

Journal of Film Preservation

Revista de la
Federación Internacional
de Archivos Filmicos

Published by the
International Federation
of Film Archives

Revue de la Fédération
Internationale
des Archives du Film



Afrique
Legal Deposit
Film Preservation Society of Tokyo
In Memoriam: Renée Lichtig
Books & DVDs

fiaf

- 41 **Technical Column / Chronique technique / Columna técnica**
Saving Films in the Backstreets: The Film Preservation Society
(FPS), Tokyo
Kae Ishihara
- 50 **In Memoriam**
Renée Lichtig (1921-2007)
Éric Le Roy
- 53 **Publications / Publicacions / Publicaciones**
Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith
Eileen Bowser
- 55 *Jean Benoît-Lévy ou le corps comme utopie*
Catherine Goupil
- 57 *Du praxinoscope au cellulo – un demi-siècle de cinéma d’animation*
Marco de Blois
- 60 Un siècle de cinéma suisse documenté
Christian Dimitriu
- DVDs**
- 63 *Treasures III: Social Issues in American Film 1900–1934*
Antti Alanen
- 65 Norwegian classic on DVD: *Bridal Party in Hardanger*
Paolo Cherchi Usai
- 68 Pasolini, Ray
Robert Daudelin
- 70 *Science Is Fiction: Las películas de Jean Painlevé*
Iván Trujillo Bolio
- 73 *The Story of the Kelly Gang*
Roger Smither
- 76 *Sacha Guitry, une vie d’artiste*
Éric Le Roy
- 81 **Publications Received at the Secretariat / Publications reçues au
Secrétariat / Publicaciones recibidas en el Secretariado**
- 84 **FIAP Bookshop / Librairie FIAF / Librería FIAF**

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

FIAP 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

Mary Lea Bandy
Eileen Bowser
Paolo Cherchi Usai
Christian Dimitriu
Éric Le Roy
Hisashi Okajima

Correspondents/Correspondants

Thomas Christensen
Hervé Dumont
Ray Edmondson
Steven Higgins
Clyde Jeavons
Paul Read
Roger Smither

Résumés

Eileen Bowser
Robert Daudelin
Christian Dimitriu
Ana Cristina Iriarte
M. Beatrice Lenzi
Ana Useros
Sever J. Voicu

Éditeur / Executive Publisher

Christian Dimitriu

Editorial Assistants

Catherine Surowiec

Baptiste Charles

Graphisme / Design

Meredith Spangenberg

Imprimeur / Printer

Artoos - Brussels

Mais où est donc la version wolof ?

Robert Daudelin

Editorial

The Editor raises questions about the heritage of African cinema. He points out that Ousmane Sembene's books are preserved in many libraries, yet we don't know where all the original versions of the films are by the man who for many years virtually represented African cinema all by himself. Sembene said that he did not know where the Wolof version of *Mandabi* (*Le Mandat*) was to be found. The Editor wants to call our African colleagues to the task of the inventory and recovery of African films, whether they are in FIAF archives, or in the hands of distributors and laboratories in other countries. At the same time, he calls all FIAF archives to assist in this task.

Ousmane Sembene (1923-2007) a représenté à lui seul le cinéma africain pendant de nombreuses années. Son influence auprès de ses collègues cinéastes du continent a été immense et ses films ont imposé à l'extérieur l'idée même de cinéma africain.

Écrivain important, on peut logiquement imaginer que ses livres – 9 romans et recueils de nouvelles publiés entre 1956 et 1987 – sont dans de nombreuses bibliothèques et universités, et que la Bibliothèque Nationale de France, pays d'édition des livres de Sembene, conserve précieusement l'ensemble de la production de l'écrivain. Mais qu'en est-il des œuvres du cinéaste ?

En 1995, à l'occasion d'une journée d'étude au siège parisien de l'Unesco, Sembene nous confiait son inquiétude face au fait qu'aucune version en wolof du *Mandat* n'existât, version qui devrait être considérée comme la version originale du film.



Ousmane Sembene derrière la caméra.

Qu'en est-il aujourd'hui ? A-t-on retrouvé une copie en wolof ? Ou l'enregistrement sonore d'origine ? Ce film, d'une importance majeure pour le cinéma africain – pour le cinéma mondial aussi – est-il de nouveau accessible ?

Du fait du contexte de production, les Archives françaises du film à Bois d'Arcy ont en dépôt les éléments de tirage (bande son wolof) du *Mandat*, de *La Noire de...* et du court métrage *Albourah...* Mais où sont les autres

El editorial plantea la cuestión del acervo filmico africano, destacando que los libros de Ousmane Sembene se conservan en muchas bibliotecas, pero no sabemos dónde están las versiones originales de las películas de quien por sí solo representó el cine africano durante muchos años. Sembene decía no saber dónde podría encontrarse la versión wolof de *Mandat*. El editor alienta a los colegas africanos en la tarea de inventariar y recuperar películas africanas que se encuentren en los archivos de la FIAF o en manos de distribuidores o laboratorios de otros países y extiende el pedido de colaboración a todos los archivos de la FIAF.

(*Borom Sarrett, Ceddo, Moolaadé*, et l'épisode censuré du film olympique de Munich) : à New York, où Sembene avait un distributeur fidèle ? Dans un quelconque ministère de la coopération ? Dans les blockhaus du redoutable CIO, dans le cas du film olympique ? Dans un laboratoire de Paris, Rome ou Londres ? Et dans quel état ???

Et l'exemple d'Ousmane Sembene, qui nous touche particulièrement parce notre ami vient de nous quitter, doit sans doute être multiplié par dix, vingt ou trente. L'histoire du cinéma guinéen, brièvement rappelée plus loin dans ce numéro, est une autre illustration de cette situation dramatique face à laquelle la communauté des archives du film doit intervenir de toute urgence.



Touki Bouki, Djibril Diop Mambéty, Sénégal, 1973.

Nous découvrons le cinéma africain au hasard des festivals ou des rétrospectives dans nos cinémathèques, beaucoup plus rarement sur l'écran des salles de cinéma de nos villes respectives. Les films africains nous rendent visite, puis disparaissent... Où vont-ils ? Qui se soucie de leur survie ? N'est-il pas temps de faire une enquête systématique qui réponde, dans la mesure du possible, à ces questions angoissantes ? Bien entendu, c'est d'abord à nos collègues africains de prendre une telle initiative, avec notre aide et notre solidarité. N'attendons pas un autre colloque de l'Unesco. Mettons-nous à la tâche.

A Brief History of U.S. Copyright Registration and Deposit Procedures

Patrick Loughney

Legal Deposit

Dépôt légal

Depósito legal

Afin de bien situer son propos, Patrick Loughney remonte dans le temps jusqu'en 1783 alors que le Colonial Congrès américain adopte une résolution « recommandant que les états offrent aux auteurs et aux éditeurs de livres nouveaux la protection du *copyright*. » Douze des treize colonies adoptèrent alors des lois protégeant auteurs et éditeurs pour des durées variables – le Congrès avait initialement proposé une période renouvelable « d'au moins quatorze ans. »

L'intérêt des premiers législateurs pour la question était tel qu'en 1787, quand ils se retrouvèrent à Philadelphie pour rédiger la Constitution américaine, le premier point qu'ils débattirent fut la protection de la propriété intellectuelle, comme en témoigne la section 8 de l'Article 1.

Au cours des 80 années qui suivirent, la gestion du *copyright* n'en demeura pas moins fractionnée, les copies des cartes géographiques et des livres se retrouvant dans diverses administrations de districts, sans possibilité de centralisation, malgré les nombreux projets de lois élaborés à cet effet. Par ailleurs la protection du *copyright* s'élargissait

The U.S. tradition of protecting intellectual property dates to the period of the American Revolution. On 2 May 1783 a resolution of the Colonial Congress was passed, "Recommending the Several States to secure to the authors or publishers of new books the copyright of such books." The term of copyright protection recommended in the resolution was "not less than fourteen years." A second 14-year period of copyright protection was also recommended in instances where authors outlived the first term and to "their executors, administrators and assigns." Following this recommendation of the Colonial Congress, 12 of the original 13 American colonies enacted laws to protect the rights of authors and publishers before 1787, albeit with wide variations in the number of years for which a work was protected.

When representatives of the 13 colonies convened in Philadelphia during the summer of 1787, for the purpose of composing the U.S. Constitution, their common interest in clarifying the legal rights of authors and inventors was sufficiently strong that the protection of intellectual property was one of the first matters they addressed. Thus it is that Article No. 1 (section 8) of the U.S. Constitution specifies that one of the main responsibilities of the Legislative Branch of the U.S. government is "To promote the progress of science and useful arts, by securing for limited times to authors and inventors the exclusive right to their respective writings and discoveries."¹ (Note the inclusion of the word "limited" in that phrase.)

In spite of the fact that, from the founding of the United States, the Legislative Branch (the Senate and House of Representatives) reserved for itself controlling interest over copyright matters, the bureaucratic management of copyright procedures remained decentralized and uncoordinated throughout a rapidly expanding nation over the next 80 years. At first the responsibility for registering copyright applications and accepting the deposited copies of "maps, charts, and books" rested variously with district and circuit courts administered by the Judicial Branch. After several decades the accumulation of copyrighted materials, plus the responsibility of overworked court clerks to organize, store, and manage the details of ever growing and complex archives of related records, led to serious problems of loss, damage, and disorganization. Many ideas were proposed for creating a uniform and centralized federal bureaucratic authority over copyright procedures. At various times laws were passed assigning and re-assigning the responsibility, including the keeping of records and deposited items, among the Department of State, the Department of the Interior, the Smithsonian Institution, and the Legislative Branch's own library, the Library of Congress. For the Executive

.....
1 The Constitutional separation of powers within the U.S. government is divided among the Legislative, Executive, and Judicial branches.

progressivement pour inclure la gravure et le dessin (1819), les compositions musicales (1831), les œuvres dramatiques (1856) et les photographies (1865). Une telle profusion réclamait une solution qui fut élaborée par Ainsworth Rand Spofford, bibliothécaire adjoint, puis bibliothécaire du Congrès, de 1861 à 1897. C'est lui qui suggéra de transformer la Library of Congress en bibliothèque nationale des États-Unis, obtenant en 1870 que le Congrès adopte une loi conférant à la Library of Congress l'autorité légale sur tous les aspects du copyright. Enfin, en 1891, pour faire échec au piratage massif des œuvres d'origine étrangère, la loi américaine du copyright fut étendue aux citoyens des autres pays.

Le 16 août 1893, William Kennedy Laurie Dickson, au nom de son employeur, Thomas A. Edison, soumettait au Library of Congress une demande de copyright pour un groupe de films identifiés comme *Edison Kinetoscopic Records*. Il s'agit vraisemblablement de la première inscription au copyright et du premier dépôt légal d'une production de « vues animées ». Rien ne subsiste du dépôt en question, mais il est vraisemblable qu'il s'agissait d'une bande de film 35mm imprimée sur du papier photographique à partir du négatif original du Kinetoscope. (L'auteur explique ici pourquoi les bandes furent ainsi soumises et les problèmes causés par l'apparition de ce nouveau genre d'œuvres).

C'est donc à partir de ce cas que le dépôt sur support papier (les célèbres « paper prints ») fut admis par la Library of Congress, même si le dépôt de bandes 35mm sur support nitrate était aussi accepté – comme en témoignent les 164 titres Edison déposés en 1896-97. La loi américaine sur le droit d'auteur (« copyright law ») ne faisant aucune obligation de dépôt (et ce jusqu'à ce jour), les 13 469 films couverts par le copyright de 1893 à la fin 1915 ne représentent en aucune façon toute la production de cette période. Il est à noter que la loi fut amendée en août 1912, permettant désormais de déposer aux fins de copyright des éléments autres (scénario, éléments publicitaires, photos, etc.) que le film comme tel – ce qui eut comme effet

Branch agencies (State, Interior, and the Smithsonian) the duties relating to copyright matters were looked upon as onerous and not in accord with their primary responsibilities.

In the meantime new formats of creative works were either invented or coalesced into areas of commercial activity, in addition to maps, charts, and books, of sufficient uniqueness and importance to be recognized as appropriate and eligible for copyright protection. In 1819 the copyright law was amended “extending the benefits thereof to the arts of designing, engraving, and etching historical and other prints.” Copyright protection was likewise extended to include “musical compositions” in 1831. An amendment enacted in 1846, which authorized both the foundation of the Smithsonian Institution and its responsibility to accept copyright deposits, summarized the categories of creative things eligible for copyright protection in the U.S. as including *books, maps, charts, musical compositions, prints, cuts, and engravings*. In 1856 “dramatic compositions” were added to the list of protected works, and in 1865 “photographs and the negatives thereof.” Works of art, translations, and dramatizations of pre-existing works were added in 1870. It was the proliferation of these new material formats of varying size and content, demanding new vocabularies for description, cataloguing, and organization, not to mention ever larger, more specialized facilities for collection management and research access, that motivated the long search for a solution. Something had to be done.

The key historic figure in solving the problem was Ainsworth Rand Spofford, who served as both Assistant Librarian and Librarian of Congress from 1861 until 1897. It was Spofford who had the vision to transform the Library of Congress from a legislative library into the *de facto* “national library” of the United States, and who set the institution on its course to being the largest library, with the most diverse collections, in the world. The key to his success lay in recognizing the potential of the registration and deposit requirements of the copyright law as an engine of acquisition for the cultural output of the world, and in persuading Congress in 1870 to pass a law centralizing the legal authority for all U.S. copyright activities in the Library of Congress.

Throughout most of the 19th century, as copyright laws and procedures were developed, the United States was a major source of piracy of copyrighted works from other countries. Because the number of native-born U.S. authors and composers and the popularity of their creations remained small in comparison with their opposite numbers primarily in England and Europe, it benefited American publishers to have lax U.S. copyright laws against piracy. The English author Charles Dickens made a famous trip to the United States at the height of his popularity in 1842, in part to protest against the piracy of his works in America and to lobby on behalf of stronger copyright laws. It was not until an industry of sufficient commercial force had developed in America around its own writers, composers, and publishers, who began to suffer from the piracy of other nations, that the U.S. strengthened its own copyright laws and internationally recognized the copyrights of citizens from other countries in 1891.

de réduire le volume des dépôts sous forme de « paper prints », sans parler de la décision de la Library of Congress de ne plus accepter en dépôt de films 35mm au vu des dangers d'incendie associés au nitrate.

De 1912 à 1942 les producteurs continuèrent à solliciter la protection du copyright, mais sans qu'aucune copie ne soit déposée à la Library of Congress jusqu'à ce que le nouveau bibliothécaire, Archibald MacLeish, un homme sensible à la valeur artistique et historique du cinéma, comprit que la loi sur le copyright était un outil exceptionnel pour construire une collection. Travaillant en étroite collaboration avec Iris Barry et un comité d'experts choisis par le Museum of Modern Art de New York, MacLeish commença donc, à travers le copyright, à acquérir des films pour la collection permanente de la Library of Congress; c'est aussi à cette même époque que fut créé le Motion Picture Department.

De 1942 jusqu'à la fin des années 60, la Library of Congress utilisa essentiellement les demandes de copyright pour enrichir sa collection permanente. À partir de la fin des années 60, compte tenu de la préoccupation nouvelle de sauver le patrimoine cinématographique national, la Library s'impliqua davantage dans la conservation de ce patrimoine : collaboration à la création de l'American Film Institute, construction d'un laboratoire (1972), recrutement de personnel spécialisé – sans parler de la révision de la loi sur le copyright en 1976 qui fut l'occasion pour la Library d'élargir son champ d'acquisitions d'œuvres audiovisuelles. (L'auteur explique ici les changements importants, notamment en termes de durée, apportés à la loi de 1909, soulignant au passage les problèmes créés aux archives du film par cette nouvelle donne). La loi de 76 augmenta de façon spectaculaire le volume des dépôts, obligeant la Library of Congress à une véritable réorganisation interne qui emmena la création en 1979 du Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division où sont traités désormais plus de 100 000 dépôts par année, y compris à peu près tous les films en format 35mm produits aux États-Unis.

The Copyrighting of Motion Pictures Begins

In 1893 the Edison company began making plans to commercially exploit its new motion picture invention, the Edison Kinetoscope. Subsequently, the first application for copyright protection of a motion picture was sent to the U.S. Copyright Office in the Library of Congress, where it was received on 16 August 1893. It was submitted by the inventor William Kennedy Laurie Dickson on behalf his employer, Thomas A. Edison, for multiple films registered collectively under the title *Edison Kinetoscopic Records*. Dickson's application constitutes the first known motion picture copyright registration and legal deposit in history.

Though the original deposited items from 1893, representing the *Edison Kinetoscopic Records*, no longer survive in the Library of Congress, contemporary evidence strongly suggests that they were in the form of strips of 35mm positive images contact-printed from the original camera negative on a piece of photographic paper measuring 5 5/8 by 7 5/8 inches.² Why did Dickson deposit his motion picture registrations on paper instead of sending in pieces of 35mm print film? The reason is that the law at that time did not specifically mention or allow for the copyrighting of "motion pictures" on transparent flexible film, which, of course, had not existed as a common but unique creative format distinct from "photographs" prior to 1893. Of course the law allowed for the copyrighting of photographs, which were added to the list of copyrightable entities in 1865. Dickson was aware of that because he had previously copyrighted many of his own photographs since 1885. Thus, when Dickson decided to copyright the first Edison films, the deposit copies he submitted as part of the registration process were presented in the form of "photographs" because that was the nearest and most appropriate technological format specified in the law.

Evidence suggests that the arrival of Dickson's application caused some confusion and delay on the part of the Copyright Office staff, while they considered what to make of this new form of creative work. One important matter of concern would have been the cost of registering each *Kinetoscopic Record*. The standard fee of the time for registering one photographic image was 50 cents; should Dickson be charged 50 cents for each separate image, or, because each film was a single creative work consisting collectively of many images created mechanically every second, would the standard 50-cent fee apply? Though it no longer survives, a chain of correspondence probably occurred between Dickson and the Copyright Office, seeking clarification of this and perhaps other questions. In the end, after a nearly three-month delay, Dickson's initial registration application of 16 August was officially accepted and recorded on 6 October 1893, with the 50-cent fee applying for each film.

From that time onward, the registration of motion pictures as a form of "photography" was accepted by the Copyright Office, and "paper print"

.....
2 The earliest Edison-Dickson motion picture copyright that survives in the LoC copyright records, entitled *Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze*, bears the stamped Copyright Office receipt date of 9 January 1894, and is in this same format. See also the 5 separate illustrations of early Kinetoscope films reproduced in Dickson's 1894 *The Life and Inventions of Thomas Edison* (Boston: Thomas Y. Crowell & Co.), including *Armenia, An Early Kinetoscopic Experiment, Cicero, the King of Rope Dancers, A Serpentine Dance, and The Record of a Sneeze* (aka *Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze*).

Para enfocar el tema, Patrick Loughney se remonta hasta 1783, cuando el Colonial Congress estadounidense aprobó una resolución que recomendaba «que los Estados ofrezcan a los autores y editores de libros nuevos la protección del *copyright*.» Doce de las trece colonias adoptaron entonces leyes que protegían a autores y editores durante plazos variables (el Congreso había propuesto un período renovable de «por lo menos catorce años»).

El interés de los legisladores por la cuestión era tan grande que cuando se encontraron en Filadelfia en 1787 para redactar la Constitución de Estados Unidos el primer tema discutido fue el de la protección de la propiedad intelectual, como atestigua la sección 8 del Artículo 1.

Durante 80 años, la gestión del *copyright* siguió siendo fragmentaria y el hecho de que las copias de mapas y libros fueran depositadas en distintas administraciones locales impedía la centralización, a pesar de los numerosos proyectos de ley elaborados para ese fin. Mientras tanto, la protección del *copyright* se fue extendiendo progresivamente a grabados y dibujos (1819), composiciones musicales (1831), obras teatrales (1856) y fotografías (1865). Tanta profusión exigía una solución, que fue elaborada por Ainsworth Rand Spofford, primero bibliotecario adjunto y luego bibliotecario del Congreso, entre 1861 y 1897. A él se debe la sugerencia de transformar la Library of Congress en biblioteca nacional de Estados Unidos; en 1870 consiguió que se otorgara por ley a la Library of Congress la autoridad legal sobre todos los aspectos del *copyright*. Por último, en 1891, para contrarrestar el pirataje masivo de las obras de origen extranjero, la ley estadounidense sobre el *copyright* fue extendida a los ciudadanos de los demás países.

El 16 de agosto de 1893, William Kennedy Laurie Dickson, en nombre del empresario para el que trabajaba, Thomas A. Edison, presentó a la Library of Congress un pedido de *copyright* para un grupo de películas identificadas como *Edison Kinetoscopic Records*. Muy probablemente se trate del primer pedido de *copyright* y del primer depósito legal de una

copies were treated as an acceptable motion picture deposit format.³ Pieces of 35mm nitrate print film were also accepted, and that is the format in which the Edison company made deposits for the 164 movies it registered in 1896-97. Because the Copyright Office allowed for variation in the image formats (paper or film) in which motion pictures could be registered, some companies deposited 35mm nitrate film reels or strips, while others, primarily Edison and Biograph, continued to make deposits of sample images on both 35mm paper strips or paper copies of complete films. The Copyright Office was aware of the hazardous nature of nitrate film, and as movies grew longer it discouraged the deposit of complete reels of film.

It is important to note that U.S. copyright law – then and now – contains no provision making the registration of motion pictures or any other creative work mandatory. Therefore, some film companies chose to protect their films from piracy by copyrighting them, and some did not. Thus, the films that survive in the Library of Congress Paper Print Collection do not represent the entire record of films produced or distributed in the U.S. during 1893-1915, but merely the fortuitous historical accidents of film producers who were proactive about copyrighting their films and chose to deposit them on paper instead of nitrate film.

Because the first decade of motion pictures in the U.S. was accompanied by rampant litigation and piracy, beginning especially in 1898, many producers routinely copyrighted their films. A total of 13 469 motion pictures were copyrighted in the U.S. between 1893 and the end of 1915. This rapid and consistent rise in the number of motion picture copyright registrations over a period of more than 20 years led to their inevitable recognition. On 24 August 1912 the law was amended to add both motion pictures and photoplays, including scripts and scenarios, as distinct forms of protected works. This change meant that 35mm theatrical motion pictures could be copyrighted as a distinct format instead of as a technological subset of photography. Thereafter the procedures for copyrighting films allowed for the deposit of various alternate forms of descriptive material in lieu of actual 35mm prints, including scenarios, advertising bulletins, publicity stills, and other items as substitutes for actual evidence of the registered film, e.g., paper print copies or pieces of 35mm nitrate prints. The result was that, from late 1912 onward, the deposit of complete or fragmentary 35mm paper prints made directly from original camera negatives began to decline in favor of the deposit of secondary production materials (scripts, scenarios, advertising bulletins, etc.). This trend was accelerated by the practical decision of the Library of Congress, due to the fire hazard associated with nitrate film, to not accept 35mm prints as deposited evidence of copyright registrations, but to return them immediately to their owners after they had been presented in the Copyright Office to prove their existence.

From 1912 until 1942 motion pictures continued to be regularly copyrighted by producers, but the Copyright Office and the Library of Congress neither accepted nor stored deposits consisting of 35mm motion picture film prints. That changed under the administration of Librarian of Congress Archibald Macleish, who understood the importance of motion pictures

.....
³ The initiation of this practice by Dickson in 1893 laid the foundation for the famed Library of Congress Paper Print Collection.

producción de «vistas animadas.» No queda nada de ese depósito, pero es factible que fuera una película de 35mm impresa sobre papel fotográfico a partir del negativo original del *kinetoscopia*. De todos modos, la aparición de este nuevo género de obras planteó nuevos problemas de depósito y conservación.

Es ésta la primera ocasión en que el depósito en soporte de papel (los célebres «paper prints») fue admitido por la Library of Congress, que también aceptaba películas de nitrato de 35mm, como atestiguan los 164 títulos Edison depositados en 1896-1897. Puesto que la ley estadounidense sobre el derecho de autor («copyright law») no exigía el depósito obligatorio (y aún hoy en día no lo exige), las 13 469 películas cubiertas por el copyright de 1893 hasta fines de 1915 no representan en absoluto la totalidad de la producción del período. En agosto de 1912, la ley fue modificada, permitiendo el depósito para copyright de otros elementos distintos de la película en sí (guión, elementos publicitarios, fotos, etc.); este hecho tuvo como consecuencia la reducción de los depósitos bajo forma de «paper prints», por no hablar de la decisión de la Library of Congress de dejar de aceptar el depósito de películas de 35mm por los peligros de incendio vinculados con el nitrato.

Entre 1912 y 1942, los productores siguieron acogidos a la protección del copyright, pero sin depositar copias en la Library of Congress, hasta que el nuevo bibliotecario, Archibald MacLeish, hombre sensible al valor artístico e histórico del cine, comprendió que la ley del copyright era un instrumento excepcional para construir una colección. Colaborando estrechamente con Iris Barry y un comité de expertos escogidos por el Museum of Modern Art de New York, MacLeish comenzó entonces a adquirir películas para la colección permanente de la Library of Congress gracias al copyright. En esa misma época fue creado el Motion Picture Department.

De 1942 hasta los últimos años 60, la Library of Congress enriqueció su colección permanente esencialmente gracias a los pedidos de copyright. A fines de los 60, respondiendo a la preocupación reciente de salvaguardar

as works of art, history, and culture, and, as with Librarian Spofford in the 19th century, recognized the potential of the copyright law to build a major permanent research collection of motion pictures. Under his leadership the Copyright Office established the deposit procedure in 1942 for 35mm film prints, which had not been instituted with the amended law in 1912. Working initially in collaboration with Iris Barry and an advisory board selected by the Museum of Modern Art, copyrighted motion pictures began to be acquired for the Library's permanent collection, based on their artistic, historical, and cultural merit. It was in that year that the Library's Motion Picture Department was formed, marking the beginning of the Library's commitment to film archiving and preservation.

From 1942 to the late 1960s the Library used the deposit requirements for motion pictures to add films to its collection on a highly selective basis. However, with the advent of serious efforts to begin preserving America's historic film heritage in the late 1960s, the Library collaborated in founding the American Film Institute and began playing a much more active role in film preservation. It established a film preservation laboratory in 1972, and began expanding its Motion Picture Department staff to process, catalog, and provide public access to its growing collections. An important opportunity to increase the size, scope, and importance of the Library's audio-visual collections came with the major revision of the U.S. copyright law in 1976.

