their incompleteness. The stories focus on prophets, poets, visionaries – mediums in both senses of the word. These eschatological scripts are also apocalyptic in that they all involve unveilings and miraculous revelations. Finally, these reflexive projects imag-

ine the advent of new, glorious, miraculous cinematic devices. The failure of these projects as films does not make them any less powerful. On the contrary, our hypothesis is that Gance renewed and intensified his intuitions and poetics through failure, and that these objects' true vocation is as unfinished projects. Gance effectively pursued a parallel career which no longer focused on shooting or completing films but followed a quest for a different, mysterious "medium of light". This article aims to examine Gance's unfinished and boundless aesthetics through his writings, personal archives and his first "Gospel of light", 1918's *Ecce homo*.

Les scénarios des poètes d'avant-garde dans les années 1920 : des films mort-nés ?

Dans sa conférence de novembre 1917, *L'esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire invite ses confrères à s'emparer du cinéma. Cet appel suscite de nombreuses réponses dans les années 1920 chez les poètes d'avant-garde qui se lancent dans l'élaboration de formes nouvelles: « poèmes cinématographiques » pour Soupault, « poème dans l'espace » pour Albert-Birot, « ciné-poèmes » pour Fondane par exemple. Dans les années 20, on compte plus d'une cinquantaine de scénarios écrits notamment par Albert-Birot, Apollinaire, Artaud, Cendrars, Desnos, Fondane, Péret, Ribemont-Dessaignes, Soupault. Certains sont publiés dans des revues plus ou moins confidentielles comme *Les Cahiers du mois* ou *La Revue du Cinéma*. Cependant, ces scénarios sont restés lettres mortes, aucun n'a été tourné à l'exception de deux d'entre eux : *La Coquille et le Clergyman* écrit en 1927 par Antonin Artaud et réalisé par Germaine Dulac en 1928 et *L'Étoile de mer* écrit par Robert Desnos et réalisé par Man Ray en 1928. Nous proposons une reconsidération de ces scénarios, en estimant qu'ils appartiennent à l'histoire du cinéma, même s'il s'agit d'un « cinéma invisible » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Christian Janicot. D'une part, ils éclairent la réception du cinéma par ces poètes de la modernité : ceux-ci jugent les films de l'époque trop liés aux formes usées du roman et du théâtre et éprouvent le besoin de les renouveler en proposant des créations originales qui se réapproprient notamment des motifs de films burlesques. D'autre part, ces scénarios renseignent sur les conditions de production et d'exploitation du cinéma des années 1920 en raison même de leurs échecs à devenir des films.

Stillborn Films? Avant-garde Poets' Film Scripts of the 1920s

In his 1917 manifesto *L'esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire encouraged his colleagues to make cinema their own. His call elicited many responses in the 1920s

from avant-garde poets seeking to explore new forms: “cinematic poems” for Soupault, “poems in space” for Albert-Birot, “cine-poems” for Fondaine. In the 1920s, more than fifty film scripts were written by Albert-Birot, Apollinaire, Artaud, Cendrars, Desnos, Fondane, Péret, Ribemont-Dessaignes, and Soupault. While some were published in magazines such as *Les Cahiers du mois* or *La Revue du cinéma*, they were never made into films, with only two exceptions: *La Coquille et le Clergyman*, written by Antonin Artaud in 1927 and directed by Germaine Dulac in 1928, and *L'Étoile de mer*, written by Robert Desnos and shot by Man Ray in 1928. This article reconsiders these unshot scripts, taking them as an integral part of the history of cinema, even though this may be the history of what Christian Janicot has termed an “invisible cinema.” These scripts give us a window into the reception of cinema by the surrealist poets, who found contemporary films too closely tied to the worn-out forms of theater and the novel. The scripts were an attempt to renew these forms by reappropriating motifs from slapstick comedy films. They also provide a new perspective on the conditions of film production and distribution in the 1920s because of their very failure to be made into films.