Under the old law revised in 1909, the term of initial copyright protection in the U.S. lasted 28 years, with a second term of 28 years of protection granted upon receipt of an application for renewal. In cases where the application for renewal was not made, or was received by the Copyright Office after the first 28-year term had expired, the copyrighted work entered the public domain and became free to anyone for whatever commercial or non-commercial uses they wished to make of it. The Copyright Act of 1976 extended the period of renewal for works copyrighted prior to 1 January 1978 from 28 years to a period of 47 years. And, for works created after 1 January 1978, the term of copyright protection was established as the life of the author plus an additional period of 70 years. In 1998 a further revision to the copyright law extended the renewal term of copyrights renewed prior to 1 January 1978 by an additional 20 years, providing for a renewal term of 67 years and a total term of protection of 95 years. In effect, the revisions to the law in 1976 and again in 1998 instituted major increases in the duration of the periods of copyright protection that unintentionally created serious problems for publicly and privately funded film archives, libraries, and other research institutions dedicated to saving the film heritage of America and other nations.⁴

For the Library of Congress, however, the Copyright Act of 1976 proved to be a benefit, as it motivated the producers of television and other moving image works to begin copyrighting their productions. The resulting increase in the number of copyright registrations and deposits after 1976 likewise resulted in an increase in the demands placed on the staffs of the Copyright Office and the Motion Picture Department of the Library of Congress responsible for processing, cataloguing, and storing the deposited films and other materials. Additional personnel were hired for

4 See the website for the U.S. Copyright Office for specific information on the extended terms of protection for motion picture and recorded sound works enacted in the copyright law revisions of 1978 and 1998.

el patrimonio cinematográfico nacional, la Library se empeñó en la conservación de ese patrimonio a través de la colaboración en la creación del American Film Institute, la construcción de un laboratorio (1972), la contratación de personal especializado, sin olvidar la revisión de la ley sobre el copyright en 1976, que hizo que la Library expandiera sus adquisiciones de obras audiovisuales. Algunos cambios importantes con respecto a la ley de 1909, sobre todo en lo referente a la duración, han creado una situación nueva y nuevos problemas para los archivos filmicos. La ley del 76 aumentó de manera espectacular el volumen de los depósitos, obligando a la Library of Congress a una verdadera reorganización interna, que provocó la creación en 1979 de la Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, que recibe actualmente más de 100 000 títulos por año, entre los que se cuentan virtualmente todas las películas de 35mm producidas en Estados Unidos.

both staffs to handle the increased work load. And finally, the increased pressure on the Library staff led to a reorganization which resulted in the founding of the present-day Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division (M/B/RS) in 1979.

Today the Library's M/B/RS Division is responsible for receiving, processing, preserving, and providing public access to all motion pictures, television, and radio broadcasts and sound recordings copyrighted in the U.S. The total of all the copyrighted materials in these formats, for which deposits are received by the Copyright Office and then passed on to the M/B/RS staff, exceeds 100 000 items per year. The enormous amount of these 35mm feature films, videos, audios, CDs, DVDs, and a wide variety of other formats increases every year, and have accumulated into the greatest integrated archive of audio-visual materials in the world. One of the outstanding results of the copyright deposit system that occurred after enactment of the Copyright Act of 1976 was that the Library began collecting a 35mm print of virtually every feature film exhibited in the U.S.

That growing archive of 35mm prints represents a unique record of the feature films produced and exhibited in America for more than 30 years. It also demonstrates the importance to the international film archive community of not only supporting strong copyright laws, but also enforcing the deposit requirements that must go with them. Strong national copyright laws requiring the deposit in a central film archive or library, with good archival facilities and preservation standards, of high-quality archival 35mm prints or other original production-format copies of audio-visual works are a necessary part of protecting the world's creative heritage for future generations.

Legal Deposit Issues in the Czech Republic

Vladimir Opela

Legal Deposit

Dépôt légal

Depósito legal

De 1945 à 1993 il y avait en Tchécoslovaquie monopole de la distribution des films et des laboratoires cinématographiques. De ce fait, et compte tenu de la création des Archives du film en 1943 et de la Commission de rejet en 1966, tous les films de la production nationale de 1930 à 1990 (à l'exception de 10 films de la période 1930-1939) ont été déposés aux Archives nationales du film.

Le rôle des Archives depuis leur fondation a été de rassembler, protéger et traiter scientifiquement tous les documents audiovisuels de valeur archivistique reliés à la production cinématographique tchèque, à la naissance et au développement de l'art cinématographique, à l'histoire de la nation tchèque et aux événements importants de l'histoire du monde. La Commission de rejet pour sa part devait s'assurer qu'aucun film de valeur n'était détruit.

La période 1991-1993, alors que tous les films étaient produits par des sociétés privées, fut néanmoins une période déterminante. Une loi de 1993 définit alors les responsabilités des Archives nationales du film et leur confère le droit de faire usage commercial de tout film produit avant le 31 décembre 1964. (L'auteur passe

From 1945 to 1993, the Czechoslovak Republic enjoyed a monopoly on the laboratory processing and distribution of films. This monopoly, together with the timely founding of the film archive in 1943 and the establishment of the Discarding Commission in 1966, made it possible for the whole of Czech feature-film production from 1930 to 1990 (with the exception of 10 films from the period 1930-1939) to be stored in the National Film Archive (Národní Filmový Archiv).

Since its founding, the role of the National Film Archive (NFA) has been the accumulation, protection, scientific processing, and use of audio-visual archive material documenting Czech film production, the birth and development of film art, the life of the Czech nation, and significant world events. During the period of state monopoly the NFA sorted and classified the original negatives, prints, and duplicate copies of Czech feature, animated, and documentary films and other material in accordance with the terms defined by archive laws (as a rule, after 2 to 5 years from the date of a film's premiere), with the exception of commissioned films. The role of the Discarding Commission for audio-visual material was to ensure that no film which had lasting value was destroyed. This Commission was composed of representatives from individual state enterprises for Czech film (distribution, film studios, exporters, and film laboratories). The Chairman of the Commission was an employee of the archive, who decided what would be submitted into archive care. The viewpoints of the members of the Commission were very important for the preservation of duplicate and multiple-copy films, and for defining the reduction level of copies of a work.

The period 1991-1993 signified a turning point. Despite the fact that state monopoly still existed, all feature films from 1992 onwards were made by private production companies.

Law No. 273/1993, concerning some conditions for the production, distribution, and archiving of audio-visual works, and the amendment and completion of some laws and other regulations, abolished the state monopoly on the operation of film laboratories, film production, laboratory processing, film lending, and public screenings.

This 1993 law also defined the obligations of the National Film Archive, and gave it the right to use commercially all Czech cinematographic works produced until 31 December 1964. The law also set down obligations of tender (Articles 7 & 8), as outlined below:

Article 7

The Obligation to make offers

1. The producer of a Czech audio-visual work shall offer, in writing, two new undamaged prints to the Archive for purchase, within 60 days

ensuite en revue les différents articles de la loi qui ont affecté directement le rôle des Archives.)

Aucune obligation n'étant imposée aux producteurs, les Archives leur proposent de conserver gratuitement leurs négatifs et éléments de tirage pour une période de cinquante ans, après quoi les Archives peuvent disposer à leur guise des matériaux ainsi conservés. À ce jour, onze producteurs ont signé un tel contrat.

Heureusement, une nouvelle loi, entrée en vigueur le 1^{er} janvier 2007, est plus contraignante : les producteurs sont désormais obligés d'enregistrer leurs productions audiovisuelles auprès du gouvernement et les Archives sont autorisées à acquérir des copies de ces productions et le matériel afférent.

after a work's first public showing. The price shall be fixed according to price regulations.

2. The time limit for the acceptance of the proposal for the conclusion of a sales contract under Paragraph 1 shall be 6 months from the day the offer has been made. If the Archive does not accept the proposal for the conclusion of the sales contract during this period, the proposal shall be terminated, and the obligation to offer under Paragraph 1 shall hereby be considered fulfilled. A written certificate stating this fact shall be issued by the Archive within 7 days to the person who has made the offer. The content of this certificate shall exclude the possibility of confusing the subject of the duty to offer another subject.
3. The producer of a Czech audio-visual work which has made use of a grant given by the Fund will submit an undamaged complimentary show-print of this work to the Archive for safeguarding, within 60 days after its first public screening.
4. The transfer of the ownership of prints of a Czech audio-visual work according to Paragraphs 1 and 3 does not entitle the Archive to their public use in any way. This does not affect the provision of Article 6, Paragraph 2.
5. The obligation under Paragraphs 1 and 3 does not concern audio-visual works made by Czech television for the sole purpose of television broadcast.

Article 8

The producer of an audio-visual work may offer its negatives and duplicates to the Archive for preservation according to the conditions set down in an agreement concluded between him and the Archive.

In comparison with operations of the past, there are now fewer possibilities open to the NFA.

The NFA has not been able to legalize the storage of original negatives in the archive if the film was made with state support, nor the obligation to submit copies to the NFA of foreign films intended for distribution in the Czech Republic.

The NFA is now offering Czech producers protection of their original negatives and duplicate copies free of charge for a period of 50 years from the date of a work's premiere, on the condition that, after this time, the NFA is given the right to dispose of the material as it sees fit. For the time being we have signed a contract with 11 producers, which would have been unimaginable a year ago. We are negotiating with foreign distributors for the voluntary deposit of their film copies, with varying degrees of success.

The 1993 law did not define the obligation to register produced audio-visual works.

This was rectified by Law No. 249/2006, which took effect on 1 January 2007. Among other things, this new law:

- a. defined the obligation of producers of Czech audio-visual works

En Checoslovaquia, entre 1945 y 1993, se aplicó un régimen de monopolio a la distribución de películas y a los laboratorios cinematográficos. Por este motivo, y porque los Archivos filmicos nacionales fueron creados en 1943 y la Comisión de censura en 1966, toda la producción nacional de películas entre 1930 y 1990 ha sido depositada en los Archivos filmicos (con la excepción de 10 cintas del período 1930-1939).

Desde su fundación, los archivos se han ocupado en reunir, proteger y tratar con métodos científicos todos los documentos audiovisuales de valor documental referidos a la producción cinematográfica checa, al nacimiento y desarrollo del arte cinematográfico, a la historia de la nación checa y a los acontecimientos importantes de la historia del mundo. La Comisión de censura, por su parte, debía velar que para no se destruyeran películas de valor.

El período 1991-1993, en el que, sin embargo, todas las películas fueron producidas por compañías privadas, fue una etapa decisiva. Una ley de 1993 definió las responsabilidades de los Archivos nacionales filmicos, otorgándoles el derecho de hacer uso comercial de todo lo producido antes del 31 de diciembre de 1964. (El autor detalla los artículos de ley que afectan directamente a los Archivos).

Dado que a los productores no fue impuesta ninguna obligación, los Archivos propusieron conservar gratuitamente los negativos y los elementos de impresión por un lapso de cincuenta años, transcurridos los cuales los Archivos podrían disponer libremente de los materiales conservados. Hasta hoy once productores han firmado este acuerdo.

Afortunadamente, una nueva ley, vigente desde el 1 de enero de 2007, establece reglas más estrictas: se requiere que los productores registren sus producciones audiovisuales ante el gobierno y los Archivos están autorizados a adquirir copias de ellas y los materiales relacionados con ellas.

to register them, 10 days before publication, with the Ministry of Culture of the Czech Republic; and

- b. extended the right of the NFA to acquire duplicate copies of Czech audio-visual works, and written, advertising, and promotional material for these works (scenarios, photographs, posters, etc.).

Preserving the Harvest of Our Creative Spirit: The Nigerian Experience

Nwanneka Okonkwo

Africa

Afrique

África

This is an edited transcript of a paper presented by Nwanneka Okonkwo (Acting Head, National Film, Video and Sound Archive, Jos) at the Zuma Film Festival held at the Méridien Hotel, Abuja, 11-16 March 2006.

The National Film Video and Sound Archive (NFVSA) of Nigeria is a federal government institution that preserves the motion picture heritage of Nigeria in the long term for the present and future generations. It is a subsidiary of the Nigerian Film Corporation, a federal government of Nigeria parastatal [state agency] of the Ministry of Information and National Orientation. It was formerly known as the National Film Archive. The NFVSA was commissioned on 26 May 1992, by the then-Minister of Information and Culture, the Honourable Sam Oyoubaire, with a broad mandate to preserve Nigeria's motion picture heritage and related materials for posterity.

The NFVSA derives its authority from the Nigerian Film Corporation Act, 1979, and *Film Policy for Nigeria* (1993). The sixth statutory function of the Nigerian Film Corporation Act advocated "the establishment and maintenance of a national film archive." Section 10.9 of the Film Policy for Nigeria announced that "the State shall establish a National Film Archive which shall have the power to: a. Acquire a copy of any film produced in or about Nigeria; b. Acquire from anywhere in the world such films as may be considered related to or in the interest of Nigeria; c.

Make its holdings available to the public in accordance with the archival practices for the purpose of education and research."

The NFVSA is located at No. 7 Gbadamosi Close, Bukuru Bye-Pass, Jos, Plateau State, Nigeria.

The Collection

The following motion picture formats and related materials are available at the NFVSA: celluloid films (16mm and 35mm); videotapes (VHS, U-matic); optical and magnetic sound tracks. We also hold related materials, such as posters, stills, film scripts, press clippings, books, periodicals, and a collection of old film equipment. The main bulk of the collection is the 20 000 films (mainly film negatives) retrieved from Britain on behalf of the federal government, state government, the old regional governments, and individuals and organizations that produced or owned them. Others include films produced by the Nigerian Film Corporation, some state governments, and private filmmakers. The films are mainly documentaries and newsreels. There are also a few feature films and TV commercials. They represent various subjects – History, Education, Agriculture, Geography, Government and Politics,



National Film Video and Sound Archive, Jos, Nigeria.

Cette communication, présentée dans le cadre du festival de Zuma en mars 2006, rappelle l'histoire du National Film Video and Sound Archive du Nigeria, son mandat, ses activités et les défis auxquels il fait face.

Le NFVSA est un organisme fédéral créé par le Ministère de la Culture et de l'Information en mai 1992 avec pour mission de « préserver l'héritage cinématographique nigerian pour les générations futures. » Le NFVSA relève du Nigerian Film Commission qui est responsable de son financement; de fait il remplit la sixième fonction attribuée à la Commission, à savoir : « créer et assurer le bon fonctionnement d'une archive nationale du film » ayant autorité pour acquérir tout film tourné au Nigeria ou sur le Nigeria, aussi bien que tout film étranger pouvant intéresser le Nigeria – ces collections devant être accessibles au public pour fins d'éducation et de recherche, en accord avec les pratiques archivistiques reconnues.

Les collections du NFVSA comptent quelque 20 000 titres, majoritairement des négatifs, en format 16 et 35mm et des rubans magnétoscopiques (VHS, Umatic). Une partie importante de ces collections a été récupérée de Grande Bretagne; la majorité des films sont des documentaires et des actualités, mais on y trouve aussi des films de fiction. Les films sont catalogués pour rendre leur accès plus facile et une salle de visionnement sera bientôt aménagée à cette fin dans les locaux du NFVSA. Les collections afférentes comprennent des photos, des affiches, des coupures de presse, des livres, des revues, des scénarios; tous ces documents seront éventuellement accessibles dans une médiathèque et la collection d'appareils anciens sera exposée dans un musée du cinéma.

L'auteur passe ensuite en revue les différents éléments qui constituent le mandat du NFVSA : acquisition, conservation, accès aux collections, collaboration au développement de l'industrie cinématographique, etc. Madame Okonkwo enchaîne avec les problèmes auxquels est confronté l'organisme : absence de banques de données et de bibliographie relative au cinéma national, manque de formation chez le personnel,

Culture, Religion, Economics, Sports, Medical Sciences, Festivals, Art and Archaeology, Engineering, Sociology, Industry, Transportation...

Funding

The NFVSA is funded by the Federal Ministry of Information through its parent organization, the Nigerian Film Corporation (NFC). The NFVSA is an associate member of the International Federation of Film Archives (FIAP), and hopes to become an institutional member of the society of Nigerian Archivists and the Nigerian Library Association, as well as the International Council on Archives (ICA). From the outset, beginning in 1993, the NFVSA has developed working relationships with professionals in the field both within and outside Nigeria.

Functions of the National Film Video and Sound Archive

The mission of the NFVSA is to preserve Nigeria's visual socio-cultural heritage for posterity. The special functions which the NFVSA must perform include:

- 1) Serving as the national repository of motion pictures and related materials of lasting value to Nigeria and for posterity;
- 2) Sourcing, appraising, and acquiring motion pictures and related materials made in Nigeria or about Nigeria or in the interest of Nigeria wherever they can be found, in order to safeguard them;
- 3) Preserving the motion picture heritage of Nigeria as well as related documents for posterity;
- 4) Organizing the motion picture heritage of Nigeria for easy identification, location, and retrieval by accessioning, shot listing, cataloguing, classification, and indexing, and to provide finding aids;
- 5) Making the motion picture heritage of Nigeria accessible to the present and future generations of Nigerians for research and study, as is practical;
- 6) Promoting the use of motion pictures as a source of information and as historical and cultural memoir, and fostering the overall study and appreciation of moving images;
- 7) Promoting the development of the motion picture industry in Nigeria;
- 8) Performing all functions that will meet the objectives for which the NFVSA was established, as well as maintaining relationships with professional and similar bodies and associations both within and outside Nigeria.

Achievements of the National Film Video and Sound Archive

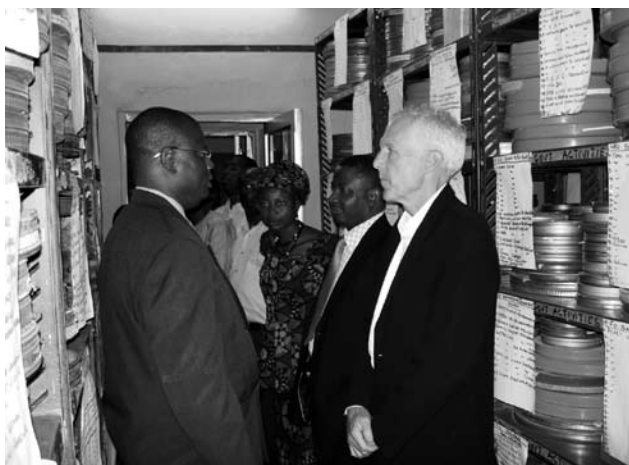
The NFVSA constitutes an unsurpassed source of information and knowledge about Nigeria's past and present on motion picture format. Apart from films emanating from the Nigerian Film Corporation and private individuals, the NFVSA has in stock 20 000 films (mainly on celluloid) and soundtracks depicting the overall aspects of life in Nigeria – historical, socio-cultural, technological, religious, economic, political, agricultural, educational, artistic, health, etc. These include documentaries, feature films, newsreels, and television programmes, in various formats, gauges, and degrees of completeness. The films belong to the federal government, state governments, the old regional

insuffisance des équipements, inexistence de copies de projection, etc. Enfin, conclut l'auteure, il est urgent de loger correctement le NFVSA, de lui adjoindre des entrepôts de conservation répondant aux normes de température et d'humidité admises et, dans un autre ordre d'idées, de travailler à la création de bureaux régionaux susceptibles d'élargir la clientèle.

governments, and organizations. They were shot in Nigeria, taken to various film laboratories abroad for processing, and were held in trust there for Nigeria. Examples of these overseas firms are the British Broadcasting Corporation (BBC), the Overseas Film and Television Centre, Rank, Visnews [later Reuters Television], Victor Laboratory, and Elec Burridge Ltd., all in Britain. The films which form the bedrock of the archive's collection were sourced, identified, retrieved, and collected from these foreign firms, and are now stored at the NFVSA for posterity.

What would have happened to these films if there were no film archives in Nigeria? Of course, most of them would have been lost to present and future generations. The NFVSA is in the vanguard of searching for Nigerian films both within and outside Nigeria. The archive of tomorrow is sourced, acquired, and built today. The NFVSA is already making strides in the conservation of Nigeria's motion picture heritage, but to succeed in building our collections, the NFVSA needs the support and co-operation of all those currently holding material. This ambitious initiative is already bearing fruit. In a paper I delivered at a conference in

1995, I put it this way: "The archive preserves these resource materials permanently for posterity. It shelves and stores them in safe and economical compartments, inspects the films for defects, and conserves and restores deteriorating and damaged ones, observing all the necessary precautions in film handling to protect the films from damage, dust, light, dirt, brittleness, mould, fungus, and chemical fumes. The excesses of temperature and humidity are also taken care of. The building is highly insulated, and two powerful air conditioners with dehumidifiers have been installed to control temperature and humidity. The NFVSA performs these functions expertly and in a satisfactory manner, and has been receiving commendations from visitors to the archive."



Nwanneka Okonkwo and visitors at the Archive's vaults.

It is worthwhile noting that the NFVSA only serves as the custodian of Nigeria's documentary heritage; it organizes the collection and makes it accessible, but it does not own the films. This is because copyright still remains vested in the rights-holders, whose express permission must be sought with regard to any use of the films apart from public research and study. The NFVSA encourages the use of motion pictures as an information resource, and as a historical and cultural memoir of Nigeria. Films are primary sources of history, and the archive encourages their use to educate, communicate, and inform. The study of films can shed light on both the past and the future. For example, if future generations want to study Nigeria as the "Giant of Africa," and to see that Africa was the centrepiece of Nigeria's foreign policy, all they need to do is to come to the NFVSA and view the reels on the Economic Community of West African States (ECOWAS), the Organization of African Unity (OAU), the Cocoa Conference, and the Conferences Against Apartheid. These are all recorded on celluloid as source materials, preserved for posterity. Similarly, if one wants to discourage Nigerians from going to war and engaging in actions and utterances capable of disrupting the peace and tranquillity of our country, one only has to fall back on history in motion-

La ponencia, presentada en el marco del festival de Zuma en marzo de 2006, narra la historia del National Film Video and Sound Archive de Nigeria, su misión, sus actividades y los desafíos que debe enfrentar.

El NFVSA es un organismo federal creado por el Ministerio de cultura e información en mayo de 1992 para la «preservación del patrimonio cinematográfico nigeriano para las generaciones futuras». El NFVSA depende de la Nigerian Film Commission, responsable de su financiación. De hecho cumple con la sexta función atribuida a la comisión, es decir, «crear y asegurar el buen funcionamiento de un archivo nacional filmico» que tenga la capacidad de adquirir cualquier película rodada en Nigeria o referente al país, así como todas las películas extranjeras que puedan tener interés para Nigeria, y permita el acceso del público a sus colecciones con fines de instrucción e investigación, según las prácticas de archivo reconocidas.

Las colecciones del NFVSA comprenden alrededor de 20 000 títulos, en su mayoría negativos de 16 y 35mm, y videos (VHS, Umatic). Una proporción elevada de este acervo ha sido recuperada de Gran Bretaña; en su mayoría se trata de documentales y actualidades, pero también hay algunas películas de ficción. Las películas han sido catalogadas para facilitar su acceso y una sala de proyecciones se abrirá próximamente en los locales del NFVSA. También se conservan materiales relacionados, como fotos, afiches, recortes de diarios, libros, revistas y guiones. Todos estos documentos serán accesibles en una mediateca y la colección de equipos antiguos será expuesta en un museo del cine.

La autora presenta los distintos aspectos que constituyen el mandato del NFVSA: compra, conservación, acceso a las colecciones, colaboración para el desarrollo de la industria cinematográfica, etc. Luego pasa a enumerar los problemas: falta de bases de datos y de bibliografía sobre el cine nacional, carencias en la formación del personal, insuficiencia de los equipos, ausencia de copias de proyección, etc., además de la falta de una sede adecuada para el NFVSA, con depósitos de conservación

picture format to make the message sink in. I believe that the archive is the most obvious department to acquire, preserve, and encourage the use of such civil-war history on celluloid, via films like *Nigerian Civil War* (1967), *Nigeria: Who Speaks for Men* (1968), *Biafra: Refugees* (1968), *Biafra: Mercy Mission* (1968/69), *East Nigeria: Secession and a Year of Civil War* (1969), *Nigeria: Two Years of Civil War* (1969), and *Nigeria's War: Prospect and Peace* (1968). The NFVSA has been making concerted efforts to trace and retrieve these historical film documents, and indeed all other Nigerian films that are still overseas.

The archive strives to promote the overall study and appreciation of moving images and the development of the motion picture industry in Nigeria, by providing the needed information resources. Presently the NFVSA is taking the bull by the horns. A viewing centre will soon be provided on archive premises where users will be able to view or listen to materials, and a print-media resource centre will also soon be opened to the public, providing access to related materials (scripts, posters, stills, books, periodicals, etc.). Also imminent is the opening of the NFSA's film equipment museum, which will give researchers, historians, students, and film artists the opportunity to study the equipment that produced the films, and to keep abreast with developments in technology. It is hoped that this will also provide a much-needed opportunity for film artists and mechanical engineers to come together for mutual benefit.

Problems Facing the NFVSA

In 1995 I enumerated 7 problems facing the film archive :

- 1) Lack of a computerized database management system for our archival records.
- 2) Lack of adequate bibliographic control.
There is a definite need for effective bibliographic control in the field of Nigerian film, especially the publication of a national filmography, a national film bibliography, indexes, abstracts, guides, etc. We also need a Nigerian national film register.
- 3) Lack of equipment and materials needed for proper functioning;
- 4) Staff were not sent for training and retraining in film archive management ;
- 5) Our film holdings were primarily negatives, with no viewing copies ;
- 6) Lack of an approved written policy statement for the film archive ;
- 7) Poor communication and archival/relationships.

Although these problems still exist, they are presently receiving serious attention. But I would now add 3 others to the list :

- 8) Acquisition issues:
Basically, archives acquire through voluntary deposits, legal deposits, donations, bequests, gifts, exchange, and direct purchase. Today many films are still languishing in government establishments, educational institutions, and organizations, or are in private hands, instead of being voluntarily deposited with the NFVSA for restoration and preservation. People need to see the importance of co-operating with the NFVSA to safeguard Nigeria's film heritage.

que respondan a los parámetros admitidos de temperatura y humedad. En otro orden de ideas, se propone la creación de sucursales regionales capaces de ampliar el número de los destinatarios.

Besides films, as a matter of urgency, the archive seeks to incorporate a wide variety of related materials, like posters, stills, scripts, props, set designs, periodicals, reference books, etc., to meet the varying needs of users.

9) The absence of a purpose-built archival building.

The structure presently housing Nigeria's film heritage is a refurbished former warehouse. We need a purpose-built archival building for its storage and preservation. The building should be properly ventilated, with dust filters, insulators, etc. It should have a variety of equipment to provide viewing services on archive premises. There should also be a conservation and restoration centre on archive premises for the restoration of damaged films. This will save the NFVSA the risks involved in transporting films to and from the NFC laboratory (for restoration) and a production library (for the production of extracts).

10) The absence of regional offices.

Regional offices should be opened to make films more available and accessible, and to serve as a disaster control and recovery measure.

Conclusion

Preserving Nigeria's film heritage permanently for posterity is of the utmost importance. Films contain valuable information on a nation's history, culture, experience, identity, and world outlook. They form the basis of Nigeria's contemporary and future development, and should be handed down to future generations. The archives of tomorrow are built up today. If we fail in this responsibility, if the bountiful harvest of our creative spirit is not properly and systematically collected, acquired, organized, and preserved, it will be lost forever, and posterity will not forgive us.

References

Decree No. 61 of 1979 (The Nigerian Film Corporation Act), Federal Ministry of Justice (1990), The Laws of the Federation of Nigeria. Lagos: Government Press, p. 1123.

Film Policy for Nigeria (1993).

Fletcher, James E., and Donald L. Bolen Jr., "A Background to Motion Picture Archives." Paper presented at the 67th Annual Meeting of the Speech Communication Association (Anaheim, CA), 12-15 Nov. 1981, p. 13.

Herrick, Doug, "Toward a National Film Collection: Motion Pictures at the Library of Congress," *Film Library Quarterly* (1980), vol. 13, no.2/3, pp. 5-25.

Kent, Allen, and Harold Lancour (eds.), *The Encyclopedia of Library and Information Science*, Vol. I, New York: Marcel Dekker, 1968, p. 515.

Okonkwo, N., "The Place of Film Archives in Nigeria in the Year 2000 AD and Beyond." Paper presented at the Convention of the Society of Nigerian Archivists, held at the Conference Hall, Hill Station Hotel, 22-23 November 1995.

Pogacic, Vladimir, "Introduction," in Eileen Bowser and John Kuiper (eds.), *A Handbook for Film Archives*, Brussels: FIAF (1980), p. 1.

Speed, F., "The Functions of Film as a Historical Record," *African Notes* (1968), vol. 6, p. 46.

Où sont les films guinéens ?

Robert Daudelin

Africa

Afrique

África

En janvier 2004, à l'invitation de l'ONACIG (Office national cinéma, vidéo et photo de Guinée) et grâce à l'aide de l'UNESCO, j'ai passé dix jours à Conakry pour discuter avec des professionnels du cinéma et des représentants du gouvernement de la possibilité de créer une cinémathèque nationale en Guinée. Une des questions qui se posaient à notre groupe de travail était la recherche des films constituant le patrimoine que nous voulions sauver ; le texte qui suit, élaboré avec l'aide précieuse des cinéastes guinéens (Sékoumar Barry, Moussa Keinoko Diakite, Makamba Sidibe, Sékou Tidjane Camara, Soumo Malomou, Nanouman Keita), constitue un premier élément de réponse à cette question préliminaire à tout projet de cinémathèque.

Un peu d'histoire

Le cinéma guinéen a une longue histoire : dès 1953 Mamadou Touré, pionnier du cinéma africain et Guinéen de nationalité, réalisait *Mouramani* en France ¹. Mais ce sont les années 60, et notamment l'année 1967, qui vont marquer la vraie naissance du cinéma guinéen et la volonté du gouvernement de la Première République d'en permettre le développement.

La création, par le décret du 2 juin 1967, de la Régie Nationale de Cinématographie et de Photographie (rapidement connue sous le nom de Syli-Cinéma-Photo), suivie à quelques mois d'intervalle de la mise en chantier d'un complexe cinématographique (laboratoire, salle de mixage, plateau d'enregistrement, auditorium, etc.) ² et de l'ouverture d'une grande salle de cinéma au cœur de Conakry, constituaient autant de manifestations de la vitalité du cinéma guinéen.

Au cours de ces mêmes années 60 de nombreux cinéastes de Guinée ont cherché une formation professionnelle à l'étranger : la Bulgarie, la France, la Roumanie, la Yougoslavie, les États-Unis et l'Union soviétique notamment contribuèrent à la formation d'une génération de réalisateurs et de techniciens de haut niveau.

Quelques années plus tard, les premières éditions du Festival panafricain de Ouagadougou réservaient toujours une place de choix au cinéma de Guinée. Ainsi, au lendemain du festival de 1972, le critique français Guy Hennebelle pouvait-il commencer son article d'*Afrique Asie* (avril 1972) par les remarques suivantes : « La Guinée s'est taillé un gros succès de prestige à Ouagadougou. À écouter le public applaudir à tout rompre, il ne fait aucun doute que ce pays représente aux yeux des masses une

.....
¹ Informations tirées de l'ouvrage de Paulin Soumarou Vieyra *Le Cinéma africain des origines à 1973* (Paris, Présence africaine, 1975).

² Les événements du 22 novembre 1970 mirent une halte abrupte à ce beau projet qui aurait assurément constitué un pôle dynamique pour le cinéma de toute la région ; il n'en reste aujourd'hui que les équipements rouillés et le grand bâtiment qui loge l'ONACIG et le Ministère des Communications.

In January 2004 Robert Daudelin spent 10 days in Conakry at the invitation of the National Office of Cinema and with the help of UNESCO, to discuss with film professionals and government officials the possibility of creating a national film archive.

The National Administration of Cinema and Photography (known as Syli-Cinéma-Photo), established on 2 June 1967, marked the birth of Guinean cinema. A few years later, the festival at Ouagadougou always reserved a place for the cinema of Guinea. Syli-Cinéma-Photo, entirely financed by the government, produced 100 films from 1976 to 1984. In 1984, with the Second Republic, the National Office of Cinematography (ONACIG) replaced Syli-Cinéma-Photo, and film production went into free-fall.

In 1997 a new decree gave ONACIG full authority for all cinema activity and gave it the responsibility to conserve the national heritage. The first generation of Guinean filmmakers helped to establish a filmography and to identify the production companies, distributors, laboratories, and film archives where it might be possible to find their film materials. This national filmography includes co-productions and foreign films made in Guinea, and even foreign films that were about Guinea. The production figures are given in detail in the article.

Other than recent video productions and some projection copies held by ONACIG, all of Guinean cinema is found outside the country, with the printing materials held in the laboratories of 10 different countries. Two generations of Guineans have already been deprived of all access to their film heritage. It is our collective responsibility to try to resolve this problem.

aspiration à une véritable dignité nationale et à la libération de la lourde tutelle étrangère d'évidence omniprésente ailleurs. »

Intégré au Ministère de l'information et entièrement financé par le Ministère chargé du Plan, le cinéma guinéen – c'est-à-dire Syli-Cinéma-Photo – compta jusqu'à 130 salariés et produisit quelque 100 films pour la période 1976-1984.

La libéralisation de la vie nationale au moment de la Deuxième République (3 avril 1984) a transformé ce paysage en profondeur : l'Office National de la Cinématographie de la Guinée (ONACIG) succède à Syli-Cinéma-Photo ; il y a compression de personnel et la production est en chute libre.

Le 28 janvier 1997 un nouveau décret précise les statuts de l'ONACIG, lui donnant pleine autorité sur « toutes les activités du secteur cinéma » (Article 4) et, qui plus est, lui confiait la responsabilité « de veiller à la fixation et à la conservation du patrimoine national et de la mémoire collective sur support durable » (Article 5).

Une filmographie nationale

Il existe très peu de documentation écrite sur le cinéma guinéen (et cette documentation concerne presque essentiellement les années 70 et 80), d'où l'importance de pouvoir compter sur les acteurs de cette histoire, tel Sékoumar Barry, véritable pionnier et cinéaste de la première génération du cinéma guinéen. C'est donc avec l'aide de Monsieur Barry et de ses anciens collègues de l'ONACIG, qui tous ont été étroitement liés à l'âge d'or du cinéma guinéen, qu'ont pu être retracées et datées bon nombre de productions ; préciser aussi s'il s'agissait de longs ou de courts métrages, préciser l'origine du laboratoire où avaient été tirées les films et, idéalement, identifier le lieu (société de production, distributeur, laboratoire, cinémathèque) où l'on puisse possiblement les retrouver.

Cette filmographie dite nationale inclut également les expériences de co-production et les films étrangers ayant utilisé la Guinée comme lieu de tournage et même les films étrangers parlant de la Guinée.

140 films de production strictement guinéenne ont ainsi été identifiés (les actualités et les feuillets étant comptabilisés comme un seul film) ; ils se répartissent comme suit :

- 39 longs métrages en 35mm
- 3 longs métrages en 16mm
- 26 courts métrages en 35mm
- 24 courts métrages en 16mm
- 48 bandes vidéo.

La filmographie inclut également 9 films dont la Guinée a été co-producteur :

- 4 longs métrages en 35mm
- 4 courts métrages en 35mm
- 1 court métrage en vidéo.

En enero de 2004, Robert Daudelin transcurrió diez días en Conakry, invitado por el National Office of Cinema y con el apoyo de la UNESCO, para discutir con profesionales del cine y las autoridades sobre la posibilidad de crear un archivo filmico nacional.

La National Administration of Cinema and Photography, conocida como Syli-Cinéma-Photo, fue fundada el 2 de junio de 1967 y representó el nacimiento del cine en Guinea. De allí a pocos años, el festival de Ouagadougou nunca dejó de reservar un lugar al cine guineano. Syli-Cinéma-Photo, enteramente financiado por el gobierno, produjo 100 películas entre 1976 y 1984. En 1984, con la segunda república, el National Office of Cinematography (ONACIG) reemplazó a Syli-Cinéma-Photo y la producción de películas cayó abruptamente.

En 1997, un nuevo decreto confirió a ONACIG autoridad plena sobre todas las actividades cinematográficas y la responsabilidad de conservar el acervo nacional. La primera generación de realizadores guineanos contribuyó al establecimiento de una filmografía y a identificar las compañías productoras, distribuidoras, laboratorios y archivos filmicos en los que se pudieran hallar películas. La filmografía nacional incluye coproducciones y películas extranjeras realizadas en Guinea y también películas extranjeras sobre el país. El artículo detalla las estadísticas sobre la producción.

Excepto pocas producciones de videos recientes y algunas copias de proyección conservadas por ONACIG, todo el cine de Guinea se encuentra en el extranjero, y los materiales de impresión están dispersos en laboratorios de diez países distintos. Ya son dos las generaciones de guineanos que no han tenido acceso alguno a su patrimonio filmico y es nuestra responsabilidad colectiva tratar de solucionar este problema.

Enfin la filmographie inclut 54 films de production étrangère tournés en Guinée ou traitant de la Guinée :

- 9 longs métrages en 35mm
- 1 long métrage en 16mm
- 15 courts métrages en 35mm
- 16 courts métrages en 16mm
- 13 bandes vidéo.

Étant donné l'appartenance de la Guinée à l'AOF et l'activité des cinéastes français dans la région, ces deux dernières catégories sont vraisemblablement plus volumineuses ; seules des recherches plus fouillées pourront proposer des chiffres définitifs.

Et la conservation... ?

Hormis les productions très récentes sur support vidéo et quelques copies de projection conservées par l'ONACIG et dont la qualité technique est fort douteuse, **tout le cinéma guinéen se trouve à l'extérieur du pays.**

Les éléments de tirage (négatifs, contretypes négatifs ou positifs) des films guinéens sont (mais le sont-ils toujours) dans les laboratoires des pays suivants : Allemagne, Bulgarie, France, Maroc, Pologne, République populaire de Chine, Roumanie, Russie, Serbie, Suisse.

Deux générations de Guinéens ont déjà été privées de tout accès au patrimoine le plus contemporain de leur culture nationale. Il y a urgence de reconstituer ce patrimoine, d'en assurer la conservation et l'accès. La réponse à cette question n'est-elle pas évidente ? N'est-il pas de notre responsabilité collective d'essayer de la formuler avec les Guinéens ?

Tout de suite !

Africamania : 50 ans de cinéma africain à la Cinémathèque française

Serge Toubiana

Africa

Afrique

África

La Cinémathèque française est fière de programmer, à partir du 17 janvier 2008 et durant deux mois, près de 80 films africains. Cet événement a été rendu possible grâce au concours de CulturesFrance, du Ministère des Affaires étrangères et de RFI. Les films programmés proviennent de 25 pays différents d'Afrique, et témoignent de la grande diversité culturelle et géographique du cinéma africain, couvrant cinq décennies. Dans sa diversité, ses couleurs et ses rythmes, ses personnages et ses récits, le cinéma africain fera ainsi son grand retour sur l'écran. Retour poétique et retour politique. Car cette dualité est au cœur même du cinéma africain.

Cette programmation s'intitule « Africamania », tel un slogan qui dit haut et fort que ce cinéma existe, et qu'il mérite d'être revisité ou redécouvert. C'est la raison pour laquelle nous avons souhaité que cette programmation s'installe pendant plusieurs semaines. Car il est évident que le cinéma africain n'a pas ou n'a plus la place qu'il mérite dans les salles de cinéma ou dans les festivals. Comme s'il était abandonné ou laissé sur le bord du chemin, comme passé de mode. Pour quelles raisons ? Les causes sont multiples et complexes : difficultés économiques, fermetures des salles de cinéma dans les principales villes du continent africain, absence de structures de production, manque de formations aux métiers du cinéma ou de l'audiovisuel, nécessité de trouver des financements en Europe, tout particulièrement en France, faiblesses du marché, désintérêt profond des gouvernements africains... Cinéastes, acteurs, producteurs, distributeurs, diffuseurs, programmeurs de festivals, responsables d'institutions publiques viendront en débattre au cours de tables rondes. Gaston Kaboré, du Burkina Faso, parlera de son expérience de cinéaste lors d'une Leçon de cinéma (le 4 février prochain). Cette programmation ne peut donc être envisagée sans la prise de parole, celle des cinéastes en tout premier lieu. Car, en même temps que nous avons le désir de voir ou revoir les films de Souleymane Cissé, Ousmane Sembene (à qui est dédiée cette programmation), Idrissa Ouédraogo, Dani Kouyaté, Boubacar Diallo, Abderrahmane Sissako, Newton I. Aduaka, Cheick Fantamady Camara, Djibril Diop Mambety, Jean-Pierre Dikongué-Pipa, Désiré Ecaré, Cheick Oumar Sissoko, Haile Gerima, Med Hondo et de beaucoup d'autres, nous avons simultanément le désir de comprendre et de mieux connaître l'Afrique : ses difficultés, ses chances ou ses atouts. L'émotion n'empêche pas la réflexion, bien au contraire.

C'est le rôle d'une cinémathèque de programmer des films, et de rendre compte des problèmes d'une cinématographie. Ce faisant, les films s'inscrivent dans une histoire du cinéma, sont analysés, comparés, et trouvent ainsi leur origine. C'est au fond un des rôles des cinémathèques,

In January 2008 the Cinémathèque Française began an extensive exhibition of African films, nearly 80 films from 25 countries. The series illustrates the great cultural and geographic diversity of the continent. The title, "Africamania," is intended to say loudly and clearly that there is an African cinema, and that it merits a rediscovery. There are various and complex reasons for its neglect: economic difficulties, the closing of film theatres, weaknesses of the market, the profound disinterest of African governments. The role of a film archive, the author maintains, is to legitimize a cinema's place in film history by showing films and making them available for study and analysis. Yet African films are seldom shown, or are no longer being shown in our film archives. There is an urgency about African cinema because of the difficulties experienced by the African film archives.

The life and films of Ousmane Sembene, the pioneer African filmmaker, are recalled by the author, and what Sembene said about the state of film culture and education in African countries. He pointed out that African cinemas were plural and did not have communication between nations. It was easier, Sembene said, to show his films in Paris than in Bamako. Andrée Daventure, a film editor and a representative of Atria, a kind of independent cooperative created to help African filmmakers, confirms Sembene's thesis. "There are several African cinemas, several sensibilities. The culture of Central Africa has little in common with the countries of Anglophone Africa...." The Senegalese writer Fatou Diome argues the right of the African artist to open himself to consider global questions without having to abandon his roots. No longer the passive object, the Other, the African artist should take his place in a balanced global cultural exchange.

que de « légitimer » telle ou telle cinématographie, au regard d'une histoire plus large du cinéma dont nos institutions, même si cela peut paraître immodeste, sont les dépositaires (certes non exclusifs). Concernant l'Afrique, nous avons un sentiment d'urgence, un désir de combler un vide, sachant les difficultés structurelles qui empêchent l'émergence d'archives ou de cinémathèques sur le continent africain. Ces problèmes seront d'ailleurs largement exposés et discutés lors du prochain Congrès de la FIAF, qui se tiendra en avril prochain à Paris.

Ousmane Sembene, disparu le 9 juin 2007 à l'âge de 84 ans, est la figure pionnière du cinéma africain. Il est né en 1923 en Casamance, son père était français. Pendant la guerre, Ousmane Sembene est tiraillé, puis retourne vivre au Sénégal où il exerce tour à tour divers métiers. Il s'engage aux côtés de cheminots en grève, devient docker à Marseille... Puis commence à écrire des livres, proche de la revue *Présence africaine* qui prône la négritude. Comme le feront après lui d'autres apprentis cinéastes, par exemple Souleymane Cissé (Mali) ou Abderrahmane Sissako (Mauritanie), Ousmane Sembene se rend en URSS pour étudier le cinéma. Son court-métrage réalisé en 1966, *Borom sarret*, est considéré comme le premier film africain – entendons : premier film africain indépendant. Vont suivre deux films qui auront un retentissement certain : *La Noire de...* (1966) et *Le Mandat* (1968). La dimension sociale est au cœur de ces deux films. Dans le premier, Ousmane Sembene raconte l'aventure d'une jeune bonne sénégalaise au service de coopérants qui vivent à Dakar. La jeune fille suit ses patrons lors de leurs vacances dans le Sud de la France. La fin sera tragique. Dans *Le Mandat*, Ousmane Sembene décrit une certaine classe moyenne ou bourgeoise sénégalaise, celle des cadres administratifs. Un homme, oisif car au chômage, vivant avec ses deux femmes, reçoit un jour un mandat que lui envoie son neveu qui travaille en France. L'homme tente avec toutes les peines du monde de toucher son argent. Les obstacles se succèdent, tracas administratifs, tentative d'escroquerie ou de parasitage, et ainsi de suite. La mise en scène se tient à distance, décrivant sur un ton souvent cocasse les déambulations d'un personnage qui traverse les différentes couches de la société sénégalaise. C'est ce film, *Le Mandat*, que la Cinémathèque française avait choisi pour ouvrir sa programmation « Africamania ». 40 ans après, le film demeure intact, avec sa force et son impact politique et poétique. L'œuvre n'a pris aucune ride, comme si le temps était suspendu. « Ce qui manque au cinéma africain, c'est ce que j'appellerais une "courroie de transmission" entre l'œuvre et le public, disait Ousmane Sembene ¹. En effet, actuellement, que constatons-nous ? Que le travail d'explication des films, d'éducation du public, est essentiellement pris en charge par des critiques ou des observateurs dont l'impact ne peut être qu'inférieur à celui des films eux-mêmes. » La situation n'a guère évolué, et il est même probable qu'elle ait empiré. Ousmane Sembene disait aussi qu'il n'y avait pas un mais plusieurs cinémas africains : « Les problèmes qui se posent au cinéma africain au sud du Sahara sont multiples. D'ailleurs, à mon avis, il ne faut plus parler "du" cinéma africain en général, mais "des" cinémas africains au pluriel. Ne serait-ce que pour souligner aussitôt le manque d'échanges entre les États sur le plan du cinéma. Je ne sais pas ce qui se passe en Guinée ou au Mali, qui

1 In *Cinémaction*, 1985, entretien avec Guy Hennebelle.

sont pourtant voisins du Sénégal. Et il m'est plus facile de montrer mon film à Paris qu'à Bamako². »

Andrée Daventure confirme les propos de Ousmane Sembene. Monteuse de plusieurs films de Souleymane Cissé (*Den Muso*, *Baara*, *Le Vent*, *Yeleen*), de Jean-Pierre Dikongué-Piapa (*Muna Moto*), ou de Gaston Kaboré (*Zan Boko*), Andrée Daventure a animé



Moolaadé, Ousmane Sembene, Sénégal / Burkina Faso / Cameroun / France / Maroc / Tunisie, 2004.



Touki Bouki, Djibril Diop Mambéty, Sénégal, 1973.

pendant une vingtaine d'années l'association Atria, une structure indépendante créée pour venir en aide aux cinéastes africains. Dotée de faibles moyens matériels (production, tournage, montage, mixage), Atria fut une sorte de coopérative, un lieu utopique dévolu au cinéma africain, avec l'aide active de nombreux techniciens du cinéma français. « Il y a plusieurs cinémas africains, plusieurs sensibilités. La culture d'Afrique Centrale n'a rien à voir avec les pays de l'Afrique anglophone, ou la culture bambara qui mêle le plus souvent les récits. Monter revient dans ces cas précis plus que jamais à constituer un puzzle. Monter un film c'est être au cœur de l'imaginaire, d'une culture. Je ne suis pas cartésienne, et peut-être que cette dimension irrationnelle de ma propre culture m'a aidé à me sentir à l'aise avec la forme d'irrationalité qui caractérise la culture méditerranéenne. J'ai monté *Comédie exotique*, le film de Kitia Touré, un réalisateur ivoirien. [...] Un jour, alors que j'avais coupé plus court un plan, pour être peut-être plus "efficace", il me répond : "Non, laisse-le plus long, il faut que ces personnages se saluent. C'est important car si ce n'est pas le cas, dans ma culture, les spectateurs vont penser que je suis grossier." Inversement, ce n'était pas grave pour lui, si à côté il y avait quelque chose de plus cohérent... J'aime cette liberté-là³. »

Pour conclure, je citerai l'écrivain Fatou Diome, née au Sénégal en 1968, dont la vision et l'appréhension des problèmes culturels africains me paraissent résolument modernes, donc aptes à nous aider, et surtout à aider les cinéastes et écrivains des pays d'Afrique à s'émanciper

.....
2 Idem.

3 Entretien avec Bernard Payen, décembre 2007, dans *Africamania, 50 ans de cinéma africain*, édité par La Cinémathèque française.

En enero de 2008, la Cinémathèque Française inauguró un extenso programa de proyecciones de películas africanas (casi 80 películas de 25 países). Esta serie ilustra la gran diversidad cultural geográfica del continente. El título «Africamania» proclama que un cine africano existe y merece ser redescubierto. Su olvido se debe a múltiples y complejas razones: dificultades económicas, cierre de cines, debilidad del mercado, desinterés profundo de los gobiernos nacionales. Sin embargo, las películas africanas raras veces han sido exhibidas o hasta han dejado de serlo en nuestros archivos filmicos. Existe cierta urgencia en lo referente al cine africano ante las dificultades que experimentan los archivos filmicos africanos.

El autor evoca la vida y las películas Ousmane Sembene, realizador africano pionero, y lo que ha dicho sobre la situación de la cultura y la educación filmica en los países africanos, sobre todo en lo referente a la pluralidad del cine africano y la falta de comunicación entre naciones. Según Sembene, era más fácil exhibir sus películas en París que en Bamako. Andrée Daventure, editora de películas y representante de Atria, una suerte de cooperativa creada para ayudar a los realizadores africanos, confirma la tesis de Sembene: «Hay varios cines africanos, sensibilidades distintas. La cultura de África central tiene poco que ver con la de África anglófona...» La escritora senegalesa Fatou Diome afirma el derecho del artista africano a abrirse a la consideración de cuestiones globales sin tener que abandonar sus raíces. Dejando de ser un objeto pasivo, el Otro, el artista africano debe tomar su lugar en un intercambio cultural global equilibrado.

davantage et à prendre leur élan artistique. Fatou Diome dit : « L'artiste africain serait-il le seul créateur à n'avoir pas le droit de s'ouvrir au monde et de s'approprier toutes les questions contemporaines ? L'ouverture n'est pas une perte de soi, mais l'affirmation d'une identité suffisamment ancrée pour ne plus avoir peur de vaciller au contact de l'altérité. Dans les vagues de la mondialisation, on peut brasser la multitude de cultures sans perdre pied, en s'accrochant à ces mots de Senghor : " Mon message, c'est qu'il faut d'abord s'enraciner dans son terroir, sa culture, pour, à partir de là, assimiler par cercles concentriques de plus en plus larges, avec les civilisations, toutes les autres cultures différentes 4." Et s'il était nécessaire de plaider encore en faveur d'un tel avis, il nous suffirait simplement de faire appel au Césaire du *Discours sur le colonialisme* : "... Une civilisation, quel que soit son génie intime, à se replier sur elle-même s'étirole... 5 " L'ouverture réclamée, ici, signe une maturité intellectuelle et artistique : il s'agit d'abandonner tout complexe colonial par-devers soi, et n'étant plus le passif objet de l'Autre, s'inscrire dans la dynamique d'un échange équilibré, où le regard qui interroge gagne sa légitimité dans une franche réciprocité 6. »

.....
4 Léopold Sédar Senghor, *La poésie de l'action* (Conversation avec Mohamed Aziza), Stock, 1980.

5 Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Éditions Présence Africaine, Paris 1994.

6 Fatou Diome, *Cinéma africain, une caméra à l'épaule de l'Histoire*, in *Africamania*, brochure éditée par La Cinémathèque française.

Mission in Maputo: Saving the Film Collection at INAC

José Manuel Costa

Africa

Afrique

África

Following a first visit of recognition in 2006, a recovery plan is now under way with the aim of saving the film collections of INAC, the Mozambican National Institute for Audio-visual and Film. This initiative is a collaboration between the Cinemateca Portuguesa and INAC, with financial support from the Portuguese government and other development funds. Potentially, the heritage issue may in fact become one of the features of the global reawakening of the Institute.

This matter was not unknown – even a film, Margarida Cardoso's *Kuxa Kanema* (2003), had already called attention to it. Having survived the devastating fire that affected the Institute's main buildings in 1991, an important collection of films (actually the core of local production

of previous decades) was exposed to extreme decay, with irreversible destruction of part of the materials. The fortunate *survival* of 1991 (for once, a big fire had spared the films, or precisely the part of the film collection that would have been really impossible to replace) had thus been succeeded by another deadly menace, caused by the lack of minimal conservation resources.