À la recherche du trésor perdu des *Rapaces*

Les Rapaces (1924) est l'une des toutes premières œuvres dans l'histoire du cinéma à avoir été l'objet de mutilations multiples. Ce film d'Erich Von Stroheim est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands chefs-d'œuvre amputés, dont les seules copies restantes ne rendent pas justice aux intentions de son auteur. Les ambitions d'Erich Von Stroheim dépassent toute commune mesure : la version initiale du film durait près de neuf heures. Les producteurs, très mécontents, estimaient que c'était un objet inexploitable en l'état. Le film fut progressivement dépecé, jusqu'à en être réduit à un montage de deux heures. Le reste des séquences non retenues a tout simplement disparu sans laisser la moindre trace. Notre article propose de revenir dans un premier temps sur l'historiographie des conditions houleuses dans lesquelles ce film a été tourné puis monté. Nous tenterons de comprendre ensuite, à la lumière des circonstances de l'époque, pour quelles raisons le travail d'Erich Von Stroheim a été complètement saccagé. Alors que les bobines disparues ont nourri les imaginations et engendré des rumeurs folles, les différentes tentatives de reconstitution de la version originelle s'avèrent extrêmement riches mais limitées. Nous essaierons enfin de dégager une réflexion sur l'acte de destruction délibéré autour de ce film, dont Erich Von Stroheim en est, paradoxalement, à la fois l'artisan et la victime.

Searching for the Lost Treasure of *Greed*

Greed (1924) is one of the first examples in history of a film that underwent multiple mutilations. Considered one of the greatest amputated films of all time, it exists today only in versions that do not fully reflect its author's intentions. Erich Von Stroheim's ambitions for the film were oversized: his initial version was over nine hours long. The film's producers concluded that it would be impossible to release the film in that form, and it was gradually sliced up and finally reduced to a two-hour edit. The sequences cut out of this version disappeared without a trace. In this article, we examine the historiography of the turbulent conditions of the shooting and editing of *Greed*, as well as the reasons behind the mutilation of Stroheim's work. There have been several worthwhile but limited attempts to reconstruct the original version, and the missing footage has often been the subject of wild speculation and rumors. Finally, we reflect on the deliberate act of destruction that led to the loss of the original edit: paradoxically, Erich Von Stroheim was both the instigator and the victim.

Relégué aux archives : *L'Affaire Seznec*, un film mort d'un cinéaste rejeté

En s'appuyant sur des fonds d'archives, cet article examine *L'Affaire Seznec*, projet inabouti du cinéaste André Cayatte écrit au début des années 1950. Se situant à mi-chemin entre fiction et documentaire, le film viserait à démontrer l'innocence d'un ancien forçat reconnu coupable de meurtre en 1924. Plusieurs versions du scénario existent, dont une dernière qui emploie des formes novatrices qui, aujourd'hui, rappelleraient plus la télévision que le cinéma. Interdit de tournage par les autorités, le film « meurt » ensuite de deux autres façons. La censure, fonctionnant de manière officieuse, ne laisse aucune trace écrite ; et les critiques des *Cahiers du cinéma* attaquent les films suivants de Cayatte, inspirés par *Seznec*, et font exclure ce style particulier des canons cinématographiques encore de nos jours très influencés par la Nouvelle Vague. Les décisions derrière chacune de ces disparitions sont motivées par des calculs politiques, même si ceux-ci ne sont pas immédiatement visibles.

Prisoner of the Archives: *L'Affaire Seznec*, a Dead Film by a Rejected Filmmaker

This article examines archival material related to *L'Affaire Seznec*, an unfinished project from the early 1950s by the filmmaker André Cayatte. Part fiction, part documentary, the film would have attempted to prove the innocence of a former

convict, tried for murder in 1924. Several versions of the film script remain, including a final one employing innovative formal strategies that current viewers might associate more with television than cinema. Public authorities acted to prevent the film from being shot, but the project then fell victim to two other forms of “death.” First, because the censors were working through unofficial channels, they left no written evidence of their objections. Second, and perhaps more consequentially, the critics of *Cahiers du cinéma* attacked Cayatte’s next films, inspired by *Seznec*, excluding this particular film style from canons that today are still heavily influenced by the New Wave. The decisions leading to each of these disappearances had political motives, even though they may not be obvious.