This outcome seemed particularly ill-fated when taking into account the momentous history of the Institute in the late 1970s and throughout the 1980s, an adventure with unique features in

the context of the emergent African countries of the period. It is essential to recall this story in order to grasp the nature of this collection.

INAC (then called INC) was practically born with the country in 1975, only 5 months after the independence of Mozambique¹. By 1978 (the year of the nationalization of cinema production and distribution activities) it had become the stage of intense debates about the strategic options for cinema activity in a new, developing country, while the country itself was at the crossroads of other, externally originated gestures. 1978 was also the year when Jean Rouch and Jean-Luc Godard conducted separate local projects, both initiatives of cultural co-operation with France: while

.....
¹ To be precise, the very first structure, founded in November 1975, was named "Cinema National Service", which in turn became the INC in March 1976. But the latter was indeed a development of the former.



INAC: The film vault.

Suite à une première visite de reconnaissance en 2006, un plan fut élaboré visant à sauver les collections de l'INAC (Mozambican National Institute for the Audiovisual and Film); il s'agit d'un protocole de collaboration entre la Cinemateca portuguesa et l'Institut, avec appui financier du gouvernement portugais et d'autres fonds de développement.

En 1991 un terrible incendie a détruit les principaux bâtiments de l'Institut – la cinéaste Margarida Cardoso a même évoqué la question dans son film *Kuxa Kanema* (2003). Si la plupart des films ont survécu à cet incendie, ils sont néanmoins en péril du fait de l'absence d'outils de conservation. Cette situation est d'autant plus tragique que l'Institut avait un profil unique dans les années 70 et 80, dans le contexte de l'émergence des pays africains.

L'INAC fut créée en 1975, cinq mois après l'indépendance du Mozambique. En 1978, alors qu'on venait de nationaliser la production et la distribution des films, l'Institut fut le lieu d'un débat de fond sur les options stratégiques qu'un pays en voie de développement devait choisir dans le domaine de la production cinématographique. Les interventions de Jean Rouch, responsable d'un atelier Super-8 à l'université de Maputo et de Jean-Luc Godard, expérimentant en vidéo ce qui devait devenir la télévision locale alors naissante, se poursuivaient alors que l'Institut, sous la direction de Ruy Guerra, mettait en place une chaîne classique de production-distribution cinéma en 16 et 35mm.

C'est à cette même époque que l'Institut démarra une production régulière de courts et moyens métrages, voire même de longs métrages de fiction. En 1983, alors que l'Institut comptait quelque 80 employés, 70 documentaires et quatre longs métrages de fiction avaient été produits. La réussite exceptionnelle de cette époque fut la production ininterrompue, entre 1977/78 et 1991, d'actualités filmées (en 16mm, gonflées en 35mm) distribuées dans toutes les régions du pays – 397 épisodes au total. *Kuxa Kanema*, c'était le nom de ces actualités, a bien sûr une valeur historique exceptionnelle. Heureusement, étant donné le nombre de copies tirées, on peut

Rouch led a training programme at Maputo University based on the use of Super-8 (a set of films made by mixed teams with the participation of four Rouch collaborators, including the French cultural attaché Jacques d'Arthuys, filmmaker Philippe Costantini, Miguel Alencar, and Nadine Wanono), the Godard-Miévaille team, with their production company Sonimage, launched a video experiment with the declared aim of testing the ground for local television, which was on the horizon.² We know only too well how these experiments had historical resonance, and, in some cases, significant follow-ups – as was the case with the Super-8 training experience, which in fact was the main crucible from which the well-known "Ateliers Varan" evolved.³ But while these projects were carried out, never fully accomplished, and soon became the object of harsh criticism and polemics, the Institute itself, then headed by (the Mozambican-born) Ruy Guerra, entered the path of creating a whole production-distribution chain based on traditional film technology (16mm and 35mm).

The vivid debate on the technical and technological choices at that period, between the defenders of Super-8, video, or professional film, was made in the name of larger expectations regarding the future autonomy of the audio-visual chain (with all its political implications), and certainly met all kinds of examinations and contradictions. But, in the long run, one of the biggest turnovers certainly fell on the interest one may devote to the very core of the INC propagandist production of that period, or the way one may look at it.

Having also started, in a more substantial way, in that same year of 1978, by the early 1980s the Institute had managed to launch a steady line of local production, mainly short and medium-length non-fiction, but including some significant features (70 documentaries and 4 features by 1983, when the INC was already employing some 80 people – a number that would continually increase throughout the decade). Among these, a very particular emphasis was given to the effort of producing the newsreel series *Kuxa Kanema* ("The Dawn of Cinema"), a collective production

.....
² The arrival of television in Mozambique was a slow and relatively late process, especially if we compare it to other new countries like Angola, where it was established immediately after independence, following recently created colonial structures. The first television essays in Mozambique were not done until 1979, 4 years after the birth of the country, and then everything went through a long transition phase before it became a daily process, which happened only in 1991. This fact is extremely relevant to understanding why film newsreels had such importance for the new country throughout the 1980s.

As for Godard, the two-year contract Sonimage signed with the Mozambique government to make preliminary studies was supposed to address two main issues: (a) identifying the potential role of television in this stage of social development, and (b) how to try and avoid the traps connected with the increase of technological and ideological dependence that generally comes with it. But of course these contractual aims were the welcome ground to experiment with new production and narrative processes in what was then a vast virgin land in terms of audio-visual practices. The film he happened to mention as one of the outcomes of their experience – *La Naissance (de l'image) d'une nation* – was never accomplished. The experience was echoed in a special issue of *Cahiers du Cinéma*, No. 300, May 1979.

³ Even if other sources go further back in time, referring for example to the Jean Rouch workshop in Porto in 1975 (also at the invitation of Jacques d'Arthuys, then head of the local Franco-Portuguese Institute), the Maputo experience is in fact generally acknowledged as the most decisive one in the genesis of the "Ateliers Varan."

assumer qu'une bonne partie de ces actualités ont survécu.

Au vu de notre première évaluation, quelque 23 000 boîtes de film (16 et 35mm) constituent la collection de l'Institut – 40% étant vraisemblablement des négatifs ou des éléments de tirage. Traduit en termes de titres, il s'agit de 5 000 à 10 000 titres, les films de la période coloniale portugaise représentant environ 35% de ce nombre.

Le plan de sauvegarde de cette collection comprend plusieurs éléments : formation de personnel, examen des films, duplication et restauration. La première année (qui a débuté en février 2008) sera consacrée à l'examen et à la vérification de chaque film pour en consigner la description et évaluer son état. Pour ce faire, deux jeunes techniciens formés à la Cinemateca portuguesa seront envoyés sur place avec des équipements appropriés (tables de visionnement 16 et 35mm, colleuses, rembobineuses, boîtes neuves, etc.). Simultanément, des travaux d'aménagement seront entrepris sur les entrepôts de conservation de l'Institut.

Tras una primera visita de reconocimiento en 2006, se ha elaborado un plan para salvar las colecciones del INAC (Mozambican National Institute for the Audiovisual and Film), bajo la forma de un protocolo de colaboración entre la Cinemateca portuguesa y el Instituto, con el apoyo financiero del gobierno portugués y otros fondos para el desarrollo.

En 1991 un terrible incendio (evocado por la cineasta Margarida Cardoso en la película *Kuxa Kanema* de 2003) había destruido los principales edificios del Instituto. Aunque la mayor parte de las películas se salvaron del desastre, éstas siguieron peligrando por falta de medios e instrumentos para su conservación. La situación es aún más trágica si se considera que el Instituto tenía un perfil único en el contexto de emergencia de los países africanos de los años 70 y 80.

El INAC fue creado en 1975, cinco meses después de la independencia de Mozambique. En 1978, cuando la



Kuxa Kanema, Margarida Cardoso, Mozambique. (All photos taken in 2003)

by Institute filmmakers put at the centre of governmental film priorities. Constituting by its sheer existence a remarkable achievement within the context of African countries, *Kuxa Kanema* was in fact produced without significant breaks from 1977-78 to 1991, reaching a total of 397 episodes – which were filmed in 16mm and distributed in all provinces in 35mm prints, in a full, self-sustained technological chain, involving a team which by the end of that period surpassed 200 people.

The series, acknowledged as a production achievement but not necessarily an innovative one (all the more at its very beginnings, when it was compared to those experimental practices in the special year of 1978), would naturally reveal, in the course of time, other significant sides, i.e., a vivid representative character and an unquestionable historic value. In this case, even its propagandistic assertiveness, blended with the fragility and

ingenuity of all *beginnings*, became part of a unique gesture – one that, in the end, does embody some features of what can be seen as the “birth of the image of a country”...

The specific *Kuxa Kanema* collection is likely to survive at a high rate – the multiplication of materials for each number amplifying its survival chances. But the INAC collection goes far beyond that, and also behind, covering both late colonial production⁴ and the first decade of the

.....
4 In the late colonial period, mainly from the 1950s until the early 1970s, there was indeed a current local production of newsreels and documentaries, and even of some fiction films. A relevant collection of these, mainly of the very last colonial years, can be found at INAC.

producción y distribución de películas acababa de ser nacionalizada, tuvo lugar en el Instituto un debate de fondo sobre las opciones estratégicas que un país en desarrollo debía escoger en el ámbito de la producción cinematográfica. Continuaban las intervenciones de Jean Rouch, responsable de un taller Super-8 en la universidad de Maputo, y de Jean-Luc Godard, quien experimentaba en video para la televisión local, recién nacida, mientras que el Instituto, bajo la dirección de Ruy Guerra, organizaba una cadena clásica de producción y distribución de cine en 16 y 35mm.

En esa misma época el Instituto dio comienzo a la producción regular de cortos y medimétrajes, e incluso de largometrajes de ficción. En 1983, el Instituto contaba con unos 80 empleados y habían sido realizados 70 documentales y cuatro largometrajes de ficción. El logro excepcional entre 1977/78 y 1991 fue la producción ininterrumpida de noticiosos cuyo nombre era *Kuxa Kanema*, por un total de 395 episodios. Estas actualidades en 16mm, luego pasadas a 35mm, distribuidas en todas las regiones del país, tienen un valor histórico incomparable. Afortunadamente, por el número de copias realizadas, se puede suponer que buena parte haya sobrevivido.

Según nuestra estimación, constituyen la colección del Instituto alrededor de 23 000 latas de películas de 16 y 35mm, de las que quizá un 40% sean negativos o elementos de impresión. El número de títulos oscila entre 5000 y 10 000, de los que alrededor del 35% son películas del período colonial portugués.

El plan de salvaguarda de esta colección abarca varios elementos: la formación del personal, el examen de las películas, su duplicación y restauración. El primer año, a partir de febrero de 2008, estará dedicado al examen y la verificación de cada película, para establecer su descripción y evaluar sus condiciones. Con esta finalidad serán enviados dos técnicos jóvenes formados en la Cinemateca portuguesa, con instrumentos adecuados (mesas de proyección de 16 y 35mm, encoladora, rebobinadoras, latas nuevas, etc.). Al mismo tiempo, se emprenderá la restauración de los depósitos de conservación del Instituto.

new country's production – and *not* all of that has the same survival expectancy. According to our first approximate survey, the present collection amounts to some 23 000 film cans, both 35 and 16mm, of which nearly 40% are likely to contain negative or intermediate materials. Most surely, all of it is on triacetate base, and an obviously large majority is in black-and-white. As for the number of film titles (the bulk of it corresponding to short and medium-length non-fiction), we estimated it to amount to more than 5 000 – certainly between 5-10000 – of which Portuguese colonial films may account for some 35%. The overall collection is in fact historically relevant, and, as previously mentioned, some of it has already gone beyond possible rescue, mainly as a consequence of hard chemical (acetic) decomposition.

The situation is thus highly worthy of a safeguard intervention, and that is what our co-operative plan is all about. On the whole, the plan includes a wide variety of actions at different levels, on the short, medium, and long term. It goes from personal training to the checking and reconditioning of materials, from straightforward duplication to restoration and storage planning and design. On the short, immediate term, it comprehends a first one-year intervention aiming to check each and every film reel, to provide its basic description and physical reconditioning, and, finally, to carry out the technical selection of the whole, with the aim of gradually developing a consistent storage and restoration plan.

This one-year phase (started in February 2008) also includes as important features the installation of archive equipment (new film cans, viewing tables, rewinders, and splicers, to deal with both 35mm and 16mm) and direct human help, through the temporary settlement of two young conservation technicians trained at the Cinemateca in Lisbon, who are to work on a co-operative basis and make up for the drastic limitations of the INAC until new local staff may eventually be trained. Finally, all this is complemented by some short-term improvement of the environmental conditions in parts of the storage areas, according to a local plan financed by complementary support funds.

The rescue and much-desired revival of this collection may well become a key feature of the new life of INAC.

NOTE: In the preparation of this co-operative plan, former INAC Director Mrs. Angela Kane had a decisive role. The present Direction of the Institute, headed by Mr. Djalma Lourenço, with the collaboration of Pedro Pimenta (formerly a key element of the Institute's dynamic history in the 1970s and 80s), fully endorses this priority. We hereby also wish to stress the active participation of other members of the INAC team, in particular Florência Cinate and Castigo Uamusse.

Les Congolais face au cinéma et à l'audiovisuel

Robert Daudelin

Africa

Afrique

África

S'il n'est pas accidentel que ce soit un Belge qui écrive sur l'histoire du cinéma au Congo, il est encore moins accidentel que ce Belge soit Guido Convents. Historien et anthropologue, co-fondateur de l'Afrika Filmfestival de Leuven, Convents est l'auteur de nombreux ouvrages et articles sur le cinéma en Afrique, dont une *Préhistoire du cinéma en Afrique 1897-1918*. Son ouvrage le plus récent, un pavé de 488 pages, s'attaque à son sujet de prédilection : l'histoire et la place du cinéma dans l'histoire du Congo, de la période coloniale à nos jours.

Qui dit Congo, dit colonie belge et le livre de Convents porte en sous-titre « Une histoire politico-culturelle du Congo des Belges jusqu'à la République démocratique du Congo (1896-2006). » Et c'est effectivement de ce « Congo des Belges » dont il est exclusivement question dans les 207 premières pages du livre et les Belges colonisateurs sont tout, sauf de gentils Belges! Blancs dominateurs, partisans de « l'apartheid qui règne au Congo où il est interdit aux indigènes de fréquenter les salles réservées aux Européens » (p. 47), ils créent la catégorie « évolués » pour désigner les Congolais scolarisés... Et tout cela, bien entendu, au nom de la civilisation européenne et avec la bénédiction de l'Église catholique dont les missionnaires sont partout dans le pays, même derrière les premières caméras... Tel ce redoutable abbé Cornil, homme d'affaires avisé, investi de fonctions officielles et financé par l'État belge qui réalise dans les années 50 une dizaine de longs métrages de fiction et des douzaines de courts métrages (actualités, documentaires, comédies brèves, etc.). Colonisateur dans l'âme, l'abbé cinéaste se vantait à la fin de sa vie « d'avoir tout fait lui-même » (p. 165), ne voyant pas de Congolais « qui pourraient apprendre le métier de réalisateur et prendre la relève » (idem). Et l'auteur de justifier correctement le long chapitre qu'il consacre à la production de l'abbé Cornil en ces termes : « En dehors du discours idéologique de l'abbé Cornil, qui dévoile plutôt la politique coloniale en général et la vision du réalisateur sur la colonisation et les Congolais, ses films montrent des images de presque toutes les régions du Congo. Un grand nombre de Congolais ont été filmés par lui, certains comme figurants, d'autres comme des *stars*, souvent anonymes. Ce qui est remarquable, c'est que ces films sont vus par des milliers d'indigènes. Dans ce sens les films de Cornil appartiennent au patrimoine audiovisuel des Congolais » (p. 124).

Ce long retour sur la triste période coloniale nous apprend aussi beaucoup d'autres choses : qu'un projet de « filmothèque coloniale » fut évoqué par l'administration belge dès 1946 (pour devenir, dix ans plus tard, une « cinéthèque » de prêt avec 1600 films et 450 appareils de projection); que les Congolais découvrirent en même temps que nous (1956) le Cinémascope et le cinéma 3D; que, même si un ministre de l'époque jugeait que « les dessins animés ne semblent guère

The most recent work of Guido Convents, the Belgian authority on African cinema, is about the place of cinema in the history of the Congo from the colonial period to the present. The first 207 pages of this 488-page book covers the films of the Belgians in the Congo, that is, the films of the Catholic church and its missionaries. The Abbé Cornil, financed by the state, produced during the 1950s a dozen features and dozens of shorts of all kinds. Cornil boasted at the end of his life that he did everything himself, never having thought of training any natives. The natives and native life appeared in his films, and the films were widely seen by natives, and thus, they represent the Congolese national heritage. Further, in 1946, the Belgian administration established a film library with 1600 films and 450 projection machines. There were more than a dozen missionary filmmakers who made more than 350 films, most of which took part in the project of westernization that only came to an end with the generation of Patrice Lumumba.

In June 1960, Congo became an independent state, and the Belgians all left. It was the end of almost all film production, save that of the National Television for religious programmes. Distribution companies and theatres remained, but the films being shown were foreign. The arrival of the dictator Mobutu put an end to the hopes for a free national cinema. One may understand that in such a context the arrival of Ousmane Sembene's *Mandabi* (*Le Mandat*) was a popular success, even shown on television in 1975, and that he became the model for a whole generation of African filmmakers.

In the following pages, the question that threads through the text is where to find an authentic Congolese cinema? Convents traces productions from the generation of the 1950s and to the Congolese actors in the diaspora and the new generation of Congolese filmmakers. It seems that the best hopes at present for a Congolese cinema exist outside the country, but recent films made in digital format suggest that a new generation is in formation in the Congo.

convenir aux Congolais » (p. 71), il y eut une production congolaise-belge de dessins animés, entre 1953 et 1955; et qu'il y eut une bonne douzaine de missionnaires-cinéastes dans le Congo des Belges, auteurs de plus de 350 films qui, pour la plupart, participèrent à une entreprise d'occidentalisation qui ne s'arrêta qu'avec l'arrivée de la génération de Patrice Lumumba. (Signalons au passage que Convents nous rappelle que l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958 fut l'occasion d'un congrès sur le cinéma et l'Afrique noire...).

Enfin l'indépendance !

Juin 1960, le Congo devient un état indépendant. « Quelques semaines après, la plupart des Belges, dont l'abbé Cornil, quittent la République du Congo en catastrophe » (p. 216). C'est la fin de l'âge d'or du cinéma missionnaire (les Pères Blancs et le Père De Vloo en reprendront le flambeau) et, à quelques rares exceptions près, de la production cinématographique. Les structures de distribution et d'exploitation (16 et 35mm) demeurent pourtant en place et, malgré les changements fréquents de propriétaires, ont une activité normale. « En période de troubles cependant, les salles ferment durant un certain temps » (p. 216).

Mais en 1967, le cinéma missionnaire renaît en quelque sorte : c'est la création de Télé missionnaire (TéléStar) qui « continue à travailler dans le même sens que le cinéma » (p. 228), sans compter que « la conférence épiscopale zairoise a chaque semaine un espace à la Télévision Nationale pour des programmes religieux et des nouvelles religieuses » (p. 230). Cette implication du clergé et des diverses communautés religieuses présentes au Congo (Jésuites, Pères Blancs, Franciscains, Salésiens) se prolongera jusqu'à nos jours.

En ces années l'histoire du Congo est complexe et peu propice au développement d'infrastructures qui auraient permis la vraie naissance d'un cinéma national. Si espoir il y eut pendant le bref (et tragique) épisode Lumumba, ce fut de courte durée et la dictature Mobutu mit un point final à toute velléité de création d'un cinéma national libre.

Et Convents de résumer lapidairement : « Au terme de sept ans d'indépendance, il n'existe plus une seule maison de production » (p. 271). Le cinéma, très majoritairement étranger, est pourtant toujours présent dans le pays à travers 57 salles (16 et 35mm) et 210 cinémas en plein air et l'auteur de nous renseigner avec moult détails sur les programmes de ces salles : westerns spaghetti, films de kung-fu, cinéma indien et même cinéma porno. D'où l'importance d'apprendre, dans un tel contexte, que *Le Mandat* de Sembene Ousmane fut un succès populaire et qu'il fut même acheté et diffusé par la télévision en 1975 – Sembene devenant, pour toute une génération d'aspirants cinéastes, un véritable modèle de ce que devrait être un cinéaste africain.

Tout au long des pages qui suivent, c'est d'ailleurs la question qui traverse le texte, jusque dans l'énumération parfois un peu lassante des noms et des titres : où trouver trace d'un authentique cinéma congolais ? De la « Génération des années cinquante », jusqu'aux « Acteurs congolais dans la diaspora », en passant en revue (en quelque 50 pages) « La nouvelle génération des réalisateurs congolais », les intitulés des différents chapitres traduisent bien la préoccupation de l'auteur : chercher les

Guido Convents, destacado especialista belga de cine africano, narra, en un volumen de 488 págs., el lugar del cine en la historia de la República Democrática del Congo desde el periodo colonial hasta el día de hoy. Las primeras 207 págs. cubren las películas de los belgas en el Congo, realizadas por la Iglesia Católica y sus misioneros. El Abbé Cornil, financiado por el Estado, produjo en los años 50 una docena de largometrajes y muchísimos cortometrajes de todo tipo. En sus últimos años, Cornil se jactaba de haber hecho todo el trabajo solo y jamás tuvo la idea de formar a nativos. Éstos y su vida aparecían en sus películas, muy difundidas entre la población. Representan, por lo tanto, el patrimonio nacional congoleño. Más tarde, en 1946, la administración belga fundó una biblioteca filmica con 1600 películas y 450 proyectores. Más de 350 películas fueron rodadas por más una docena de misioneros, casi todos favorables al proyecto de occidentalización que sólo se detuvo con la generación de Patrice Lumumba. En junio de 1960, el Congo se independizó y todos los belgas abandonaron el país. Este hecho puso fin a toda producción cinematográfica, excepto los programas religiosos de la Televisión Nacional. Teatros y distribuidoras siguieron existiendo, pero sólo proyectaban películas extranjeras. El ascenso del dictador Mobutu acabó con las esperanzas de un cine nacional libre. Así se puede entender que, en ese contexto, *Le Mandat* de Sembene Ousmane haya sido un éxito popular, televisado en 1975 y modelo para toda una generación de cineastas africanos. La cuestión que asoma en la última parte del volumen es: ¿dónde buscar el cine congoleño auténtico? Convents describe las producciones desde la generación de los 50 hasta los actores congoleños en la diáspora y los nuevos realizadores nativos. Pareciera que las mejores esperanzas para el cine nacional se encuentran fuera del país, pero algunas películas recientes, realizadas en formato digital, sugieren que una nueva generación se está formando en Congo.

signes d'une naissance (même dans le cadre d'une co-production avec la Belgique, comme ce fut le cas avec le très estimable *La Vie est belle* de Mweze Dieudonné Ngangura et Benoît Lamy), ou d'un renouveau, dans un cadre démocratique.

Étrangement, si on suit le regard de Convents, c'est du côté de la diaspora que les vrais espoirs semblent exister. Au lendemain des très populaires Journées du Cinéma congolais de Kinshasa de 2003, l'opinion était que le cinéma congolais « se développe surtout en dehors du pays » (p. 370). Les tournages récents utilisant les nouvelles techniques numériques (Beta Digital) permettent néanmoins de croire qu'une nouvelle génération est en train de s'implanter sur place : « ... un nombre toujours croissant de réalisateurs, enfants de la technologie numérique, se manifestent au pays même » (p. 376). Et le cinéaste Djo Tunda Wa Munga, rentré au Congo après une carrière entre Belgique, Angleterre, Irlande du Nord et Danemark, de conclure : « Le pays est trop dévasté pour l'instant pour imaginer y implanter des grandes structures et tourner avec du matériel lourd. Il faut imaginer des tournages à petits budgets, faciles, mais surtout bien pensés » (p. 396).

Ouvrage de référence, qui se consulte, plutôt qu'il se lit, le livre de Guido Convents a le grand mérite d'avoir rassemblé un nombre imposant d'informations jusque là éparpillées en mille lieux. Mais la reconnaissance du travail de Mweze Ngangura et de plusieurs autres permet de penser que le temps est désormais venu d'enterrer le Congo des Belges et de parler du cinéma congolais au présent.

P.S. En 2005 le cinéaste Guy Bomanyama réalise *La mémoire du Congo en péril*, un court métrage qui montre « les conditions déplorables dans lesquelles ces films (ceux de l'époque coloniale) ont été conservés » (p. 222). Actuellement sous la garde de la Télévision Nationale, ces films ne devraient-ils pas faire l'objet d'un projet de restauration, avant qu'il ne soit trop tard ?

Guido Convents, *Images & démocratie / Les Congolais face au cinéma et à l'audiovisuel*, Kessel-Lo (Belgique) : Afrika Filmfestival, 2006, 488 p.

Pour mieux connaître le cinéma africain - Bibliographie

René Beauclair

Africa

« Africa negra rueda ». *Nosferatu, revista de cine*. N° 30, 1999, 105 p. *Numéro spécial*.

Afrique

L'Afrique et le centenaire du cinéma. Paris : Présence africaine, 2000. 412 p.

África

Afrique noire : Quel cinéma? Paris : Université de Paris 10 Nanterre, 1981. *Actes d'un colloque*.

To learn more about the African cinema: a selective bibliography that draws chiefly on French-language publications, although it includes some English and Spanish entries.

« Cinéastes d'Afrique noire ». *Afrique littéraire et artistique* (Paris). N° 49, 1978. *Numéro spécial*.

Cinéma africains d'aujourd'hui : guide des cinématographies d'Afrique. Paris : Karthala, 2007. 142 p.

Para saber más del cine africano. Una bibliografía selecta principalmente de obras francesas, que incluye algunas voces en inglés y en español.

Les Cinéma d'Afrique : dictionnaire. Paris : Karthala : Éditions ATM, 2000. 592 p.

Écrans d'Afrique : revue internationale de cinéma, télévision et vidéo. Ouagadougou : Fédération panafricaine des cinéastes (FIPRACI), 1992. *Revue spécialisée*.

Le Film africain & le film du Sud. Amiens : Festival international du film d'Amiens, 1991. *Revue spécialisée*.

Le Griot, le psychanalyste et le cinéma africain. Paris : L'Harmattan, 2004. 156 p. (Cahiers du GRAPPAF 5).

« Le Rôle du cinéaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire ». *Présence africaine*. N° 90, 1974. *Numéro spécial*.