LA MORT DE L’ORIGINAL : SUR L’EXPÉRIENCE SPECTATORIELLE

La musique au cinéma en 1919, présentation du film *Popaul et Virginie* / Choisir des musiques pour accompagner un film muet

Le film *Popaul et Virginie*, réalisé par Adrien Caillard en 1919, a été restauré par les Archives françaises du film du Centre national du cinéma et de l’image animée (Cnc) en 2015 dans le cadre de la commémoration du centenaire de la Première Guerre mondiale. Il a été projeté pour la première fois dans cette nouvelle copie en mai 2015 lors du colloque « La Mort des films » organisé par l’association Kiné-traces. Jean-François Ballèvre a composé un accompagnement musical à partir de morceaux d’époque, aidé dans ses recherches par Céline Pluquet. Dans son texte, il nous livre les clefs de son travail et justifie les morceaux choisis. Céline Pluquet revient, quant à elle, sur la difficile question de l’historiographie de l’accompagnement musical des films, en décrivant ses recherches effectuées autour de la première sortie du film d’Adrien Caillard.

Music at the Movies in 1919: Presenting the Film *Popaul et Virginie* / Choosing Music to Accompany a Silent Film

Adrien Caillard’s 1919 film *Popaul et Virginie* was restored by the National Film Archives of France (Cnc) in 2015, during the commemoration of the 100th anniversary of World War One. This new version was screened for the first time during the “death of films” conference organized by the Kiné-traces association in May 2015. Applying research conducted by Céline Pluquet, Jean-François Ballèvre compiled a musical score for the film using songs from the period. In his article, he explains the main considerations of his work and justifies his musical choices. Meanwhile, Céline Pluquet addresses the difficult question of the historiography of

the musical accompaniment of silent films, describing her research on the initial release of *Popaul et Virginie*.

Le film d'exploitation, un film-martyr

La conservation des films s'appuie, en règle générale, sur la notion de film-matrice, c'est-à-dire sur une version pure et jamais modifiée d'un film, servant de référence pour l'historiographie du cinéma. L'usage de cette notion n'a toutefois plus de pertinence dans l'univers du cinéma d'exploitation, où la promotion de ces films confine souvent au spectacle de fête foraine : on vend un film tout autant qu'on promet un spectacle, le tout à moindre coût. À tous les stades de la vie du film, les intermédiaires ne cessent de les mutiler, nous amenant de fait à substituer à la notion de film-matrice celle de film-martyr. Nous développerons cette notion de film-martyr selon trois axes qui peuvent chacun appliquer ce brouillage des identités des films : leur production, leur distribution et leur conservation.

Exploitation Films as Martyr Films

Film conservation usually relies on the notion of a "master film": the pure, unmodified version of a film which can serve as a reference for the historiography of cinema. This notion becomes impossible to maintain in the world of exploitation films, whose promotion often resembles that of carnival shows: what is being sold, at minimal cost, is a spectacle as much as a film. These films can be repeatedly mutilated at every stage of their existence, which leads us to introduce the notion of the "martyr film" as a substitute for the original "master film." This article explores the notion of "martyr films" and the interference that can affect their identity at three separate stages: production, distribution, and conservation.

Le 16 mm et la notion de format « substandard »

Le remplacement des projections sur support photochimique par des projections sur format numérique a rouvert les débats portant sur la fidélité à l'expérience originale du film. Cette question n'est toutefois pas nouvelle, car liée, dès les années 1920 à l'usage des formats dits « substandards », des formats de projection se substituant au format standard utilisé pour les projections commerciales, et proposant ainsi une expérience différente des films. Cet article prendra pour exemple l'usage des formats 16 et 17,5 mm pour la projection de films tournés en 35 mm. Après avoir rappelé l'ampleur de cette pratique en France, de la création de ces formats

jusqu'à l'âge d'or des ciné-clubs, nous reviendrons sur les principales conséquences pragmatiques qu'elle suppose, à savoir des dispositifs spécifiques de projection et des catalogues de films différents. Cette pratique a-t-elle été interrogée par ses principaux acteurs de la même façon que nous interrogeons actuellement l'usage du numérique ?

Sixteen Millimeter Film and the Notion of “Substandard” Formats

The replacement of the physical medium of film by digital technology has reopened an old debate about the fidelity of screenings to the original intended experience. This question has been around since at least the 1920s, when it was associated with “substandard” formats: sometimes shown in place of the standard formats projected in commercial theaters, these formats gave viewers an experience different from the original. This article looks at the example of the 16 and 17.5 mm formats, which were often used to distribute films shot in 35 mm. This was a widespread practice in France from the time of the introduction of these formats through the golden age of film societies, and it had various pragmatic consequences, including specific projection equipment and sales catalogs offering a selection of films in these formats. Finally, we consider whether the practices surrounding substandard formats were examined at the time in the same ways that digital cinema is being examined today.

Présenter le passé : *Napoléon* (1927) d'Abel Gance, de la projection-performance à la reproduction numérique

Cet article examine la relation entre l'état textuel et l'état contextuel du *Napoléon* d'Abel Gance de 1927 jusqu'à nos jours. En 1927, le film est distribué en deux versions distinctes. Ces deux copies sont modifiées par la suite pour différentes séances spéciales et une sortie générale limitée. Dans l'ère du son, Gance réutilise des éléments du film de 1927 dans la réalisation de *Napoléon Bonaparte* (1935) et de *Bonaparte et la Révolution* (1971), et autorise également divers montages partiels des éléments originaux pour des projections à la Cinémathèque française. La localisation et la restauration des deux versions primaires du *Napoléon* muet à partir de la diversité chaotique des copies constituent un défi qui occupe encore les restaurateurs d'aujourd'hui. Parallèlement à cette évolution textuelle, le film subit une évolution contextuelle tout aussi complexe. L'ajout par Gance de diverses bandes sonores et doublages modifie le mode d'adresse du film. En 1927, le film est accompagné par une partition musicale d'Arthur Honegger – mais en 1935, celle-ci a été

remplacée par de la musique enregistrée d'Henri Verdun. Depuis 1980, les nouvelles générations ont pu faire l'expérience de *Napoléon* lors de projections spéciales avec de la musique conçue exprès pour ce spectacle vivant. Plusieurs partitions sont employées pour recréer des modes historiques d'exposition et ainsi ressusciter une dimension contextuelle perdue depuis l'arrivée du son. Par conséquent, cet article cherche à comprendre comment l'impact de *Napoléon* a été façonné par la musique, le son et l'aspect performatif à travers les époques du muet, du son et de la numérisation. J'affirme que la question de performance en public est essentielle pour comprendre l'évolution de *Napoléon* comme une œuvre de cinéma expérientiel, et que la création de Gance présente un questionnement par rapport aux façons dont les films sont restaurés et présentés de nos jours.

Presenting the Past: Abel Gance's *Napoléon* (1927), from Live Projection to Digital Reproduction

This paper examines the relationship between the textual and contextual status of Abel Gance's *Napoléon* between 1927 and the present day. In 1927, the film was distributed in two distinct editions. Both of these copies were subsequently altered for various special screenings and a limited general release. In the sound era, Gance reused elements of his 1927 film(s) in *Napoléon Bonaparte* (1935) and *Bonaparte et la Révolution* (1971) – as well as authorizing various piecemeal assemblies of original material for screenings at the Cinémathèque française. The challenge of locating and reassembling the two primary versions of the silent *Napoléon* from this chaotic range of prints continues to occupy modern restorers. Parallel to this textual evolution of Gance's film is an equally complex contextual evolution. The addition of various soundtracks and dubbing to the silent material altered the film's mode of address. In 1927, the film was accompanied with music assembled by Arthur Honegger – but in 1935 this was replaced with recorded music by Henri Verdun. Since 1980, new generations have been able to experience the film at special screenings with music created for live performance. Various scores have been used to recreate historical modes of exhibition, – resurrecting a contextual dimension lost since the arrival of sound. Accordingly, this article seeks to understand how the impact of Gance's creation has been shaped by music, sound, and performance across the eras of silence, sound, and digitization. I argue that the issue of "liveness" is essential to understanding the evolution of *Napoléon* as a work of experiential cinema – and that Gance's creation continues to challenge the way in which films may be restored and presented in the modern era.