Alberto, Elena. *Los cines periféricos : África, Oriente Medio, India*. Barcelona : Paidós, 1999. 317 p.

Bachy, Victor. *Pour une histoire du cinéma africain*. Bruxelles : Organisation Catholique Internationale du Cinéma et de l'Audiovisuel, 1987. 69 p. (Cinéma d'Afrique noire).

Bakari, Imruh & Cham, Mbye. *African Experiences of Cinema*. London : British Film Institute, 1996. 276 p.

Barlet, Olivier. *Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question*. Paris : L'Harmattan, 1996. (Images plurielles).

Binet, Jacques & Boughedir, Ferid & Bachy, Victor. « Cinéma noirs d'Afrique ». *CinémaAction* (Paris). N° 26, juin 1983. 206 p. *Numéro spécial*.

Boughedir, Ferid. *Le cinéma africain de A à Z*. Bruxelles : Organisation Catholique Internationale du Cinéma et de l'Audiovisuel, 1987. 206 p. (Cinéma d'Afrique noire).

Boulou Ebanda, De B'béri. « Écritures dans les cinémas d'Afrique noire ». *Cinéma* (Montréal), Vol. 11 N° 1, automne 2000. 149 p. *Numéro spécial*.



La Noire de..., Ousmane Sembene, Sénégal, France, 1966.



Parlons grand-mère, Djibril Diop Mambéty, Sénégal, 1989.



Moolaadé, Ousmane Sembene / Sénégal / Burkina Faso / Cameroun / France / Maroc / Tunisie, 2004.

Brahimi, Denise. *Cinemas d'Afrique francophone et du Maghreb*. Paris : Nathan Université, 1999. 128 p. (Collection 128).

Centre d'étude sur la communication en Afrique (Belgique). *Caméra nigra : le discours du film africain*. Bruxelles : Organisation Catholique Internationale du Cinéma et de l'Audiovisuel ; Paris : L'Harmattan, 1984. 227 p. (Cinemas d'Afrique noire).

Convents, Guido. *À la recherche des images oubliées : préhistoire du cinéma en Afrique, 1897-1918*. Bruxelles : Organisation Catholique Internationale du Cinéma et de l'Audiovisuel, 1986. 235 p. (Cinemas d'Afrique noire).

Convents, Guido. *L'Afrique ? Quel cinéma ! : un siècle de propagande coloniale et de films africains*. Anvers : Éditions EPO ; Bruxelles : Africalia, 2003. 386 p.

Convents, Guido. *Images et démocratie : les Congolais face au cinéma et à l'audiovisuel*. Kessel-Lo (Belgique) : Afrika Film Festival, 2006. 488 p.

Diawara, Manthia. *African Cinema : Politics and Culture*. Bloomington : Indiana University Press, 1992. 192 p. (Blacks in the diaspora).

Fernández-Figares Romero de la Cruz, Maria Dolores. *La colonización del imaginario: imágenes de África*. Granada : Universidad de Granada , 2003. 391 p.

Garcia, Jean-Pierre. *Sous l'arbre à palabres : guide pratique à l'usage des cinéastes africains*. Amiens : Festival international du film d'Amiens, 2001.

Gardies, André. *Cinéma d'Afrique noire francophone : l'espace miroir*. Paris : L'Harmattan, 2000. 191 p.

Gardies, André & Haffner, Pierre. *Regards sur le cinéma négro-africain*. Bruxelles : Organisation Catholique Internationale du Cinéma et de l'Audiovisuel, 1987. 234 p. (Cinemas d'Afrique noire).

Haffner, Pierre. *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Abidjan : Nouvelles Éditions Africaines, 1978. 274 p.

Harrow, Kenneth. *African Cinema : Post-Colonial and Feminist Readings*. Trento/Asmara : Africa World Press, 1999.

- Hennebelle, Guy. « Les cinémas africains en 1972 ». *L'Afrique littéraire et artistique* (Paris). N° 20, 1972. 371 p. Numéro spécial.
- Hennebelle, Guy & Ruelle, Catherine. « Cinéastes d'Afrique noire ». *CinémAction* (Paris). N° 3, 1978. 192 p. Numéro spécial.
- Ilboudou, Patrick G. *Le Fespaco 1969-1989 : les cinéastes africains et leurs œuvres*. Ouagadougou : Éditions de la Mante, 1988.
- Kané, Momar Désiré. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones : les carrefours mobiles*. Paris : L'Harmattan, 2004. 321 p. (Images plurielles).
- Larouche, Michel. *Films d'Afrique*. Montréal : Guernica, 1991. 144 p. (Collection Voix 17).
- Lelièvre, Samuel. « Cinémas africains, une oasis dans le désert ». *CinémAction* (Paris). N° 106, janvier 2003. 263 p. Numéro spécial.
- Lequeret, Élisabeth. *Le cinéma africain : un continent à la recherche de son propre regard*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003. 96 p. (Les Petits Cahiers).
- Martin, Angela. *African Films : The Context of Production*. Londres : British Film Institute, 1982. 126 p. (BFI Dossier 6).
- Maynard, Richard A. *Africa on Film : Myth and Reality*. Rochelle Park : Hayden Book, 1974. 84 p.
- Pfaff, Françoise. *Twenty-five Black African Filmmakers : A Critical Study, with filmography and bio-filmography*. Westport : Greenwood Press, 1988. 332 p.
- Pommier, Pierre. *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*. Paris : Pédone, 1974. 184 p. (Série Afrique noire).
- Rodríguez, Victor Manuel Amar. *El cine marroquí : secuencias para su conocimiento*. Cádiz : Universidad. Servicio de Publicaciones, 2006. 100 p.
- Shiri, Keith. *Directory of African Film-Makers and Films*. Westport : Greenwood Press, 1992. 194 p.
- Tapsoba. *Afriques 50 : singularités d'un cinéma pluriel*. Paris : L'Harmattan, 2005. 333 p. (Images plurielles).
- Tcheuyap, Alexie. *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2005. 229 p.
- Thiers-Thiam, Valérie. *À chacun son griot : le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. Paris : L'Harmattan, 2004. 178 p. (La Bibliothèque d'Africultures).
- Ukadike, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley : University of California Press, 1994. 384 p.
- Ukadike, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema : Conversations with Filmmakers*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002. 319 p.

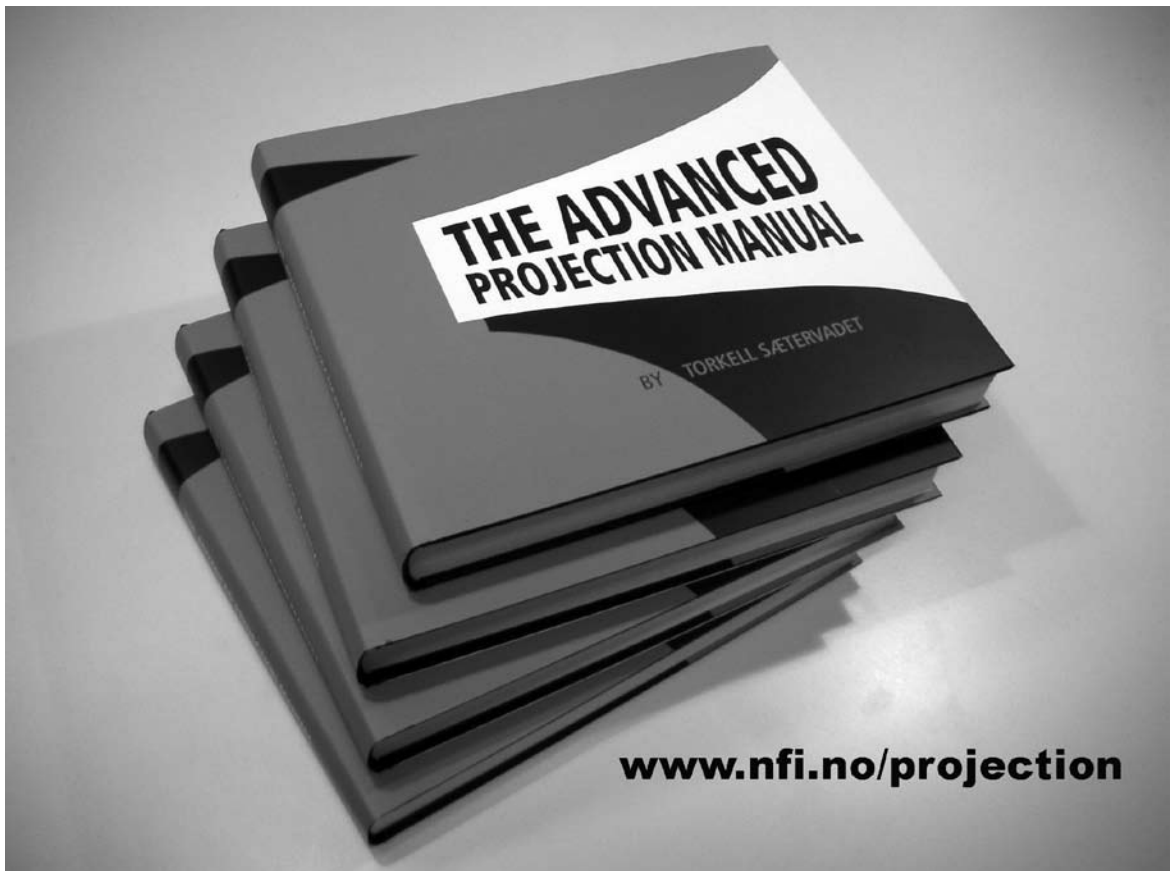
Vieyra, Paulin Soumanou. *Le cinéma africain : des origines à 1973*. Paris : Présence africaine, 1975. 444 p.

Vieyra, Paulin Soumanou. *Le cinéma et l'Afrique*. Paris : Présence africaine, 1969. 218 p.

Vieyra, Paulin Soumanou. *Écrits sur le cinéma africain : le temps qui passe, 1974 à 1981*. Paris : Présence africaine, 1981. 352 p.

(Avec la collaboration de Javier Herrera de la Filmoteca Española, pour les titres espagnols)

Advertisement



La Cinémathèque Afrique

Jeanick Le Naour

Africa

Afrique

África

Established in 1963 by the French Ministère de la Coopération, the Cinémathèque Afrique, located in Paris, houses one of the largest collections of African films: 1400 titles, in a variety of formats (16mm, 35mm, Beta SP, U-matic, VHS), in their original language with French subtitles. Non-commercial rights have been acquired for almost 600 of these titles, which are available to cultural institutions in France and within the French cultural network abroad.

All genres and themes are represented in the collection: ethnographic films and documentaries, animated films and fiction films, of all lengths. All major directors are present, from the pioneers (Ousmane Sembene, Oumarou Ganda, Paulin Vieyra) to the most contemporary (Mahamat Saleh Haroun, Abderrahmane Sissako, Gahité Fofana).

Some 50 films have already been restored and transferred to DVD, with subtitles in 5 different languages. Two anthology box-sets were released in 2007.

The Cinémathèque Afrique is open to film professionals, students, researchers, and film programmers, who can preview films, consult books and magazines, and get up-to-date information on film production on the African continent.

La Cinémathèque Afrique conserve l'une des collections les plus complètes de films africains.



Logo de la Cinémathèque Afrique.

Créée par le Ministère français de la Coopération dès 1963, elle est aujourd'hui intégrée au département Afrique et Caraïbes en créations de Culturesfrance, agence pour les échanges culturels internationaux née de la fusion de l'AAFA (Association française d'action artistique) et de l'ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française).

A ce jour, la Cinémathèque Afrique regroupe plus de 1400 titres sur différents supports : 16mm, 35mm, Beta sp, Umatic et vhs en

version originale, sous-titrés en français. Près de 600 d'entre eux, après acquisition ou renouvellement des droits non commerciaux, sont mis à la disposition des organismes à vocation culturelle, sociale et éducative en France et dans le réseau culturel français à l'étranger.

Tous les publics sont concernés car tous les thèmes et tous les genres sont abordés, que ce soit les adaptations de contes et les dessins animés (Jean-Michel Kibushi, Kadiatou Konaté, Mustapha Dao), les documentaires sur les projets de développement, l'économie informelle, les actions de sensibilisation (Samba Félix Ndiaye, Jean-Marie Téno, Anne-Laure Folly), les documents ethnographiques (Jean Rouch) ou les centaines de courts et longs métrages de fiction qui sont le regard porté par le réalisateur sur sa propre culture, son propre continent mais aussi sur le monde, depuis ceux des pionniers Oumarou Ganda, Ousmane Sembene, Ababacar Samb Makharam, Paulin Vieyra ou Moustapha Alassane jusqu'aux dernières productions de Mahamat Saleh Haroun, Abderrahmane Sissako, Gahité Fofana, Fanta Régina Nacro, sans oublier leurs aînés Souleymane Cissé, Djibril Diop Mambety, Mahama Johnson Traoré, et les réalisateurs des années 90 Idrissa Ouedraogo, Bassek Ba Kobhio, Ngangura Mweze, Gaston Kaboré, pour n'en citer que quelques-uns...

Pour la préservation de ce patrimoine unique, un programme de restauration et de numérisation a été lancé qui permet d'ores et déjà de disposer d'une quarantaine de films sous-titrés en cinq langues sur support dvd. Cette collection – **CinémathèqueAfrique** – a été inaugurée

La Cinémathèque Afrique, fundada en 1963 por el Ministerio de la Cooperación francés, posee una de las mayores colecciones de películas africanas: 1400 títulos (16mm, 35mm, Beta sp, Umatic, VHS) en sus idiomas originales, subtítulos en francés. Los derechos no comerciales han sido adquiridos para más de 600 de estas películas, de manera que están disponibles para las instituciones culturales en Francia y su red cultural en el extranjero.

Todos los géneros y temas están representados en la colección: películas etnográficas y documentales, películas de animación y de ficción de todas las medidas. Figuran casi todos los directores importantes, desde los pioneros (Ousmane Sembene, Oumarou Ganda, Paulin Vieyra) hasta los más recientes (Mahamat Saleh Haroun, Abderrhamane Sissako, Gahité Fofana).

Alrededor de 50 películas ya han sido restauradas y transferidas a DVD, subtituladas en distintos idiomas. Dos estuches con sendas antologías han sido distribuidos en 2007.

Cinémathèque Afrique está abierta a profesionales del cine, estudiantes, investigadores, programadores, que pueden visionar películas, consultar libros y revistas para obtener información actualizada sobre la producción filmica en África.

en 2007 par l'édition de deux coffrets « Les étalons de Yennenga – Grands prix du Fespaco 1972/2005. »

La Cinémathèque Afrique est aussi un lieu d'accueil, d'échange et de conseil pour les professionnels du cinéma, chercheurs, étudiants, journalistes, programmateurs de festivals qui peuvent visionner, consulter la documentation spécialisée (revues, ouvrages, catalogues) et obtenir des informations sur la production cinématographique d'Afrique subsaharienne.

Contact :

Cinémathèque Afrique – Culturesfrance
6, rue Ferrus – 75014 Paris
cinematheque@culturesfrance.com
www.culturesfrance.com



Touki Bouki, Djibril Diop Mambéty, Sénégal, 1973.

The Dubrovnik Congress (1956)

Paulo Emilio Salles Gomes

Historical Column

Chronique historique

Columna histórica

The 12th Congress of the International Federation of Film Archives, held in Dubrovnik, Yugoslavia, last September [1956], allowed an excellent overview of the current state of film preservation and the promotion of cinema culture by film archives all over the world.

All over the world. Since the beginning, FIAF's universality has been its most impressive feature. Until a few years ago, FIAF had its roots primarily in Europe and the USA, and, more modestly, in South America. Currently, Asia is magnificently present, with Japan and China, and the preliminary work performed in Morocco and Egypt signals the integration of Islamist Africa into this great universal movement.

FIAF was founded almost 20 years ago. Two names stand out among those who took part in the first Congress, in 1938: Iris Barry and Henri Langlois, founders, respectively, of the Film Library of The Museum of Modern Art, in New York, and the Cinémathèque Française-Musée du Cinéma, in Paris. The presence, to this day, of these two names among the leaders of FIAF symbolizes the continuity of this cultural movement, and its permanent commitment to its basic task: film preservation.

There were several attempts at cinema culture initiatives, beginning around 1920, in different countries. The reason why these early initiatives were doomed to failure seems very simple and clear to us today: there can be no culture without a historical perspective. And how can anyone learn about the history of cinema if films are not preserved?

From the very beginning, the original activities of the pioneering film archives which comprised FIAF concentrated on searching for and preserving old film footage. The stubborn determination with which these tasks were undertaken naturally brought forth misunderstandings and polemics. How many times did heated arguments arise between film societies and film archives, with the societies simply bent on projecting films without any thought of the future, and archives engaged in preventing the loss of copies while simultaneously safeguarding the rights of producers and distributors? Besides, the necessary understanding has not always been found between producers and distributors and film archives. Producers and distributors sometimes take too long to understand that the film archives' mission does not at all hinder their own interests. On the other hand, film archives become impatient, and do not always understand, with the necessary detachment, the producers' concern regarding the issues of commercial ownership of films. Experience has demonstrated, however, that everything depends on mutual clarification, and that there is actually no conflict between the producers' commercial interests and the film archives' cultural slant.

For some time, the basic concern for preserving films has led some circles to view film archives as technical specialization centers limited to the effort of preventing the physical wear and tear of film. The development and enhancement of this work has rendered evident to

De retour du congrès de la FIAF de 1956 à Dubrovnik, Salles Gomes, qui y représentait la Cinemateca Brasileira, fait le point sur la situation des archives du film.

Rappelant la fondation de la FIAF, et le rôle déterminant d'Iris Barry et d'Henri Langlois, Salles Gomes se réjouit de ce que la FIAF soit maintenant réellement internationale, fidèle en cela à l'esprit de ses fondateurs et à son rôle de mouvement universel de culture cinématographique. Il ajoutera d'ailleurs en conclusion que ce congrès est la preuve que la FIAF est en train de devenir la grande école universelle de culture cinématographique.

Rappelant la mission originelle des archives du film, à savoir sauver de la destruction le patrimoine cinématographique, l'auteur rappelle les incompréhensions qui ont périodiquement marqué les relations entre archivistes du film et producteurs. Il insiste aussi à corriger la perception encore existante des archives du film comme endroits de conservation technique des films, alors que la conservation est la base même de la création d'un mouvement de culture cinématographique. L'auteur souligne par ailleurs que la FIAF, au-delà du caractère historique et esthétique de son activité, est désormais un lieu d'études lié aux différentes disciplines des sciences humaines : films sur l'art, cinéma ethnographique, etc.

Le congrès de Dubrovnik fut aussi l'occasion de lancer un projet ambitieux qui fascine l'auteur : l'Institut Cinématographique International d'Études d'Art et d'Histoire dont l'un des buts était la formation de techniciens spécialisés et d'échanges de personnel. (Un projet qui, comme on sait maintenant, n'aura malheureusement pas l'avenir que lui souhaitait Salles Gomes).

Enfin Salles Gomes est heureux de ce que la FIAF existe en dehors du champ politique et que les cinématographies nationalisées y fassent bon ménage avec celles des pays capitalistes.

everyone the breadth of the cultural prospects of film archives. In effect, film preservation was the starting point, the establishing of a solid foundation on which the entire currently flourishing cinema-culture movement is set.

The film archives assembled by FIAF have become a center for the attraction and spreading of cinema studies, not only those of a historical and aesthetic character, but also those connected with the different disciplines of human sciences. This was perfectly clear at the Dubrovnik Congress. The International Cinema Topographical Historical Research Center has not only been developed in parallel with FIAF; university institutes in modern history also seek the collaboration of film archives. Not only have the activities of the International Federation of Films on Art become inseparable from FIAF activities; different ethnographic film committees are also becoming increasingly more closely articulated with film archives. One should also not forget the brotherly understanding that has existed for several years among the members of FIAF and those of the International Scientific Film Federation; a good example of this which we have in Brazil is in the collaboration between the Cinemateca Brasileira (the São Paulo Modern Art Museum Film Archive) and the National Educational Film Institute, in Rio de Janeiro, administered by Dr. Pedro Gouvêa Filho.

At its 12th Congress, FIAF has launched the basis for the great organization which should crown the patient construction of the last 20 years: the International History, Art and Cinema Sciences Institute. The initial concept envisages its simultaneous operation in New York and Moscow, London and Prague, Paris and Warsaw, Brussels and Belgrade, Budapest and Lausanne, Wiesbaden and Copenhagen, and, as soon as possible, its extension to South America, Asia, and Africa. One of the Institute's main targets, which will comprise all aspects of film expression, is the international training of technicians for the cinema culture movement, through intensive exchange of trainees.

This new Institute should certainly receive the support of the United Nations, UNESCO, and government and private institutions. The fact that it is a FIAF initiative is a guarantee of success. FIAF is probably the international body least affected by the controversies of our time. The firm purpose of working for cinema culture outside political concerns has established an atmosphere of authentic confidence and cordiality. FIAF delegates from countries in which the cinema is a private industry always demonstrate the greatest understanding of the problems created by the nationalization of cinema, and vice versa. During the Dubrovnik Congress I was able to ascertain that a number of delicate problems found in countries in which cinema has been nationalized were raised by delegates from those very same countries. And solutions, or at least formulations which satisfied everyone, were always found. Thinking in terms of culture and cinema, it was always possible to find a territory and language that was equally valid for the curators of the Paris, Warsaw, London, Beijing, or Lisbon film archives.

In the last Congress, the acceptance of new permanent, provisional, or corresponding members, made via secret ballot, was carried out under the aegis of unanimous choice, whether it dealt with Norway, Israel, Portugal, Hungary, Egypt, or Colombia. A unanimous choice was not

En el congreso de la FIAF de 1956, en Dubrovnik, la Cinemateca Brasileira fue representada por Salles Gomes, quien, en un artículo publicado poco después de su regreso, hizo un balance de la situación de los archivos filmicos en esa época.

Recordando la fundación de la FIAF y el papel decisivo de Iris Barry y Henri Langlois, Salles Gomes celebraba la amplitud realmente internacional alcanzada por la FIAF, manteniéndose así fiel al espíritu de sus fundadores y a su papel como movimiento universal de cultura cinematográfica. Como conclusión, agregaba que el congreso era la prueba de que la FIAF se estaba convirtiendo en la gran escuela universal de cultura cinematográfica.

Evocando la misión original de los archivos filmicos, es decir, la de salvar de la destrucción el patrimonio cinematográfico, el autor rememoraba las incomprendiones que periódicamente han signado las relaciones entre archiveros y productores de películas. Destacaba también la exigencia de corregir la percepción, aún difundida, de que los archivos filmicos fueran sólo lugares de conservación técnica de las películas, puesto que la conservación es el cimiento de la creación de un movimiento de cultura cinematográfica. Más allá de la naturaleza histórica y estética de sus actividades, la FIAF es un lugar de estudio vinculado con las distintas disciplinas de las ciencias humanas: películas sobre el arte, cine etnográfico, etc.

El congreso de Dubrovnik fue también la ocasión de lanzar un proyecto ambicioso que fascinó al autor, el de crear un Institut Cinématographique International d'Études d'Art et d'Histoire, uno de cuyos objetivos era la formación de técnicos especializados y de intercambios de personal. (Como es sabido, el proyecto desgraciadamente no tendría el futuro que auguraba Salles Gomes).

Por último, Salles Gomes se alegraba de que la FIAF se mantuviera al margen de los azares políticos y que en ella convivieran sin roces las cinematografías nacionalizadas y las de los países capitalistas.

possible regarding the election of the steering committees, as delegates had to choose 9 from 16 candidates. These results have demonstrated the general concern that FIAF's new steering committee should be widely representative.

This environment demonstrates how FIAF is a natural to launch its ultimate creation, the International History, Art and Cinema Sciences Institute. FIAF's vocation has always been the same: to become the world's great cinema culture school.

(Originally published in the *Suplemento Literário of O Estado de S. Paulo*, 13 October 1956)

Saving Films in the Backstreets: The Film Preservation Society (FPS), Tokyo

Kae Ishihara

Technical Column

Chronique
technique

Columna técnica



映画保存協会

FILM PRESERVATION SOCIETY

FPS logo.

The history of the Film Preservation Society's grassroots film preservation activities goes back to September 2001. I had just graduated from the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House, and was looking for a way to make the best use of what I had learned. As a start, I founded a group called StickyFilms, just purely for people with similar interests to exchange opinions and share information. At the end of 2004, the four core members of StickyFilms had a major discussion about the group's future, and we got the notion to change the name to a more self-explanatory one, and to apply to the Tokyo Metropolitan Office for Non-Profit Organization (NPO) status.

A few months later, our encounter with a local magazine publisher, "Yanesen-Kobo," led us to a matchbox-like office space in Yanesen, an area of downtown Tokyo. Led by the editors, who have been active for over 20 years, people in the area are very conscious about saving cultural history, and the mere fact of something being obsolete is enough to stimulate their interest – film culture is one aspect of this. FPS easily got absorbed into Yanesen, and it has become our ultimate goal to set up a regional film archive here.

At this turning point of the name, basic structure, and area of activities, FPS set up three rules for signing up for full membership. These rules still remain in place (see Appendix A), and if you agree with them... please go right ahead and get involved! FPS reorganized all the small-scale activities that StickyFilms had taken part in and called each one a "project." It's taken a while, however, slowly but surely they have taken off. I'll explain each project later.

Having any sort of office was just a luxury at the beginning, but it soon became clear that ours was too small. Generous donations of rare film history books had to be turned down for lack of space, as did inspection requests for small-gauge films, and FPS had expanded to over 20 members by the time we finally got NPO status in September 2006. We ended up squeezed around one small table like sardines.

This was when a 100-year-old *Kura* with two rooms (6 and 8 tatami mats) connected to it became available in Yanesen. A *Kura* is a traditional Japanese storage building in the garden of a house, used to store preserved food or keep money or other valuables safe against earthquakes or fire. It is well-ventilated, and often built with cypress, plaster, and stone, which blocks out the sunlight, keeping the temperature and humidity inside relatively low and stable. The monthly rent was reasonable, but with the condition attached that FPS renovate the place, which was like a haunted house.

From November 2006, a massive DIY project started. The renovations went ahead and we put up bookshelves, fixed the toilet and kitchen,

Diplômée de la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, l'auteure, de retour au Japon, cherche une façon d'utiliser son nouveau savoir. Avec l'aide de quelques amis qui partagent son enthousiasme pour la conservation et l'appui d'une revue sensible à l'histoire culturelle, elle installe progressivement ses activités dans le quartier de Yanesen, au centre-ville de Tokyo. C'est ce projet qu'elle décrit ici, son mode opérationnel, fondé sur le bénévolat, et ses réalisations des trois dernières années.

Finalement reconnue comme organisme sans but lucratif en 2006, la Film Preservation Society compte alors 20 membres, mais aucun lieu où loger ses activités. Le miracle se produit : on met à la disposition du groupe un petit entrepôt (kura) qui sera restauré (air conditionné, bibliothèques, toilettes, cuisine, etc.) et bientôt agrandi.

En juillet 2007, le FPS comptait 14 membres permanents, plus 13 membres individuels et 2 appuis institutionnels. Le groupe fonctionne essentiellement sur le bénévolat ; donations et subventions d'origines diverses financent ses activités. Le travail s'articule autour de projets, privilégiant les formats non-professionnels. Le FPS n'est pas un organisme de conservation : les films retrouvés et restaurés par le groupe sont remis aux déposants ou déposés chez des institutions de conservation.

L'auteure décrit ensuite en détail le fonctionnement du groupe et les projets auxquels il s'est consacré ; cette description s'articule autour de deux axes :

- les relations qu'entretient le FPS, à l'échelle locale (i.e. dans le quartier Yanesen), nationale (universités, laboratoires, sociétés de production) et internationale (AMIA, SEAPAVAA) ;
- les projets : « Adoptez un film » (recherche, restauration, financement, diffusion), l'exemple mis de l'avant étant la comédie de Torajiro Saito *Modern Horror 100,000,000 yen* que nous avons pu voir durant le congrès de Tokyo de 2007 ; « Petits formats » (8mm et 9,5mm) et « Journée du cinéma familial » (projections de quartiers, films retrouvés chez les gens) ; enfin, rénovation et agrandissement

and installed a new air conditioner. The office and meeting room are connected to the *Kura* by a corridor, and there is a film inspection facility. The ground floor has become a screening room, film preservation library, reading space, and equipment storage area, and its upper floor is for temporary film storage.

Structure

FPS has 14 full members plus 13 individual and 2 institutional supporters (as of July 2007), ranging from MA students to office workers. A full member has to take part in one or more of the ongoing projects, or they can propose a new project as a project leader. These activities are not enough to pay our way, so basically FPS is still a volunteer group relying on donations and funding from various sources.

There is no school for film preservation in Japan, and it's impossible to get a qualification as a film archivist, plus you have to be very lucky to get job opportunities in this field, so FPS is one of the few options for those who still have any passion under such circumstances. FPS accepts basically anybody who has submitted an application form, paid membership fees, and signed up to our rules.

FPS has a committee consisting of four core members (delegate, sub-delegate, publicity, and accountant), and holds regular meetings. Meetings for each project, to which FPS sometimes invites non-members, are also held as necessary. Building up relationships outwards is one of our main aims. The following list, divided into three different categories, shows the kind of relationships FPS has built up through our activities:

1. Local (Yanesen)

- Local magazine publisher
- Used bookstores, cafés, estate agents, and various shops
- Film collectors, amateur filmmakers, ex-members of film clubs and their families
- Public audio-visual archives (local library and ward office)
- Archival supplier: Archival Conservation and Shiryo Hozon Kizai (enclosures for paper-based record materials)

2. Nationwide (Japan)

- Film magazine publishers
- Film laboratories
- Film companies
- Universities: Osaka University of Arts (Toy Film Project, Osaka University of Arts Museum), Ritsumeikan University (Makino Project, Arts Research Center), Nihon University (Department of Cinema, College of Art)
- Public film archives: Broadcast Library (Broadcast Programming Center of Japan), The Museum of Kyoto, National Film Center, Tokyo
- Private film archives: Matsuda Productions, Kobe Planet Film Archive

du kura pour en faire une sorte d'archive du film régionale. Le FPS possède aussi un petit centre de documentation : livres, revues, DVDs, etc.

Le fait que tous les membres du FPS travaillent à plein temps et ne peuvent consacrer que leur temps libre aux activités du groupe n'est pas sans poser quelques problèmes. La modestie des moyens disponibles et des projets possibles refroidit aussi parfois l'enthousiasme de certains membres qui rêvent de grandes restaurations.

Récemment la société Kadokawa Pictures est devenue membre institutionnel du FPS, ce qui permet d'envisager des projets de restauration plus ambitieux, d'autant plus que cette société a les droits et tous les films de la Daiei Co.

Il faudrait traduire plus de livres sur la restauration, impliquer plus de personnes, mettre plus de passion à sauvegarder notre patrimoine cinématographique, conclut l'auteur. C'est dans cet esprit que l'expérience de Yanesen s'est construite et se poursuit, avec l'espoir que d'autres expériences similaires verront bientôt le jour.

3. International

- AMIA: Three members of FPS have membership
- SEAPAVAA: FPS has associate membership

Projects

1 Film Detective / "Adopt-a-Film"

Our delegate, whose life's work is to act as a film detective, sensed that the discovery of long-lost Japanese silent films always works best for letting people know the appeal of film preservation. So far FPS has saved three short films he discovered through the project called "Adopt-a-Film" (see Appendix B). This phrase was taken from the film archival world overseas and adjusted to the situation in Japan.

This also has its basis in some restoration projects we happened to get involved in with other institutions. There were some aspects of the process that always remained uncertain: how much would everything cost, and how was the restoration print to be evaluated? It was clear that FPS members had to experience the process from start to finish for themselves to learn anything, but there was no budget at all to take charge of everything. What was to be done?

The idea was to look for a donor who would pay all the restoration costs, and put his/her or institution name(s) at the top of the restored print. To avoid the cost becoming too high, the films are limited to those shorter than 30 minutes, and afterwards the print is to be stored at an adequate film archive. A climate-controlled vault is the minimum condition.

In 2004, FPS was looking for comedy films to get the ball rolling, and our detective encountered a 16mm digest version of *Modern Horror 100,000,000 Yen*, directed by Torajiro Saito, the king of Japanese comedy. In pre-war Japan, this kind of home-use film package was common; in this case the product name was Shochiku Graph. The owner of the film got interested in our grassroots activities and agreed to deposit her favourite childhood film, as long as it came back to her safely at the end, and her personal information would be kept strictly secret. The film detective himself showed a telecine version of the film at a cinema in Tokyo that was having a 100th anniversary retrospective of the director, along with "Adopt-a-Film" flyers, and a son of the director, who was invited to the event, stepped forward. Together with his two brothers, he promised to pay all the restoration costs for their father's centenary.

FPS had visited Ikuishia, the smallest restoration lab in Tokyo, from time to time since 2001, and now we finally had fulfilled our ambition to place an order for restoration. The comparison of prints with and without wet-printing, when film technician Choichi Imada projected both copies at his work space, was an unforgettable confirmation of his magic touch.

We hardly expected this project would go so smoothly. However, Ikuishia was closing its film section down at the end of 2005 because of redevelopment, and this came as quite a shock, as the plan had been to collaborate long-term. Even so, the project did not stall. Without having any plan for a new film lab, to let more people know about this project FPS made a 3-minute promotional DVD, which can be seen on YouTube: <http://www.filmpres.org/english/archives/85>.

Modern Horror 100,000,000 Yen is the earliest surviving comedy by director Saito, and the restored version on 35mm was shown at NFC's centenary of the director in November 2005. In January 2006 it was shown with live piano accompaniment, and at FIAF's Tokyo Congress in 2007 with benshi performance.

The second "Adopt-a-Film" project was again a Shochiku Graph, this time of the film *Queen on the Shore*. This was shot in Kamakura, ancient capital of Japan, by director Kiyohiko Ushihara, and features movie star Denmei Suzuki disguised as a woman and driving far too fast on his bike. The Kamakura Arts Foundation became interested in the restoration. The head of the foundation is actually a former executive of the Shochiku Co., which assisted us in getting total freedom to deal with Shochiku Graph restoration from the copyright section. Ushihara had taught at Nihon University for a long time, so they gave us free film stock, and Choichi Imada (ex-Ikueisha) gave us free lab use on campus. The film was first shown at the 5th Kyoto Film Festival in October 2006.

The third "Adopt-a-Film" was a bonus. When we discovered *Queen on the Shore*, it was supposed to be two films by Kiyohiko Ushihara, *Queen on the Shore* and *Showa Era*. The latter is one of Ushihara's triumphs, and both films feature Denmei Suzuki and the legendary actress Mie Kashiwa, who retired very young. When I inspected both prints, *Showa Era* had no main title. I found a modern-looking girl, so just guessed it was Mie Kashiwa, but when I wound the film to the end I found an endmark with "Makino Graph," meaning it could not be an Ushihara film, but was a film from Makino Productions. After some research I found out it was two sketches belonging to Makino's *Student Chronicles*, *Showa Era* ("Baseball Sketch" – without main title, and "Dormitory Sketch"). We decided on this unexpected Makino film as our third project.

The Makino Project at Ritsumeikan University specializes in Makino Productions research, and we asked them if they were interested in FPS's project, and decided to choose them as our third foster parent. At their request, it became a digital restoration supported by the National Film Center, Tokyo. The film may be shown at Masahiro Makino's centenary, planned for 2008 at the NFC.

You would think that discovering a long-lost film and looking for a donor would be the most difficult task, but in reality our detective constantly finds such films, and we have met ideal donors so far. First comes film inspection, and then we research film magazines of the time, although these films didn't get much praise at all on release, and to be honest, FPS has never been convinced by the respective stories. We write down all the intertitles, and at the same time we telecine the film so that we can watch it on DVD and think about its appeal for a press release. Then we ask the lab for the restoration estimate. These are the most enjoyable parts. The most difficult part actually has been to act as liaison between donors, labs, film archives, and all the other related people and institutions. Listening to their opinions and co-ordinating them, explaining the meaning of a project over and over, dealing with documentation, e-mailing or writing letters, arranging times, and making phone calls is extremely time-consuming and mentally exhausting – a long, seemingly never-ending task. Of course FPS has experienced conflict and arguments and discussion or negotiation during the past



Home Movie Day Japan logo.



100-year-old Kura in Sendagi, Bunkyo-ku, Tokyo. Photo by Mami Kanda.



FPS members group photo (May 2007). Photo by Mami Kanda.

La autora, diplomada por la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, ha buscado la manera de usar sus nuevos conocimientos en Japón. Con la ayuda de algunos amigos que comparten su entusiasmo por la conservación y el apoyo de una revista sensible a la historia cultural, fue instalando poco a poco sus actividades en el barrio de Yanesen, en el centro de Tokio. Aquí describe sobre todo este proyecto, su estrategia operativa, basada en el voluntariado, y sus logros durante estos últimos tres años.

La Film Preservation Society, reconocida finalmente como sociedad sin fines de lucro en 2006, cuenta entonces con 20 miembros, pero no tiene un lugar para desarrollar sus actividades. El milagro se produce: consigue un pequeño depósito (*kura*), que luego será restaurado (aire acondicionado, bibliotecas, baño, cocina, etc.) y poco después ensanchado.

En julio de 2007, el FPS contaba con 14 miembros permanentes, más 13 miembros individuales y dos apoyos institucionales. El grupo funciona esencialmente gracias al voluntariado; donativos y subvenciones de distinta proveniencia financian sus actividades. El trabajo se articula alrededor de proyectos, privilegiando las formas no profesionales. El FPS no es una organización de conservación: las películas halladas y restauradas por el grupo son devueltas a los depositantes o depositadas en instituciones de conservación.

La autora describe luego detalladamente el funcionamiento del grupo y los proyectos a los que se dedica. La descripción se articula alrededor de dos líneas:

- las relaciones del FPS, a escala local (es decir, en el barrio Yanesen), nacional (universidades, laboratorios, sociedades de producción) e internacional (AMIA, SEAPAVAA);
- los proyectos «Adopten una película» (búsqueda, restauración, financiación, difusión). El ejemplo descrito es la comedia *Modern Horror 100,000,000 yen* de Torajiro Saito, que hemos podido ver durante el congreso de Tokio de 2007; «Pequeños formatos»

three restoration experiences, so thinking over some of the mistakes that had been made, we redefined this project as follows:

- A third person, an expert who has timer experience at a lab, is to attend an answer-print screening to judge the quality of the print and act as our adviser. I asked such an expert to attend the third “Adopt-a-Film” screening, which was really helpful.
- The donor does not have a copy of the print. It seems donors feel like having a copy of the print, but we don’t consider that to be the project’s point. The rights of the restored print belong to FPS, and we decide where to store it, but after the project’s completion the donor and the archive can talk about the use of dupe negative to strike another print at their own expense.
- The additional main title of the print has to be kept as simple as possible, and be consistent with other prints, for example nothing more than having the FPS logo and the “Adopt-a-Film” credit before the original film starts. This is negotiable with donors, but the final decision has to be made by FPS.

Looking back on the three saved films, things have been rather dependent on oral communication and mutual trust so far, which could be developed in a more codified way. The members who worked on them felt like never doing this kind of thing again, but once they saw the film shown at a theatre, at the right projection speed, with the audience’s reaction, it was amazing how much could be learned in just 15 minutes. They forgot everything, and started nagging the film detective, “So, what’s next?”

In 2007, FPS is working on the fourth Adopt-a-Film project with the financial support of the Chungmuro International Film Festival in Seoul, Korea.

2 Small-Gauge Department / Home Movie Day

The Small-Gauge Department consists of four FPS full members and three co-operative non-members, and deals with four main tasks:

- Film Inspection with Telecine Service
- Equipment Rental: projectors, editors, and cameras
- Holding events such as Screenings, Workshops, and Seminars
- Historical or Technical Research.

In cases where, for example, 8mm home movies in a cardboard box from someone’s attic or newly discovered unknown footage on 9.5mm are brought in, FPS does basic film inspection and makes a report and gives advice on how to store them. If the owner wishes to donate them, FPS recommends some archives. This not only holds true for individual inquiries, but for films such as those discovered in the historic Yasuda House in Yanesen, which is cared for by the Japanese National Trust. A total of 33 reels of 8mm films shot in the 1960s were inspected, and FPS produced a booklet about inspection and researched the Yasuda family’s history.

These activities were born out of our Home Movie Day (HMD) experience, which I have been taking part in since 2003. This is an AMIA-sponsored

(8 y 9,5 mm) y «Jornada del cine familiar» (proyecciones de barrio, películas encontradas en el vecindario); por último, renovación y ampliación del *kura*, para transformarlo en una suerte de archivo filmico regional. El FPS también posee un pequeño centro de documentación: libros, revistas, DVD, etc.

El hecho de que todos los miembros del FPS trabajen en otras actividades y no puedan dedicar a las actividades del grupo más que su tiempo libre no deja de plantear problemas. La modestia de los medios disponibles y de los proyectos a veces aplacan el entusiasmo de algunos miembros del grupo, que sueñan con grandes restauraciones.

Desde hace poco, la sociedad Kadokawa Pictures es miembro institucional del FPS, lo cual permite planear proyectos de restauración más ambiciosos, sobre todo porque la sociedad tiene los derechos y todas las películas de Daiei Co.

La autora concluye con una exhortación: habría que traducir más libros sobre restauración, implicar a más personas, apasionarse más por la salvaguarda de nuestro patrimonio cinematográfico. Es éste el espíritu con el que ha surgido y se desarrolla la experiencia de Yanesen, con la esperanza de que otras experiencias similares no tarden en seguir su ejemplo.

event, held on the second Saturday in August (the date will be changed from 2008), to gather local films forgotten somewhere in a household and screen them for local people. It's not a professional archivist-based event like in the US and Europe, so it was a steep learning curve for us. The number of representatives is increasing every year, and in 2007 FPS was supporting and promoting 12 reps in Japan. There is a HMD Japan reps' meeting in Tokyo twice a year.

HMD reps are potential regional archives in each area. Year-by-year it becomes possible to actually meet them in person, talk about our ambitions together, and confirm that our goals are more or less the same. FPS also has Best HMD Japan screenings in October in Tokyo, at which each rep's choice is shown. If the copyright could be cleared for a DVD of those films it could be used as a promotional tool for the following year.

The Small-Gauge Department has several lectures and workshops throughout the year, of which projection workshops are the most popular and successful. Local film libraries all over Japan used to hold this kind of workshop as an obligatory service, but now many have stopped, although the libraries still have 16mm films to lend. If you want to borrow those films you have to show a certificate from a film projection workshop. FPS invites a former staff member of the local audio-visual library as a teacher, and our certificate is accepted.

3 *Kura* Renovations: Regional Film Archive of the Future

Building a new vault with climate control is the biggest burden for any kind of potential regional archive, so an abandoned *Kura* is a good example of reusing an already existing building as a storage space.

FPS got funding from the Toyota Foundation and the Housing and Community Foundation under the theme "*Kura* Renovations: Regional Film Archive of the Future," which will be a development of what FPS is doing in the Small-Gauge Department.

At the moment FPS has a negative attitude towards collecting films. The upper floor of the *Kura* is relatively suitable for short-term storage, and as Bunkyo Ward has a climate-controlled vault, FPS is in the process of building a sort of joint collaboration to save our heritage. It should be restricted to films related to the area and small gauges, although more time is needed to actually confirm this collaboration.

I mentioned three projects, but every project is interconnected to some extent. For example, HMD has helped build connections nationwide and increased the possibility of discovering potential "Adopt-a-Film" titles, and people who took part in our film projection workshops are encouraged to hold a HMD.

As well as these three projects, FPS has a Film Preservation Library holding about 500 books, magazines, DVDs, and a collection of information about film preservation schools and laboratories both national and international. A database is accessible via the Internet. Our "Little Screenings" show local films FPS has dealt with, deposited feature films from film collectors (one thing FPS can be proud of is our connection with film collectors), and cultural films from the library, etc. Additional screenings are planned in co-operation with local festivals and cultural events. It's a good way to meet people, and let local people know about

our activities. In addition, if you search using the words “eiga hozon” (*film preservation* in Japanese) through Google Japan, our website comes up at the top of the list. We try to make our website both a report on our activities and a textbook for learners, and are also publishing a monthly Internet mail magazine.

Problems

Our members work full-time, and don't have enough time for weekend volunteer activities. This results in a constant shortage of staff. Also, even though someone becomes a member they may not have enough knowledge of film preservation ethics, so it sometimes isn't easy to reach a consensus to follow what may be a basic assumption in the preservation world. Each member's minor differences are no problem, as studying film preservation is totally dependent on their efforts, but sometimes a cinephile's mindset contradicts that of FPS. Membership of FPS does not mean you can work with Haghefilm on a big-budget restoration, like the national film archive is doing. The reality of low-profile and patient effort is disappointing for some people.

The opposite extreme is to be too obstinate. Stubbornness could work well in this job, but at the same time it could also spoil everything. Some of our members may have too much influence from the books they have just read, but as a grassroots and local group FPS is often required to be more flexible, and strike a balance between realism and idealism, just like the case of HMD. I fully understand that a sole existing print on 8mm shouldn't be projected as a matter of archival ethics, but showing them and raising our voices for preservation is a meaningful thing. The number of films that had light shone through them again and were saved thanks to HMD is – as the HMD official site says – definitely more than if we hadn't started it. FPS should not have a bureaucratic way of working, nor be too academic. To delineate the area where you can compromise or not is important. It is kind of like juggling or tightrope-walking. I am gradually learning how to keep my balance.

Japan is lagging behind when it comes to the ethical and philosophical study of film preservation. The lack of reference books is a serious problem, and FPS has been working on translation, too, such as the *Home Film Preservation Guide* and some articles and related interviews for our website. The Japanese translation of Ray Edmondson's UNESCO publication “Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles,” published by Broadcast Library in 2006, supervised by FPS, was one big step.

Future Plans

Among other possibilities, Kadokawa Pictures, which has all the films and rights from the Daiei Co., has an outstanding preservation project team, and this is the very first such move among Japanese film companies. Since they became Institutional members of FPS, our aim is to work more closely with them. Starting with institutional visits such as to Sagami-hara Annex, where their negatives are deposited, or conducting more joint research, a more prosperous relationship is expected in the near future.

FPS likes to open our doors as wide as possible, and be the easiest gateway for anybody who has some kind of inspiration. For example, I

always try to think of someone who just opened a copy of *Sight & Sound*, and encountered the words “Film Preservation.” What information do they need to know? FPS is never shy about letting people know the marvels of this field. If we gain more members and build up a more stable structure, probably we would start collecting films and be a regional archive in Yanesen.

The harder the situation, the more interesting it is to think about a new strategy and make full use of your experience. There are actually too many ways for FPS to do something for film preservation, starting from today, or right now. More books should be translated, and more people should be involved, and more passion should be put to use to save our films. This approach FPS is now starting up in Yanesen is believed to be a model case, and when it is adapted to other locales, it will result in the very beginning of a much bigger, wider movement.

Appendix A

Rule 1: FPS saves films and related culture.

From feature films to home movies, FPS deals with a variety of films in terms of contents, format, degree of deterioration, rarity, etc. FPS considers any kind of films to be important cultural heritage, and never judges them by personal preference. FPS of course deals with films with the utmost care, and keeps an eye on the latest international discussion of ethics and techniques of film preservation to know the best way of repair, restoration, preservation, and projection for each film. As well as dealing with film, FPS promotes the importance of preserving film equipment, paper documents, and other related materials.

Rule 2: FPS doesn't collect films.

To possess one reel of film means taking responsibility for it for life. Since FPS does not have enough storage space or a climate-controlled vault, films cannot be passed on to the next generation. So, FPS temporarily has films from our clients, but gives them back to the owner at the end, or lets them be stored at a film archive or anywhere that is a better environment for the film. Also, since our purpose is not collecting films, FPS can maintain a neutral position and be trusted by film owners, collectors, academic researchers, labs, archivists, and a wide range of individuals and institutions, thus building up a prosperous relationship.

Rule 3: FPS shares information as much as possible.

Any information from the film preservation world, as well as our own activities, is to be reported on our website, mail magazine, and free paper, etc., as precisely and as quickly as possible. On top of that, FPS holds events such as workshops and screenings. The information FPS has is not for personal profit, but to promote film preservation activities to society. FPS tries its best to help out with any inquiries, but at the same time maintains strict confidentiality for our members when it comes to personal information. This obligation lasts even after anyone's membership expires.

Appendix B

Adopt-A-Film Vol. 1, 2005

Title: *Modan Kaidan 100,000,000 (Ichioku) En / Modern Horror 100,000,000 Yen*



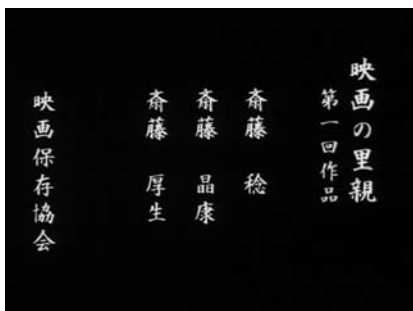
Modern Horror 100,000,000 Yen, top title.



Modern Horror 100,000,000 Yen.



Queen on the Shore.



Modern Horror 100,000,000 Yen – Adopt-a-Film credit tells you the name of the donor.

Year: 1929 Dir.: Torajiro Saito
 Donor: Three sons of the director Saito
 Storage: DN, P (with wet printing), and P (without wet printing) are at the Sagamihara Annex of the National Film Center, Tokyo
 Original: 16mm Shochiku Graph
 Lab: Ikueisha Co., blow-up from 16mm to 35mm

Adopt-A-Film Vol. 2, 2006

Title: *Kaihin no Joo / Queen on the Shore (Queen on the Beach)*
 Year: 1927 Dir.: Kiyohiko Ushihara
 Donor: Kamakura Arts Foundation
 Storage: One P each is at the Kamakura Arts Foundation and Nihon University, DN is at the Sagamihara Annex of the National Film Center, Tokyo
 Original: 16mm Shochiku Graph
 Lab: Nihon University, blow-up from 16mm to 35mm

Adopt-A-Film Vol. 3, 2007

Title: *Gakusei Sandaiki, Showa Jidai: Yakyu no Maki, Geshuku no Maki / Student Chronicles, Showa Era: Dormitory Sketch, Baseball Sketch*
 Year: 1930 Prod.: Makino Production
 Donor: Makino Project, Art Research Center, Ritsumeikan University, and the National Film Center, Tokyo
 Storage: 35mm P, DN, and HDCAM SR (1430x1080pxl) are at the Sagamihara Annex of the National Film Center, Tokyo; another 35mm P is at the Makino Project
 Original: 16mm Makino Graph
 Lab: IMAGICA, digitally scanned, restored by Diamant and recorded on 35mm

Renée Lichtig (1921-2007)

Éric Le Roy

In Memoriam

Renée Lichtig, who died on 16 October 2007, is known as Henri Langlois' "fourth musketeer", beside Mary Meerson, Marie Epstein, and Lotte Eisner. She was born in Shanghai in 1921. Her father, an electrical engineer, brought the family to France, where he became assistant to Germaine Dulac at Gaumont. He perished in a nitrate fire in the editing room. His two daughters began careers in cinema, the elder, Lucie, as a script girl, and Renée as printer (a first for a woman) and then editor, serving in this capacity on the last films of Jean Renoir. She worked as a volunteer at the Cinémathèque Française between editing jobs, repairing films, and eventually dedicated her life to the archive, to which she and her sister have donated the whole of their own collections. Langlois gave her the task of editing his 16mm film on Chagall, and restoring *The Wedding March* in collaboration with Erich von Stroheim. She reminisced about the latter experience in *Les Cahiers du Cinéma* in July 1954, telling how Stroheim would speak of his character in the film in the first person as they worked at the editing bench. After the death of Langlois in 1977, Renée gave up her editing career to work full-time for the Cinémathèque Française, first as verifier of projection prints, then as restorer.

Renée Lichtig, fidèle d'Henri Langlois à la Cinémathèque française, sœur de Lucie Lichtig, est décédée le 16 octobre 2007.

Monteuse des derniers films de Jean Renoir, Renée Lichtig a contribué aux côtés d'Henri Langlois à sauver de nombreux films et a voué sa vie à la Cinémathèque française à laquelle les deux sœurs, Lucie et Renée, ont donné l'intégralité de leurs archives cinématographiques. La première qui sera scripte, est née à Vladivostok en 1912, la seconde, future monteuse, à Shanghai en 1921. La première a travaillé comme scripte avec Max Ophüls, Nicholas Ray, John Huston et Joseph Mankiewicz. Renée, quinze années durant fut restauratrice en chef de la Cinémathèque française. Aux côtés de Mary Meerson, Marie Epstein et Lotte Eisner, elle est la quatrième mousquetaire d'Henri Langlois.