L'ère numérique, la morphine des films ?

La mort des films est imputée à leur composition organique, qui se dégrade inexorablement par décomposition ou « mauvaises » manipulations. Afin de pallier la fragilité du support photochimique, sont apparues les technologies numériques aujourd'hui parfaitement implantées dans l'industrie cinématographique en général et les archives filmiques en particulier. Le numérique a apporté de nombreux outils salvateurs pour des œuvres bien trop fragiles, à l'exemple des œuvres de Berthold Bartosch, récemment restaurées par les Archives françaises du film du Centre national du cinéma et de l'image animée (Cnc). Toutefois, malgré ses apports indéniables, le numérique peut-il véritablement « ressusciter les films » comme on le considère généralement ?

The Digital Era: Morphine for Movies?

The death of films is usually blamed on their physical composition, which inevitably deteriorates with time and "incorrect" manipulation. Designed to remedy the physically fragile nature of cinema, digital technology has become nearly universal in the film industry in general and in film archives in particular. It has given us invaluable tools for saving fragile films, such as the works of Berthold Bartosch recently restored by the National Film Archives of France (Cnc). Despite these undeniable contributions, does digital technology really live up to its promise to "resurrect" films?

Les films restaurés d'André Antoine : une source fiable pour l'historiographie ?

André Antoine a éprouvé la « mort » de ses films sous divers angles : censure, arrêt de la production, oubli de son œuvre dans l'histoire du cinéma. L'intégration de l'œuvre cinématographique d'Antoine dans l'histoire du cinéma a été complètement dépendante de la (re)découverte de ses films, dans les années 1950, par le critique et historien du cinéma Philippe Esnault, qui en supervisa toutes les restaurations. Or, ces films restaurés, s'ils ont d'abord permis l'envol d'une nouvelle historiographie d'Antoine, constituent aujourd'hui un frein à l'étude approfondie de son œuvre cinématographique, les interventions menées sur les films dans les années 1980 obligeant à mobiliser des sources diverses afin de retrouver le film dans

sa forme « originelle ». Même si l'on sait que la notion même d'original pose problème dans la considération de la source filmique, nous voudrions montrer que la connaissance des pratiques de restauration est nécessaire à toute exploration d'une œuvre cinématographique, qu'il faut ainsi replacer à la fois dans son contexte de production, mais également de restauration qui est nécessairement elle-même production d'une œuvre nouvelle. Nous appuierons notre démonstration sur l'analyse de la restauration des *Travailleurs de la mer* (1918) menée en 1989 par la Cinémathèque française sous le conseil historique de Philippe Esnault.

The Restored Films of André Antoine: A Reliable Source for Historiography?

André Antoine experienced the “death” of his movies in several ways: films were censored, productions were shut down, and finally his cinema faded from historical memory. The recognition of his work as part of film history has been completely dependent on the (re)discovery of his movies in the 1950s by the critic and historian Philippe Esnault, who supervised all the restorations of his films. These restored movies first allowed the beginning of a new historiography of Antoine's cinema. The restorations, made in the 1980s, are now an obstacle to the detailed study of Antoine's film work, however, because they made it impossible to consider the films as an original source. The very notion of an “original” is of course problematic when examining film sources, but this article argues that a knowledge of restoration practices is necessary to fully study a restored film. This demonstration is based on the analysis of the example of *Les Travailleurs de la mer* (1918), restored in 1989 by the Cinémathèque française under the direction of Philippe Esnault.

Comment les éléments filmiques participent-ils à l'écriture de l'histoire du cinéma ? Le cas de *Lola Montès* (Max Ophuls, 1955)

L'expertise des films permet aux archivistes d'identifier les éléments filmiques, de les comparer et de retracer leur parcours dans le temps. *Lola Montès*, œuvre particulièrement complexe de par son histoire et de par ses qualités esthétiques et narratives, est employé dans cet article comme étude de cas, dans l'intention d'illustrer la méthodologie suivie lors d'une expertise. Le Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum a, pour la première fois depuis les années 1950, identifié les différentes versions du film dans le cadre de la restauration de la version allemande du film en 2002. La Cinémathèque française, en collaboration avec Les Films du Jeudi, a utilisé des éléments photochimiques inédits – des sélections monochromatiques – dans la

restauration de la version française en 2008. Dans le cadre de sa thèse de doctorat en 2012, l'auteur de l'article a mis en lumière les événements qui ont conduit aux remontages successifs du film et à la reconstruction de la deuxième version française par le producteur Pierre Braunberger en 1968. Le processus de l'expertise requiert une connaissance de l'histoire des techniques et un travail de recherche parallèle dans les sources non-filmiques. Ses résultats étant aussi précieux à l'archiviste qu'à l'historien du cinéma, il est de l'intérêt des cinémathèques et des centres de recherche « traditionnels » de pérenniser leur collaboration et de partager ce savoir précieux.

How do Film Elements Contribute to Film History? The Case of *Lola Montès* (Max Ophuls, 1955)

The physical examination of film elements allows archivists to identify material, to compare elements and to retrace their evolution through time. This article examines *Lola Montès*, a film with a peculiar history and complex esthetic and narrative qualities, as a case study illustrating the methodology applied in examining film elements. In 2002, the Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum restored the German version and identified the different variants of the film for the first time since the 1950s. The Cinémathèque française, in collaboration with Films du Jeudi, employed little-known photochemical elements (color separations) in the restoration of the first French version in 2008. As part of her PhD thesis, the author of the article brought to light the events that led to the successive re-editing of *Lola Montès* as well as to the 1968 French version's reconstruction by the producer Pierre Braunberger. The examination of film elements requires prior knowledge of the history of film technology as well as research involving non-film sources. Since the results of this kind of work are just as precious to archivists as to film historians, it is in the interest of both film archives and scholars to perpetuate and further develop this kind of interdisciplinary collaboration.

UNE VIE APRÈS LA MORT DES FILMS ?

***Revanche de l'obsolète* [film, 7 minutes]**

Ciné-essai sur l'obsolescence et le devenir des films nitrate. Anglais avec sous-titres français. Disponible en ligne, <http://cms.kinetraces.fr/editions>.

***Revenge of the Obsolete* [film, 7 minutes]**

Essay film on the idea of obsolescence and the future of nitrate films. Available online at <http://cms.kinetraces.fr/editions>.

Épaves

Les archives de films, à l'exemple de la Cinémathèque française, regorgent de films conservés dans leurs collections, présentant un état de détérioration avancé ou dont nous ne possédons pas d'informations permettant une véritable identification. Ces films, nous les appelons des « ruines », ou « épaves ». Ces nombreuses œuvres trouvent aujourd'hui difficilement leur place au sein des programmations contemporaines, privilégiant ou ne pouvant utiliser que les projections numériques. Dans les années 1990, un mouvement de programmations, qui s'était accompagné d'une importante production écrite, avait remis en avant ces ruines cinématographiques, en soulignant notamment leur valeur plastique. Des cinéastes se sont également emparé et réapproprié cette esthétique singulière, à l'instar de Dominique Païni ou encore Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi. En outre, à l'exemple de la copie du film *Walkover* de Jerzy Skolimowski conservée à la Cinémathèque française, ces films, par leur usure, sont porteurs de leur propre histoire. Le numérique, par son esthétique formatée, nous prive de ces œuvres, de cette esthétique et de cette histoire, nous renvoyant directement à notre univers contemporain aseptisé.