Le père de Lucie et Renée est ingénieur en électricité et travaille à la construction du tramway de Shanghai. En Chine, il achète une caméra Pathé Baby à Renée qui découvre alors les films de Chaplin, et se passionne pour le cinéma. La famille vient en France. À Paris, Lichtig père s'intéresse au cinéma sonore et devient assistant de Germaine Dulac à France Actualités Gaumont. Renée Lichtig a entre dix et onze ans quand le drame survient : son père est brûlé au troisième degré dans une salle de montage, par de la pellicule en nitrate de cellulose qui a pris feu. Il meurt trois jours après l'accident à l'hôpital Beaujon. Malgré ce drame, l'amour du cinéma ne quitte pas les deux sœurs. Lucie devient script-girl et Renée se tourne vers le montage. Elle rêve d'être metteur en scène mais à l'époque ce n'est guère possible.

C'est à l'occasion d'un stage à Épinay, que Renée va voir le patron des studios, lui racontant qu'elle est la fille d'Arnold Lichtig et qu'elle souhaite suivre une formation de quelques mois. Il refuse d'abord puis finalement accepte qu'elle effectue une nouvelle formation : c'est alors qu'elle a l'occasion de passer à l'étalonnage, ce qu'aucune femme n'avait fait avant elle.

Plus tard, sur le conseil d'une amie des laboratoires d'Épinay, Renée se rend Avenue de Messine et rencontre pour la première fois Henri Langlois, en compagnie de sa compagne et collaboratrice Mary Meerson. Elle prend l'habitude d'aller presque chaque soir dans la minuscule salle. Renée, Lucie et Henri Langlois sympathisent et Renée commence à collaborer avec la Cinémathèque. Langlois lui confie d'abord le montage d'un film en 16 mm sur Chagall, puis parle d'elle à Erich Von Stroheim qui cherche à restaurer *The Wedding March*.

Renée Lichtig continue ainsi à faire de petites réparations sur les copies de la Cinémathèque française jusqu'au jour où sa mère lui dit qu'elle ne peut plus continuer à travailler dans le cinéma sans être payée. Elle devient alors assistante monteuse tout en précisant à Henri Langlois qu'elle se tient à la disposition de la Cinémathèque entre chaque tournage. Son intervention à la Cinémathèque consiste alors essentiellement à

Renée Lichtig, fallecida el 16 de octubre de 2007, es conocida como uno de los cuatro mosqueteros de Henri Langlois, junto con Mary Meerson, Marie Epstein y Lotte Eisner. Nació en Shanghai en 1921. Su padre, un ingeniero en electrónica, trajo a la familia a Francia y trabajó como asistente de Germaine Dulac en la Gaumont. Murió en el incendio de nitratos en una sala de montaje. Sus dos hijas comenzaron una carrera cinematográfica. La mayor, Lucie, como script-girl y Renée como montajista, en particular en las últimas obras de Jean Renoir. Renée trabajó como benévola en la Cinémathèque française, pasando de ser montajista a reparadora de películas, y dedicándose finalmente a trabajos en el archivo, al cual legaron, ella y su hermana, la totalidad de sus colecciones. Langlois le confió el montaje de su película en 16mm sobre Chagall y le encargó la restauración de *Wedding March* bajo la dirección de Erich von Stroheim. Ella evoca esta experiencia en *Les Cahiers du Cinema* en Julio de 1954, y recuerda cómo Stroheim hacía hablar a sus personajes en primera persona cuando estaban en montaje. Después de la muerte de Langlois en 1977, Renée abandonó su carrera de montajista para dedicarse plenamente a la Cinémathèque française, primero como controladora de copias de proyección, luego como restauradora.

effectuer des collures sur de vieilles bandes datant du muet que Langlois souhaite projeter en séance publique.

The Wedding March (Erich Von Stroheim, 1927), est le premier film que Renée Lichtig restaure, avec Stroheim, installé définitivement en France à la fin de la guerre.

En juillet 1954, elle évoque pour *Les Cahiers du cinéma* le travail de restauration de ce film : « Écrit et réalisé en 1926-1927 en muet au moment du prébalbutement du parlant, une partition musicale fut composée et enregistrée sur d'immenses disques à 33 tours. Musique descriptive, avec effets sonores, où chaque acteur important est décrit par un motif musical différent que l'on retrouve tout le long du film. Le travail était délicat car il fallait synchroniser un film entièrement monté et nous étions tributaires du son qui fut enregistré sur la bande 6 mm 35. Ce son, qui comportait la musique et certains effets sonores, devait tomber à certains moments précis [...] Je revois Erich von Stroheim assis devant le petit écran de la morritone. Je lui ai cédé le plus souvent cette place, car j'avais l'impression que cela lui faisait plaisir d'avoir la pellicule en main. [...] Je remarquai une chose très amusante ; que, jusqu'à la fin de ce travail, Erich ne disait jamais en parlant du prince : " Nicky ", mais s'identifiait, presque vingt ans après, à son personnage et disait par exemple : " J'entre dans la pièce, je salue mon père, ensuite je vais retrouver ma mère, je lui demande de l'argent et nous sortons tous deux de la pièce. " Ce qui me donnait l'impression extravagante de revivre le film au moment même du tournage. Cette version restaurée devait être présentée au festival de Sao Paulo. Stroheim m'avait dit avec son épais accent : " Il faudrait un miracle pour que la copie soit prête à temps. " Nous avons travaillé jour et nuit pendant quinze jours à Épinay et la copie fut prête. »

Ensuite, Renée Lichtig monte les trois derniers films de Jean Renoir : *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959), *Le Testament du docteur Cordelier* (1961) et *Le Caporal épinglé* (1962). Cette rencontre avec Renoir, c'est encore à la Cinémathèque française qu'elle la doit : elle est liée à *La Grande Illusion* lorsqu'elle travaille à sa « reconstitution » car Jean Renoir, en 1957, croyait le négatif définitivement perdu.¹

A la mort d'Henri Langlois en 1977, Mary Meerson propose au conseil d'administration de la Cinémathèque de faire appel à Renée Lichtig qui décide de rester à la Cinémathèque française et de ne plus travailler comme monteuse. Elle ne l'a plus jamais quittée.

Elle s'attelle d'abord à la vérification des copies projetées, puis devient la restauratrice des collections lorsqu'elle découvre le fonds des films Albatros déposé à la Cinémathèque française, qui en possédait les droits cédés par Sacha Kamenka, notamment le *Casanova* de Volkoff (1927) et beaucoup de films des russes blancs, mais également de nombreux autres titres des collections de la Cinémathèque française, réunis dans les catalogues des tirages et restaurations édités de 1986 à 1989.

Après son départ en retraite, la fibre cinéphilique continue de l'animer :

.....
¹ Le négatif original du film a finalement été retrouvé dans les années 80 à la Cinémathèque de Toulouse et provenait d'un échange avec le Gosfilmofond (Voir les catalogues des tirages et restaurations de la C.F, tome 1 à 4).

elle est souvent présente aux avant-premières, aux inaugurations de rétrospectives, va voir des films en salle, se rend à Bologne et Pordenone avec la même ferveur et donne la majeure partie de ses archives et celles de sa sœur Lucie à la Cinémathèque française.

Advertisement



Josef von Sternberg. *The Case of Lena Smith*

Eileen Bowser

Publications

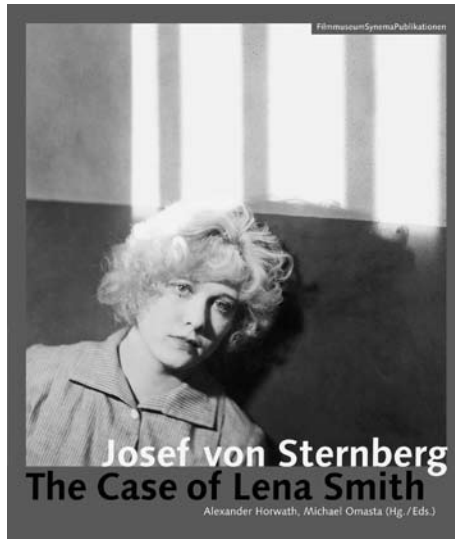
Publications

Publicaciones

Tourné en 1929, à la toute fin de l'époque muette, alors que la majorité des salles américaines étaient équipées pour la projection sonore, *The Case of Lena Smith* de Josef von Sternberg était depuis longtemps considéré comme perdu. Le film avait pourtant connu une carrière plus longue dans un certain nombre de pays où les salles furent équipées plus tardivement ; c'est ce qui a permis à un groupe d'archivistes et d'experts de plusieurs pays de s'attaquer à sa reconstruction.

Bien qu'il soit impossible de réellement connaître un film qui n'existe plus, le travail de recherche a mis à jour un matériel impressionnant qui nous permet d'en savoir beaucoup sur le film. Au nombre des découvertes, mentionnons : 4 minutes du film, retrouvées par Komatsu Hiroshi en Chine, en 2003 ; une description, plan par plan, faite par le critique Takada Masarau, au moment de la sortie japonaise du film ; plusieurs versions du script, des photos de tournage (provenant de neuf archives) etc.

Un texte d'Alexander Horwath présente le projet et décrit la relation de von Sternberg avec Vienne, soulignant le contexte social, culturel et politique de la ville à l'époque de l'enfance du cinéaste. Autre aspect remarquable du livre : les essais consacrés à la réception du film dans plusieurs Pays (Allemagne, Autriche, États-Unis, France, Japon).



Horwath, Alexander and Omasta, Michael, *The Case of Lena Smith, Josef von Sternberg* (cover).

An international team of archivists and scholars has collaborated in an effort to reconstruct an important lost film by Josef von Sternberg, *The Case of Lena Smith* (1929). As befits the international aspect of this work, the text is bilingual, German and English. The loss of *The Case of Lena Smith* needs little explanation once one knows it is a silent film from the very end of the silent period in the United States, when the industry readily tossed aside films that were no longer useful a few years after the majority of theaters had

been converted to sound. The material included in this book shows that *The Case of Lena Smith* enjoyed a longer life in countries where the sound film arrived later. The last years of the silent era were notable for a group of films with an unusually rich use of visual devices such as dissolves and superimpositions, moving camera, panning and travelling shots, sequences of rapid and rhythmical editing, high-contrast and low-key lighting, and a high degree of expressiveness and artifice, known as the International Style, and *The Case of Lena Smith* as reconstructed here can be said to be part of it.

The collaborators in this restoration project acknowledge the obvious impossibility of actually knowing a film that no longer exists, yet it is surprising how much material has been found and how much we can know of this film. Among the various materials used to recreate the film are: 4 minutes of the film rediscovered by Hiroshi Komatsu in China in 2003; a shot-by-shot continuity made by the film critic Masaru Takada when the film was released in Japan but missing the last 2 reels; various stages of the script, including the "final script," located by Janet Bergstrom; production stills, set designs, and several less direct sources. The editors have inserted at relevant points some literary materials of the same period as the setting of the film, Vienna in the early part of the 20th century. Other inserted texts come from Josef von Sternberg's autobiography and correspondence. There are also several sources for the intertitles. Two title bands appear at the top of the reconstruction: Viennese dialect intertitles from the release in Vienna and the German

Bien que le texte du livre soit bilingue (allemand et anglais), sa lecture n'est pas chose facile, compte tenu du système d'organisation du matériau – même qu'un mode d'emploi est proposé. Il est suggéré par Eileen Bowser de lire deux fois la section du livre consacrée à la reconstruction pour en apprécier la richesse informative à sa juste valeur.

The Case of Lena Smith de Josef von Sternberg fue rodada en 1929, cuando la época del cine mudo se estaba acabando y la mayoría de las salas estadounidenses ya tenían equipos sonoros. Hacia tiempo que se consideraba perdida; sin embargo, la película tuvo cierta difusión en algunos países en que las salas fueron equipadas más tarde. Este hecho ha permitido que un grupo de archiveros y especialistas de distintos países emprendieran su reconstrucción.

Aunque resulte imposible conocer realmente una película que ya no existe, la investigación ha sacado a luz un material impresionante, que nos permite averiguar mucho sobre ella. Mencionemos los siguientes descubrimientos: 4 minutos de película encontrados por Komatsu Hiroshi en China en 2003; una descripción toma por toma, por el crítico Takada Masarau, en ocasión del estreno japonés de la película; varias versiones del guión, fotos del rodaje (provenientes de nueve archivos), etc.

Un texto de Alexander Horwath presenta el proyecto y describe la relación entre von Sternberg y Viena, destacando el contexto social, cultural y político de la ciudad durante la infancia del cineasta. Otro aspecto notable del libro son los ensayos dedicados a la recepción de la película en varios países (Alemania, Austria, Estados Unidos, Francia, Japón).

El texto es bilingüe (alemán e inglés), pero su lectura no es fácil, por la manera en que está organizado el material y las instrucciones propuestas para su uso. Eileen Bowser sugiere leer dos veces la sección del libro dedicada a la reconstrucción para apreciar mejor la riqueza de su información.

intertitles from the censorship records. The English translation of Takada's Japanese continuity mentioned above and the several scripts provide English-language intertitles. The text is interleaved with production stills from more than nine archives around the world. The found 4-minute excerpt of the film is shown via frame enlargements and shot descriptions. Alexander Horwath's essay describes the project to reconstruct the film and also explains Josef von Sternberg's relationship with Vienna. Sternberg spent his impressionable childhood years there and returned to visit a number of times over his lifetime. Horwath outlines social, cultural, and political conditions in Vienna at the time of Sternberg's childhood, and locates other sources that influenced Sternberg's view of Vienna around the turn of the last century.

The reconstruction of the film is not easy to read, although it comes with "Directions for Use." The complexities are due to the organization of the material, the several sources running in



The Case of Lena Smith, Josef von Sternberg, USA, 1929.

bands across the page, and the interruptions from the inserted texts. Although the editing team doubtless had their reasons for their decision to organize the reconstruction in this way, they may have been led astray by the fact that they were very familiar with the content of the film. For a reader who does not have the same information at the start, most of the inserted material might have been better placed following the reconstruction itself, or relegated to footnotes or endnotes. This is not to say that the inserted texts are of less value to our understanding of the film or of Josef von Sternberg. On the contrary, the editors should be applauded for including all the material and not giving a higher value to parts of it. This procedure allows the book to be used as a reference and allows each reader to study and interpret the evidence in order to imagine the film. The difficulties of complexity may be alleviated by reading the reconstruction section twice, once for the linear narrative running across the central panel and then again for the related materials.

The most remarkable aspect of the book is to be found in its reception studies of the film across several countries: Hiroshi Komatsu on the film's reception in Japan, Gero Gandert in the Weimar Republic, Franz Grafl in France, Janet Bergstrom in the United States, and Alexander Horwath on its reception in Vienna. The differing accounts of how the film was received internationally is quite revealing about the local cultures and conditions as well as the film itself. The international co-operation of scholars has made this reconstruction possible. The results show the value of the relatively new emphasis in the academic world on reception. If some day there is a miraculous discovery of a complete print, this book will still have great interest as an international reception study of a single film.

Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith. Edited by Alexander Horwath and Michael Omasta. Österreichisches Filmmuseum/SYNEMA, Vienna, 2007. 304 pp. ISBN 978-3-901644-22-1.

Jean Benoît-Lévy ou le corps comme utopie

Catherine Goupil

Publications

Publications

Publicaciones

Valérie Vignaux places Jean Benoît-Lévy in two roles in the French movement between the two world wars to “make cinema an agent of education with a humanist face”: as an instigator of educational organizations and institutions toward that end, and as a filmmaker dedicated to making documentary films. Through his portrait, she helps us to understand the mutations of French society during those decades, such as the evolution of the position of women, the “rationalization” of agriculture, and the gradual loss of small industry. She traces family influences on the man who incarnated the educational cinema: his grandfather was an educator, and his uncle a pioneer film exhibitor and fighter for free, secular, public education. She places the movement for an educational cinema within the utopian vision of the 19th century. Benoît-Lévy was at the heart of all the battles of the 1920s for obtaining the tools for an educational cinema, and in 1925 he was involved in the creation of a national film archive for public education at the same time that he became the principal creator of educational films: between 1922 and 1929 he made some 118 films for different institutions, and 144 films in the 1930s. They testify to the dedication of Jean Benoît-Lévy to film reality. Some of his films are on the DVD that is included.

C'est au lendemain de la Première guerre mondiale que se pose la question de « faire du cinéma un agent d'éducation à visée humaniste. » Les sombres comptes de la mortalité due à la guerre, mais aussi à ce que l'on a appelé les Fléaux : la tuberculose, la mortalité infantile, les taudis, la syphilis et l'alcoolisme, provoquent l'élaboration d'un appareil législatif destiné à améliorer les conditions de vie des classes populaires et à reconstruire le pays.

De ce cadre naîtront des institutions qui se serviront du cinéma, spectacle parmi les plus populaires, pour diffuser leur message au plus grand nombre. Un homme va incarner ce cinéma qui de divertissement devient moyen d'éducation, c'est Jean Benoît-Lévy (1888-1959).

Au travers de son portrait, Valérie Vignaux * nous permet de découvrir les modalités d'une politique publique en faveur du cinéma éducateur de l'entre-deux guerres, pierre importante de l'histoire du cinéma documentaire en France. L'étude de cet ensemble nous permet de comprendre les mutations qui ébranlent la société française de l'entre-deux-guerres et particulièrement de ses classes populaires : évolution de la place des femmes, « rationalisation » de l'agriculture ou abandon progressif de la petite industrie.

L'une des gageures de ce livre était sans doute de mener de front l'histoire de la création des institutions, la place de Jean-Benoît Lévy et son implication dans chacune d'elles, et la part créatrice de son travail de réalisateur. Certains de ses films sont d'ailleurs proposés dans un DVD, réalisé par Fred Savioz, en accompagnement de ce livre.

« L'Utopie », première partie de cet ouvrage nous invite à découvrir la lignée de Jean Benoît-Lévy, ascendance animée par cette vision utopiste si chère au 19^{ème} siècle. Deux figures s'y détachent, constitutives de la personnalité du cinéaste. Tout d'abord, le grand-père Benoît Lévy, instituteur strasbourgeois, qui a choisi la nationalité française en 1871, président de plusieurs sociétés de secours mutuel, administrateur de sociétés d'instruction publique.

L'autre personnage tutélaire pour Jean, c'est son oncle Edmond (1855-1929), avocat, républicain qui appartient au Grand-Orient, proche du Parti Radical et collaborateur de la première heure de la Ligue de l'Enseignement, celle-là même qui bataillera pour que soient promulguées les lois en faveur d'une « instruction gratuite, obligatoire et laïque. » Cet oncle, créateur de la revue Phono-Ciné Gazette, ouvre sur les Grands Boulevards à Paris la salle « Omnia » premier théâtre cinématographique, et obtient de Charles Pathé la primauté dans la distribution de ses films.

En 1910, au 1^{er} Congrès international du cinéma à Bruxelles, Edmond Benoît-Lévy et G.-Michel Coissac présentent un rapport posant « le principe de la mission scolaire du film. »

Jean Benoît-Lévy, de retour de son service militaire, rejoint son oncle à l'Omnia. Il se forme aux laboratoires Pathé et Gaumont ainsi qu'aux

Valérie Vignaux examina los dos papeles de Jean Benoît-Lévy en el movimiento francés de entre guerras que apuntaba a «hacer del cine un agente educativo con rostro humanista», como promotor de organizaciones educativas e instituciones que cumplieran esa finalidad y como cineasta dedicado a películas documentales. Su retrato nos ayuda a comprender los cambios en la sociedad francesa de esas décadas, como, por ejemplo, la evolución del papel de las mujeres, la «racionalización» de la agricultura, la desaparición gradual de la pequeña industria. Vignaux reconstruye las influencias familiares en el hombre que encarnó el cine educativo: la de su abuelo, educador, y la de su tío, que fue empresario de una sala de cine y luchó por la educación libre, laica y pública, colocando el movimiento por un cine educativo en el contexto utópico del siglo XIX. Benoît-Lévy estuvo en el centro de todas las batallas de los años 20 para conseguir los instrumentos del cine educativo y en 1925 se empeñó en la creación de un archivo nacional de cine para la educación pública. Al mismo tiempo fue el más importante creador de películas educativas: alrededor de 118 entre 1922 y 1929, para distintas instituciones, y en los años 30 otras 144. En el DVD adjunto se ofrecen algunas de las películas que atestiguan la entrega de Benoît-Lévy al cine.

établissements Lordier. En 1919, il devient secrétaire général de l'Omnia. À presque 30 ans, Jean, rompu aux principes de l'instruction publique et de l'éducation populaire, technicien, producteur et réalisateur, possède tous les atouts pour organiser, fabriquer et développer le cinéma éducateur en France.

Encore fallait-il mettre en place les structures financières qui permettraient à cette utopie de devenir réalité. Jean Benoît-Lévy est de toutes les batailles des années 20, de cette conquête pour la fabrication d'outils cinématographiques éducatifs, et qui verra la création en 1924 de l'Institution internationale de coopération intellectuelle sous l'égide de la Société des Nations, ainsi que la création la même année, de l'Office nationale d'hygiène sociale.

En 1923, s'ouvre la Cinémathèque du ministère de l'Agriculture, qui annoncera 531 titres en 1939.

En 1925, c'est la création de la Cinémathèque centrale de l'enseignement, promue au rang de Cinémathèque nationale, et qui a la particularité de dépendre de la Ville de Paris et du ministère de l'Instruction publique.

Le cinéma devient l'outil de l'enseignement et Jean Benoît-Lévy son principal réalisateur, avec entre 1922 et 1929, pas moins de 118 films pour ces différentes institutions, et 144 films dans les années 30 : des films courts, des longs-métrages, des documentaires, des fictions... une filmographie de 300 films. Ils témoignent, quel que soit leur genre, du souci de Jean Benoît-Lévy de filmer le réel et de transmettre par le cinéma.

L'autre ligne forte de ce livre, c'est de voir rassembler tous les éléments qui ont présidé à la naissance d'une politique du cinéma éducatif en France, les volontés politiques, à des époques successives, de quelques grands noms (Léon Bourgeois, Edouard Herriot) contrariées par les réalités économiques. Toute l'histoire de la télévision éducative des cinquante dernières années prend ses racines dans cette utopie des années 20 devenue concrète, de considérer le cinéma comme le média privilégié de l'enseignement des jeunes générations et de l'éducation populaire à destination des adultes.

En 1959, l'année même de la mort de Jean Benoît-Lévy, une loi est promulguée rendant la scolarité obligatoire jusqu'à 16 ans. Devant cet afflux de nouveaux élèves et d'enseignants non formés, le Ministère de l'Éducation nationale, débloque des fonds importants en direction de la Radio Télévision Scolaire afin qu'elle soutienne l'enseignement avec des films éducatifs. C'est sans doute dans les développements de la télévision éducative que se trouve l'un des héritages les plus importants de l'œuvre de Jean Benoît-Lévy.

Valérie Vignaux, *Jean Benoît-Lévy ou le corps comme utopie. Une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2007, 256 p.

* Valérie Vignaux est maître de conférences en études cinématographiques à l'Université François-Rabelais de Tours. Elle a dirigé un numéro de la revue *1895*, consacré aux *Archives* (n° 41, octobre 2003) et un numéro dédié à *Emile Cohl* (n° 53, décembre 2007). Elle est également l'auteur de *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté* (Céfal, 2000) et de *Suzanne Simonin, la religieuse de Jacques Rivette* (Céfal, 2005).

Du praxinoscope au cellulo – un demi-siècle de cinéma d’animation en France (1892-1948)

Marco de Blois

Publications

Publications

Publicaciones

Pour ceux qui s’intéressent à l’histoire de l’animation, la période séparant, en France, la sortie de *Fantasmagorie* d’Émile Cohl en 1908 de celle du *Petit Soldat* de Paul Grimault en 1948, a parfois des allures de paysage dans le brouillard. Ce qui s’est passé entre ces deux dates clef reste en effet encore aujourd’hui mal connu. Les plus cinéphiles d’entre nous peuvent compter sur les doigts d’une main le nombre de films d’Émile Cohl qu’ils ont vus. Et il y a ces quelques autres auteurs dont les habitués des cinémathèques ont une connaissance souvent incomplète : Berthold Bartosch, Alexandre Alexeïeff, Ladislav Starewitch. L’ensemble dans lequel s’insèrent les productions françaises de l’époque présente des contours très flous, alors que les premières décennies de l’animation américaine sont en revanche très richement documentées grâce aux travaux d’historiens.

Les auteurs de *Du praxinoscope au cellulo – un demi-siècle de cinéma d’animation en France (1892-1948)* se sont donnés comme objectif de combler cette lacune. Publié par les Archives françaises du film du Centre national de la cinématographie (CNC) à l’occasion d’une importante opération de mise en valeur du patrimoine animé français, l’ouvrage, dirigé par Jacques Kermabon en collaboration avec Jean-Baptiste Garnero, a d’abord été conçu pour accompagner une grande rétrospective organisée par le CNC, regroupant 105 courts métrages d’animation (la plupart restaurés)*. Davantage qu’un catalogue, il possède une richesse de contenu qui lui permet aussi de trouver une bonne place dans une bibliothèque de documents de référence.

Mais pourquoi les premières décennies du cinéma d’animation d’un pays comme la France, dont le patrimoine cinématographique est l’un des plus prestigieux et diffusé au monde, est-il si mal connu ? Certains pourraient émettre cette hypothèse : dans les faits, il n’y a pas tant de films que ça. Après tout, le pays a traversé à l’époque deux guerres mondiales, un contexte qui se prête bien mal à la production de frivolités comme des films d’animation ! Or, le livre contredit cette hypothèse. En effet, bien que la France ne possède pas à l’époque de grandes structures industrielles consacrées à l’animation, le livre fait état d’une production artisanale relativement abondante, qui, contrairement à la production américaine, se caractérise par une esthétique diversifiée, fraye à l’occasion avec l’art moderne et ne vise pas à tous les coups à déclencher le rire.

Kermabon avance dans son texte d’introduction une explication intéressante, qui pose la question du rapport difficile du cinéma français à la notion d’artifice. La cinématographie française, explique l’auteur avec pertinence, « s’est choisie la première projection des frères Lumière comme geste fondateur. » En d’autres mots, c’est le vieil antagonisme

Originally conceived to accompany a retrospective organized by the CNC, this book contains riches that should earn it a place on the reference shelf. French animation films between 1908 and 1948 have been neglected by historians, although the first decades of American animation have been well documented. This book is intended to fill that gap. Jacques Kermabon's speculations on the reasons for the neglect of animation films include the troubled relationship of French cinema with the notion of artifice and the Disney concept that animation is for children, whereas French animation is characterized by a diverse aesthetic, sometimes related to modern art and not necessarily for children, or to make us laugh.