Derelicts

The collections of archives like the Cinémathèque française are brimming with films in an advanced state of deterioration, as well as films that cannot be readily identified. These films, which we term “ruins” or “derelicts,” are difficult to fit into contemporary programming, which favors (or is only capable of screening) films in a digital format. In the 1990s, a programming movement, accompanied by a significant amount of critical writing, aimed to highlight these cinematic ruins by pointing out their value as physical objects. Filmmakers like Dominique Païni, Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi also employed or reappropriated these objects' distinctive aesthetics. Additionally, as we can see from the example of the Cinémathèque française's copy of Jerzy Skolimowski's *Walkover*, the degradation of these films often has its own story to tell. Because of its one-size-fits-all aesthetic, digital cinema deprives viewers of the aesthetics and history of these films, immediately bringing them back to our sterile present.

La mort lente des collections privées de films

Les collections privées de films, à l'heure du tout numérique, constituent une ressource d'une grande richesse, complémentaire des collections conservées par les institutions cinématographiques. Le manque de reconnaissance de ces collections dans le contexte de patrimonialisation du film et les rapports historiques complexes entre collectionneurs privés et institutions ont toutefois considérablement fragilisé ce secteur, garant d'une idée différente du patrimoine cinématographique. L'évolution actuelle de ce secteur lui prédit un sinistre avenir, que seuls des changements de statuts et un regain d'intérêt pour ces œuvres et leur support pourront contrecarrer.

The Slow Death of Private Film Collections

In the present all-digital era, private film collections represent an enormous asset that complements the collections of institutional film archives. Their preservation has been threatened, however, by a lack of recognition in the context of institutional conservation efforts, as well as by the complex historical relationship between archives and private collectors. Despite their promise of a different conception of film heritage, private film collections face a perilous future which can be only be remedied by a new interest for the films they contain and for the medium the films are preserved on.

***Bilwamangal*, ou l'énigme du premier long métrage de fiction bengali**

La Cinémathèque française conserve dans ses murs un fragment du film *Bilwamangal*, réalisé par Rustonji Dotiwala en 1919, sous la bannière d'Elphinstone Bioscope Co. devenu Madan Theatres, studio établi par F.J. Madan à Calcutta. Étant donné que le patrimoine du cinéma indien a été considérablement réduit (seuls dix ou douze films ont survécu parmi les 1 329 films tournés entre 1913 et 1934), les 594 mètres (28 minutes en totalité) de cette fiction représentent un témoignage unique des débuts de la production cinématographique de Calcutta. L'objectif de l'article est de présenter des pistes de réflexion sur le mystère de la présence de *Bilwamangal* en France, enregistré pendant des décennies sous le titre *La Nuit du carnaval* attribué à Viatcheslav Tourjansky, réalisateur du studio Albatros. Aussi, souhaite-t-on attirer l'attention du lecteur sur le devenir de cet objet rare qui sera bientôt présenté devant un public français.

***Bilwamangal*, or the Puzzle of the First Feature-length Bengali Fiction Film**

The Cinémathèque française has preserved a fragment of the film *Bilwamangal*, directed by Rustonji Dotiwala in 1919 and produced by the Elphinstone Bioscope Co., later Madan Theatres, the studio founded by F.J. Madan in Calcutta. Considering the meager conservation of early Indian cinema (only a dozen films survive out of 1,329 shot between 1913 and 1934), the 594 meters (28 minutes) of this feature film present a unique window into early film production in Calcutta. This article addresses the mysteries of how this copy of *Bilwamangal* arrived in France and why it was cataloged for years under the title *La Nuit du carnaval* and attributed to Viatcheslav Tourjansky, a director from the studio Albatros. It also aims to reflect on the possible future of this rare object that will soon be screened in front of an audience for the first time in many years.

Ni perdu, ni trouvé : idées pour une nouvelle filmographie de la première campagne italienne en Libye et dans les îles Égéennes, 1911-1913

En octobre 1911, l'Italie entre en guerre contre la Turquie. Ce conflit, qui a lieu dans l'actuelle Libye et la mer Égée, sera ensuite oublié pendant de longues années. Son impact médiatique sera cependant très important. En Italie, mais pas uniquement, la demande d'images du conflit est très forte. Trois sociétés de production cinématographique en tirent profit : Cines, Pathé et Luca Comerio Film. Elles produisent des centaines de films d'actualités ainsi que des films de fiction. Cette production était pourtant immense et variée, probablement plus importante et en partie plus novatrice que celle de la guerre de 1914-1918 par le nombre de titres mais aussi au niveau de l'intérêt de la population de l'époque. À partir d'un projet initié en 2011 par l'Université de Rome Tor Vergata, la Cinémathèque nationale italienne, l'Office historique de l'État-major de l'Armée italienne et l'Association italienne pour la recherche de l'histoire du cinéma, nous établissons une filmographie de ce conflit, le premier à être couvert par les médias modernes. Notre article illustre la méthodologie – basée sur une utilisation importante de ressources papier et d'archives militaires – de ce travail commun.

Not Lost, Not Found: Ideas for a New Filmography for the First Italian Campaign in Libya and the Aegean Islands, 1911-1913

In October 1911, Italy declared war on Turkey. The conflict, which took place in Libya and the Aegean Sea, is largely forgotten, but its representation in the media is highly significant. In Italy and elsewhere, there was a heavy demand for images of the war. Three film production companies, Cines, Pathé, and Luca Comerio Film, took advantage of this demand, producing hundreds of newsreels as well as fiction films about the conflict. This production was broad and varied. There were probably more titles about the conflict in Libya than about the First World War, they were in many ways more innovative, and they attracted greater attention from audiences. As part of a project begun in 2011 by the University of Rome Tor Vergata, the Italian National Film Archive, the Historical Office of the Italian Army General Staff, and the Italian Association for Film History Research, we lay out a filmography of the conflict, the first major war to be covered by modern media. Our article illustrates the methodology – based on paper documents and military archives – of this collaborative effort.

Diffuser des films par écrit : dictature, censure et politique éditoriale de la Cinémathèque uruguayenne

Pendant les années de dictature militaire en Uruguay (1973-1984), les lieux de culture furent systématiquement persécutés. En ce qui concerne l'activité cinématographique, le régime avait imposé un mécanisme d'autocensure et les distributeurs n'allaient pas prendre le risque de faire entrer au pays des films qui auraient pu être censurés. Malgré des conditions répressives importantes à la liberté d'expression, la Cinémathèque uruguayenne (créée en 1952) s'est lancée dans la publication de *Cinematoca Revista* à partir 1977. La revue avait pour objectif essentiel d'informer car, dans le cadre d'un régime qui contrôle l'information, le simple fait d'informer, la volonté de le faire ou les différents moyens déployés dans ce but, deviennent déjà un acte de contestation. En ce sens, une rubrique de la revue intitulée « Le cinéma qu'on ne voit pas » est devenu un cas emblématique de contestation culturelle au régime. Cet article s'intéresse à cette section de la revue en tant que stratégie de diffusion par l'écrit du cinéma interdit. Raconter des films était une façon de faire connaître au public les films que pour des raisons politiques n'étaient pas projetés dans le pays, et ainsi préserver le cinéma de l'oubli et de la censure.

Distributing Films in Writing: Dictatorship, Censorship, and the Editorial Policy of the Uruguayan Film Archive

During the years of military dictatorship in Uruguay (1973-1984), cultural institutions were systematically persecuted. With regards to foreign cinema, the regime imposed a system of self-censorship where distributors avoided the risk of bringing films that could be censored into the country. Despite these repressive conditions, the Uruguayan Film Archive (established in 1952) began publishing the magazine *Cinemateca Revista* starting in 1977. Its main objective was to inform. Under a totalitarian regime, spreading information can itself become an act of resistance, and a section of the magazine entitled “The Unseen Cinema” became an emblematic example of cultural challenge to the regime. This article focuses on how this regular magazine feature effectively became a means of distributing banned films in printed form. Summarizing was a way of spreading information about films that for political reasons were not screened in the country, thus preserving them from censorship and loss.