The book offers the reader more than one approach to its subject. A chronology of French animation is followed by 14 individual texts by specialists, critics, or artists, some offering a historical context for a film, others providing aesthetic analyses. There is documentation on the 105 films in the retrospective, varying from a single paragraph to 4 pages, including information on the restoration of the films, and there are biofilmographies of the filmmakers, documentation sources, and, at last, a glossary of filmographic terms and bibliographies of some of the filmmakers. The book is playfully designed, with animation figures in the text, sometimes making it difficult to read. An inserted DVD contains some dozen films, from *L'Idée* by Berthold Bartosch, to *La Joie de vivre* by Hector Hoppin and Anthony Gross, and, of course, *Fantasmagorie* by Émile Cohl.

Lumière et Méliès qui se joue ici. Il ajoute : « Parmi les raisons qui font que ce genre – appelons ainsi par commodité – apparaît toujours comme un codicille aux histoires du cinéma ou fait l'objet d'un traitement à part pèse sans doute l'axiome de Disney, selon lequel l'animation est à destination du jeune public. » Au pays du réalisme ontologique et du montage interdit baziniens, les petits Mickey et l'idée cohlienne de fantasmagorie apparaissent fatalement comme des excentricités inclassables.

L'introduction de Kermabon laisse conclure que l'effacement dont est victime cette période de l'histoire de l'animation française dans la mémoire collective pourrait être attribuable aux partis-pris esthétiques et idéologiques des historiens. Quelle ironie, tout de même, que cela survienne dans le pays qui a donné naissance à Émile Reynaud et qui a fixé la naissance du dessin animé à 1908, année de sortie de *Fantasmagorie* d'Émile Cohl ! Les célébrations entourant, en 2008, le centenaire de la sortie du film de Cohl et le succès considérable obtenu récemment par des longs métrages d'animation français – *Kirikou et la sorcière*, *La Prophétie des grenouilles*, *Persepolis*, pour ne nommer que ceux-là – offrent l'occasion de mettre la table pour une redécouverte des premières décennies de l'animation française. Et d'enfin, peut-être, réconcilier les rejetons respectifs des Lumières et de Méliès.

Coquettement conçu, *Du praxinoscope au cellulose* présente une somme imposante de 352 pages et un design ludique qui laisse place à une iconographie abondante et à un graphisme aéré. L'ouvrage offre au lecteur plus d'un angle d'attaque, déclinant son contenu en plusieurs propositions rédactionnelles, certaines très factuelles, d'autres plus libres. Passée la (trop) brève introduction de Jacques Kermabon, l'ouvrage s'ouvre sur une chronologie de l'animation mondiale de 1892 à 1948. Il propose ensuite des textes personnels sur 14 films écrits aussi bien par des spécialistes que des critiques ou des artistes. Le lecteur, qui se voit offrir ici aussi bien des témoignages que des mises en contexte historiques ou des analyses esthétiques, fera une appréciation sélective de ces textes en fonction de ce qu'il cherche à savoir.

Le livre contient également des fiches filmographiques des 105 films de la rétrospective qui contiennent, en plus du générique complet, les indications concernant les étapes de leur restauration – les chercheurs, les historiens, les centres d'archives et les cinémathèques en apprécieront la richesse et la précision. Dernière pièce de résistance : un dictionnaire des artisans de l'époque, certains très connus (Alexandre Alexeïeff, Émile Cohl, Paul Grimault), d'autres beaucoup moins. La longueur des biofilmographies varie entre un seul paragraphe et quatre pages selon l'importance de l'apport des artisans et l'existence de sources documentaires. Enfin, on trouve dans les dernières pages un glossaire de termes filmographiques et des bibliographies consacrées à quelques réalisateurs.

Le DVD inséré dans l'ouvrage permet d'amener à la maison quelques bijoux de l'histoire de l'animation française. Il y a dans cet ensemble de douze films des incunables qu'on peut enfin voir et revoir tout à loisir, dont les trop rares *L'Idée* de Berthold Bartosch, *La Joie de vivre* d'Anthony Gross et Hector Hoppin et, bien entendu, l'incontournable et fondamental *Fantasmagorie* d'Émile Cohl.

Parcourir ce livre avive le désir de pouvoir assister à la monumentale

Este libro, concebido originalmente para acompañar una retrospectiva organizada por el CNC, es tan valioso que merece un lugar privilegiado entre las obras de referencia. Las películas francesas de animación entre 1908 y 1948 han sido olvidadas por los historiadores, mientras que las primeras décadas de la animación estadounidense están bien documentadas. Este libro se propone zanjar esa distancia. Las reflexiones de Jacques Kermabon sobre las razones de la indiferencia hacia las películas de animación se detienen en la relación poco clara del cine francés con la noción de artificio y el concepto de Disney de que la animación es para niños, mientras que la animación francesa se caracteriza por una estética distinta, a veces relacionada con el arte moderno, no necesariamente para niños ni para hacer reír.

El volumen ofrece al lector varios acercamientos al tema. Una cronología de la animación francesa es seguida por catorce textos de especialistas, críticos y artistas: algunos tratan el contexto de una película y otros, análisis estéticos. La documentación sobre las 105 películas de la retrospectiva es muy variable, pues oscila entre un solo párrafo y cuatro páginas, e incluye informaciones sobre restauración. Además figuran biofilmografías de los realizadores, las fuentes documentales y, al final, un glosario de términos filmográficos y bibliografías sobre algunos realizadores. El libro tiene una confección amena, con imágenes de animación en el texto que a veces dificultan su lectura. El DVD adjunto contiene alrededor de una docena de películas, desde *L'Idée* de Berthold Bartosch hasta *La Joie de vivre* de Anthony Gross, y además, por supuesto, *Fantasmagorie* de Émile Cohl.

rétrospective ayant été montrée à la Cinémathèque française et permet de dissiper le brouillard recouvrant le paysage des quatre premières décennies d'animation française. Qu'on nous permette d'émettre deux bémols en conclusion. D'abord, nous aurions aimé que l'introduction de Kermabon soit un véritable texte de synthèse historique permettant de dresser un portrait cohérent et global de cette période. Également, certains choix graphiques (caractères colorés, petits et sans empattements) entraînent parfois des difficultés à la lecture. Mais cette dernière remarque est probablement le signe que l'auteur de ces lignes n'a plus vingt ans.

Du praxinoscope au cellulo – un demi-siècle de cinéma d'animation en France (1892-1948), CNC, Paris, 2007. 352 p.

* Cette grande rétrospective, composée de onze programmes, a d'abord été présentée à la Cinémathèque française en octobre 2007.

Un siècle de cinéma suisse documenté

Christian Dimitriu

Publications

Publications

Publicaciones

L'établissement et publication des filmographies nationales constituent l'une des activités essentielles des archives cinématographiques. Il s'agit, en plus de fournir des sources d'étude de la vie culturelle et sociale et de l'histoire du spectacle cinématographique d'un pays, d'établir un schéma qui servira de base à la recherche des films de la production nationale existants ou de ceux supposés perdus. À ce titre, la publication en août 2007, de *l'Histoire du cinéma suisse 1966-2000* (Tome I et II) ¹ sous la direction d'Hervé Dumont et de María Tortajada doit être saluée comme un événement très attendu, car il complète le monumental travail de recherche entrepris par Hervé Dumont et publié par la Cinémathèque suisse vingt ans auparavant ². Un siècle de cinéma suisse vient d'être documenté ainsi dans les deux ouvrages.



Hervé Dumont et María Tortajada (sous la dir. de), *Histoire du Cinéma Suisse 1966-2000 – Tome 1*, Éd. Cinémathèque suisse, Lausanne / Gilles Attinger, Hauterive (couverture).

Les deux publications, *l'Histoire du cinéma suisse 1895-1965* et *Histoire du cinéma suisse 1966-2000* (tome I et II), parus à vingt ans d'intervalle, répondent dans leur ensemble au même besoin: celui d'offrir dans un ouvrage de référence unique une documentation aussi complète que possible de la filmographie nationale. La méthodologie et la structure interne des deux publications sont similaires. Du moins en apparence. Quelques différences, plus ou moins perceptibles à simple vue, ou révélées par une analyse plus approfondie de méthodologie et de contenu, peuvent être signalées mais n'affectent en rien l'utilité générale de l'ouvrage. En effet, le critère choisi pour établir la fiche d'un film, et par conséquent la structure de la table des matières de l'ouvrage, manifeste son influence sur le caractère général de ce qui devient une véritable filmographie nationale.

L'ouvrage de 1987 ³ a bénéficié de nombreux et importants soutiens financiers, publics et privés, en particulier de celui de la Fondation pour la culture suisse Pro Helvetia, ce qui en son temps permit à la

1 *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, sous la direction de Hervé Dumont et María Tortajada, Cinémathèque suisse, Lausanne, Éditions Gilles Attinger, Hauterive, 2007, Tome I et II, 1540 pp., Ill. n/b. ISBN 2-88256-177-6 (édition complète).

2 Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse 1895-1965*, Cinémathèque suisse, Lausanne, 1987, 592 pp., Ill. n/b et planches couleur. ISBN 2-88267-000-1.

3 L'ouvrage paru en 1987, toujours disponible à la Cinémathèque suisse, a été le fruit d'une aventure d'édition passionnante et unique, entreprise conjointement par la Cinémathèque suisse constituée en maison d'édition pour l'occasion (avec Freddy Buache, lui-même auteur du classique sur *Le cinéma suisse* paru chez L'Âge d'Homme, à Lausanne en 1974 (1982), éditeur responsable et préfacier du livre de Dumont, et Christian Dimitriu comme directeur de l'édition), Hervé Dumont en tant que chercheur et auteur, assisté par son épouse Jacqueline Dumont-Schmid comme coordinatrice éditoriale, Werner Jeker, qui fut contacté et mis à contribution en tant que concepteur graphique, André Chevailler comme fournisseur d'illustrations de la Cinémathèque suisse et André Burnand comme imprimeur et savant conseiller technique. D'un premier contact avec une importante maison d'édition lausannoise, et avant même de se lancer seule dans l'aventure, la Cinémathèque a tiré profit des précieux conseils d'édition du journaliste Bertil Galland. C'est de ce premier essai de collaboration qu'est resté le format particulier de l'édition: celui d'un livre d'art dans lequel devaient figurer tous les films de la période étudiée, avec deux ou trois illustrations par film.

Cinémathèque suisse d'entreprendre l'édition en allemand de l'ouvrage. Le produit de cette entreprise fut un ouvrage de référence de 592 pages, comprenant 315 fiches de films réalisés jusqu'en 1965, 28 articles sur des institutions ou événements historiques. Ce sont ces mêmes 28 articles de fond qui, en abordant la production helvétique considérée dans son contexte historique et social, confèrent à l'ouvrage sa véritable dimension de livre d'histoire.



Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000, Alain Tanner, Suisse, 1976.

L'*Histoire du cinéma suisse 1966-2000* paru en deux volumes en 2007 présente quelques différences tant sur le plan des moyens engagés, que de la présentation, que sur celui de la méthodologie et du contenu. Sur le plan des moyens engagés, cette édition a profité de la mise à disposition de chercheurs de l'Université de Lausanne (pas moins que dix-sept étudiants et six diplômés en cinéma !), ainsi que d'un nombre important de collaborateurs de la Cinémathèque suisse, qui ont permis aux éditeurs d'accomplir le travail de recherche en un délai relativement court (quatre ans de travaux préliminaires ; trois ans de recherches et de corrections plus pointues). La publication a en outre disposé de nombreux soutiens financiers comme en témoigne la liste de sponsors et mécènes figurant au début de l'ouvrage. Le format de l'édition se rapproche davantage d'un format « dictionnaire », et s'avère donc plus facile à consulter. L'édition de 2007 contient 1212 fiches de films ! Le tout en deux volumes totalisant 1540 pages.



Höhenfeuer, Fredi Murer, Suisse, 1985.

L'édition de 1987 comprenait toute la production suisse recensée (essentiellement des films de fiction, dont 226 longs métrages) et faisait appel aux références disponibles dans la littérature spécialisée et la presse des deux côtés de la Sarine, alors que l'ouvrage de 2007 comprend les films de plus de 50 minutes (à l'exclusion des films de télévision) « dont on peut attester une projection ou une diffusion publique », principalement à travers l'analyse des articles sortis dans la presse de la Suisse romande. Méthodologiquement, la similitude entre les deux ouvrages n'est dès lors pas totale, et le critère de la répercussion des films dans la presse devra être revu lors d'une éventuelle édition de l'ouvrage en allemand. L'adoption du critère d'une durée de 50 minutes et l'abandon de références à des publications portant sur des sujets plus spécifiques (notamment les monographies) et la mise en veilleuse de la production de télévision répondent donc davantage à des soucis d'économie par rapport à l'ampleur du sujet traité qu'à des critères de recherche historique. Ceci devient évident en tout cas pour l'ouvrage de 2007. L'application du critère de sélection entraîne une limitation significative de films répertoriés, alors même que c'est souvent le court métrage qui a fait la singularité (et la renommée) du « nouveau cinéma suisse ». Aussi, l'auteur de l'ouvrage de 1987 avait pris le temps et



La Paloma, Daniel Schmid, Suisse, 1974.

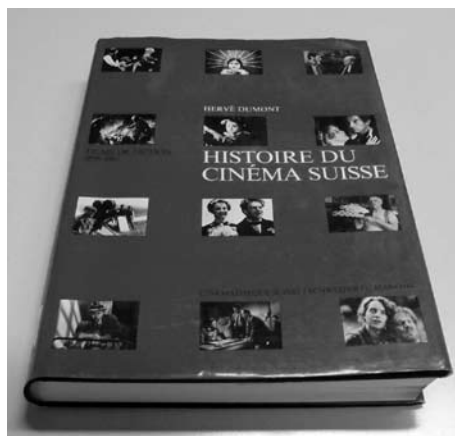
National filmographies are important sources for studying cultural and social aspects of the history of cinema in a given country, as well as an essential tool to research the films of a given country, including those considered lost. The recently published 2-volume *Histoire du Cinéma Suisse 1966-2000*, which complements Hervé Dumont's initial 1-volume *Histoire du Cinéma Suisse 1895-1965*, published by the Cinémathèque Suisse in 1987, is a good example.

Both publications offer a most complete documentation on Swiss cinema. The 1987 book already included 315 files on as many films, plus 28 essays covering historical as well as social issues connected with the history of Swiss cinema. The 2007 edition benefited from the input of a research team of 23 students from the University of Lausanne, not to mention many collaborators from the Cinémathèque Suisse. The new edition includes 1212 files (a "personal history of 1212 films," as suggested by Dumont) assembled in a dictionary approach which is much easier to use. A major difference between the two editions is that the 2007 edition includes all films of more than 50 minutes that have been released or have had a public screening. The indexes differ as well from one edition to the other, the new edition being limited to an index of titles and directors, plus a chronological listing of all the films.

The first century of Swiss cinema is now well documented.

le soin de faire figurer dans les index des noms de nombreuses références bibliographiques employées dans les textes des fiches, alors que dans l'édition de 2007 ceci est plutôt laissé à l'appréciation des chercheurs. Et encore, alors que le « Dumont » de 1987 disposait d'une batterie très sophistiquée de tables des matières et d'index : index par nom de personnes, index par titre de films, mais aussi des index par producteurs, distributeurs, associations, par projets de films non réalisés, par lieux de tournages, par thèmes et genres. Ceci donnait à l'ouvrage sa véritable dimension de livre d'histoire.

Le « Dumont et Tortajada » en deux tomes de 2007 dispose d'un ensemble d'outils plus réduits, mais adapté à l'objectif que se sont fixés les éditeurs (un index de titres de films, un index des réalisateurs et une table des matières qui constitue en même temps la liste chronologique des films répertoriés). Il s'agit, tel que le signale Hervé Dumont dans le premier paragraphe de sa préface, plus d'une « histoire individuelle de 1212 films suisses sortis pendant les années 1966 à 2000 », que d'un ouvrage d'histoire du cinéma suisse à proprement parler. C'est aussi un bel exemple de projet de collaboration étroite entre deux institutions qui n'ont pas toujours tiré tout le profit qu'elles étaient en droit d'exiger mutuellement : la Cinémathèque Suisse et l'Université de Lausanne. Il s'agira pour l'archiviste, le chercheur et l'étudiant de tirer profit du formidable volume d'informations mis à sa disposition dans les deux ouvrages (en trois volumes...) qui documentent désormais le premier siècle du cinéma suisse.



Couverture de l'*Histoire du cinéma Suisse 1896-1965*, Hervé Dumont, Cinémathèque Suisse, Lauanne 1987.

Las filmografías nacionales son fuentes importantes para estudiar los aspectos culturales y sociales de la historia del cine en cada país y, al mismo tiempo, instrumentos esenciales para la investigación sobre las películas producidas, incluso las que se dan por perdidas. La *Histoire du cinéma Suisse*, recién publicada, que complementa la obra de Hervé Dumont, editada en 1987 por la Cinémathèque suisse, es un buen ejemplo.

Las dos obras ofrecen una documentación muy detallada sobre el cine suizo. El volumen de 1987 ficha 315 películas y contiene 28 ensayos sobre cuestiones históricas y sociales relacionadas con el desarrollo del cine suizo. Además de los numerosos colaboradores de la Cinémathèque suisse, un equipo de investigación de 23 estudiantes de la universidad de Lausana ha proporcionado informaciones para la edición de 2007. Ésta incluye 1212 fichas en orden alfabético. La diferencia más destacada entre las dos ediciones es que la de 2007 incluye todas las películas de más de 50 minutos que han sido distribuidas o exhibidas en público. También los índices son distintos, porque la nueva edición tiene sólo un índice de títulos y directores y una lista cronológica de las películas.

Estos tres volúmenes documentan de manera muy satisfactoria el primer siglo del cine suizo.

Treasures III: Social Issues in American Film 1900–1934

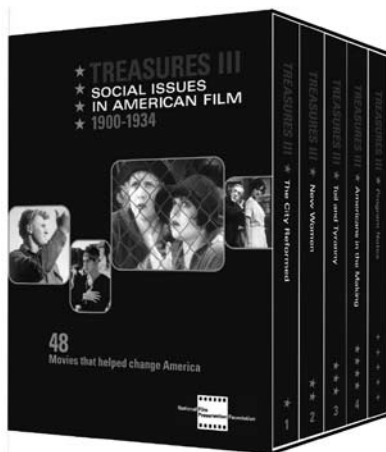
Antti Alanen

DVDs

Déjà responsables de deux anthologies très largement acclamées, Scott Simmon et Martin Marks ne se sont pas contentés de reprendre leur formule gagnante (un choix de films exceptionnels des premiers temps du cinéma américain), mais ont choisi de privilégier cette fois-ci l'approche thématique. Leur nouveau coffret propose donc de regarder les questions sociales qui confrontaient l'Amérique, du début du siècle jusqu'à la Dépression.

Les quatre disques qui constituent le coffret se partagent en quatre thèmes : *The City Reforms* (corruption policière, quartiers insalubres, mafia, tuberculose et problèmes de santé); *New Woman* (les mariages-tests, l'avortement, les suffragettes et autres femmes d'action); *Toil and Tyranny* (sécurité au travail, syndicalisme, grèves et mouvements anti-bolchéviques); *Americans in the Making* (l'émigration, les Premières Nations et la Première Guerre Mondiale). Chaque thème est illustré par plusieurs courts métrages, documentaires ou de fiction, et par un long métrage particulièrement représentatif.

L'origine de ces précieux films constitue un véritable bottin des archives du film au États-Unis et le travail de restauration est remarquable, y compris avec les titres n'existant que sur support papier ou autre support particulièrement fragile. Mais c'est au niveau du contenu que les véritables surprises abondent, tellement ce cinéma pré-hollywoodien (pré-*Production Code*) pouvait se permettre de libertés dans le traitement de questions qui



Treasures III: Social Issues in American Film 1900–1934 (Box set).



Treasures III: Social Issues in American Film 1900–1934 (Booklet and DVDs).

The box sets *Treasures from American Film Archives* (4 DVDs + book, 2000, encore edition 2005) and *More Treasures from American Film Archives 1894–1931* (3 DVDs + book, 2004) have reaped awards and acclaim, but with this third set the editors Scott Simmon and Martin Marks are no longer simply repeating the concept of a wide assortment of exciting films from the early decades of American cinema.

This time, the box set is thematic: a survey of American social issues from the beginning of the 20th century until the Great Depression.

Disc 1: The City Reformed, offers the first surviving Mafia film (*The Black Hand*, 1906), Griffith on terrorism (*The Voice of the Violin*, 1909), police corruption, bad credit, slums, tuberculosis, traffic safety, education, and Warden Lawes on Sing Sing. The feature film is *The Soul of Youth* (1920) by William Desmond Taylor, on juvenile delinquency, featuring Judge Ben Lindsey, pioneer of the juvenile courts, as himself.

Disc 2: New Women starts with Carrie Nation swinging her axe at a saloon and proceeds with suffragettes, trial marriages, and action heroines (*The Hazards of Helen*, 1915). Lois Weber's anti-abortion drama *Where Are My Children?* (1916) is the main course. *The Courage of the Commonplace* (1913) explores the farm woman's plight with subtlety, and even more surprising is *Poor Mrs. Jones!* (1926), which invites comparison to Murnau (*Sunrise* and *City Girl*).

Disc 3: Toil and Tyranny begins with an anti-Bolshevist cartoon and

deviendront bientôt tabous sur les écrans américains.

Signalons enfin la grande qualité documentaire du livre qui complète le coffret et de la musique d'accompagnement à laquelle ont collaboré pas moins de 65 musiciens.

Scott Simmon y Martin Marks, habían publicado anteriormente dos antologías muy apreciadas, pero no se han conformado en esta ocasión con retomar su fórmula ganadora (una selección de películas excepcionales de los primeros tiempos del cine estadounidense), sino que han escogido privilegiar el enfoque temático. Su nuevo estuche propone, en efecto, las cuestiones sociales enfrentadas en Estados Unidos desde comienzos del siglo hasta la Depresión.

Los cuatro discos que componen el estuche presentan a la vez cuatro temas: *The City Reforms* (corrupción policial, barrios insalubres, mafia, tuberculosis y problemas de salud); *New Woman* (los matrimonios de prueba, el aborto, las sufragistas y otras mujeres de acción); *Toil and Tyranny* (la seguridad en el trabajo, el sindicalismo, huelgas y movimientos antibolcheviques); *Americans in the Making* (la emigración, las poblaciones autóctonas y la Primera Guerra Mundial). Cada tema está ilustrado por varios cortometrajes, documentales o de ficción, y por un largometraje especialmente significativo.

El origen de estas valiosísimas películas constituye un verdadero tesoro de los archivos filmicos en Estados Unidos y el trabajo notable de restauración abarca también los títulos en papel o en otros soportes especialmente frágiles. Pero las verdaderas sorpresas se encuentran en la abundancia a nivel del contenido, porque, antes de Hollywood (es decir, antes del *Production Code*), el cine podía permitirse libertades en el tratamiento de temas que luego serían tabúes en las pantallas estadounidenses.

Señalemos, por último, la gran calidad documental del libro que completa el estuche y de la música de acompañamiento, que ha contado con la colaboración de por lo menos 65 músicos.

explores labour safety, workplace disasters, trade unions, and strikes (in an episode of the *Who Pays?* series starring Ruth Roland and Henry King, 1915). The feature presentation is Cecil B. DeMille's last silent film, *The Godless Girl* (1928), which starts as a drama of atheism vs. religion at high school but proceeds viscerally into a sadistic juvenile prison drama, complete with electrocutions, bloodhounds, and a climactic conflagration. Lina Basquette stars at her electrifying best.

Disc 4: Americans in the Making has emigrants landing at Ellis Island in 1903, presents the Native American tragedy *Ramona* (1910) as interpreted by D.W. Griffith and Mary Pickford, approaches WWI in the earliest surviving film by King Vidor (*Bud's Recruit*, 1918), documents war invalids with a frankness reminiscent of *Let There Be Light* and *The Men*, and follows Prohibition in eight W.R. Hearst newsreels. The Paramount feature film *Redskin* (1929), offered as a two-colour Technicolor restoration, belongs, despite its title, to the Hollywood tradition of paying justice to Native Americans, produced before a 20-year backlash in their presentation in the movies.

Treasures III offers plenty to think about. The movies have been lovingly preserved by a collective effort of a "who's who" of American film archives. The visual quality of the films that have survived only as paper prints or in other difficult formats is now higher than ever since their original release. The biggest surprise is the content of the films from the years before the standardization of Hollywood. They handle subjects which later became taboos in the *Production Code*. For a historian, the films should be rewarding. They start in the Age of Innocence, are inspired by the ideals of the Progressive Era, show the jingoism and human damage of the Great War, follow urbanization during the Jazz Age, and explore Prohibition and the Great Depression.

The full-length book written by the editors offers a wealth of information, commentary, and suggestions for further reading. The music notes by Martin Marks are unique in the way they both deepen the understanding of the films and explore the background of the musical cues. In addition, the films themselves have a separate set of commentary tracks by 20 experts. More than 65 musicians and composers participated in creating new original music for the films. The music ranges from solo piano performances to an orchestral score of 16 players for *Where Are My Children? As a Finn, I was moved by the poignant use of Armas Järnefelt's "Berceuse" in its epilogue.*

Treasures III is an example of the anthology genre at its best. It is a work of montage, where the whole is more than a sum of its parts. It's meant to be revisited. An inspiration for all.

Treasures III: Social Issues in American Film 1900–1934. A 4-DVD box set curated by Scott Simmon and music curator Martin Marks. Produced by the National Film Preservation Foundation, distributed by Image Entertainment, released 16 October 2007. 48 films, 12¼ hours, with a 173-page book.

Norwegian classic on DVD: *Bridal Party in Hardanger*

Paolo Cherchi Usai

DVDs

In 1999 the Pordenone Silent Film Festival presented the first restoration of *Brudeferden i Hardanger* (Bridal Party in Hardanger), directed by Rasmus Breistein in 1926 and premiered that year in Oslo on 26 December. It was a revelation. Breistein was known as the father of a “new wave” in Norwegian cinema, based on the resurrection of national themes and on location shooting in beautiful natural landscapes. However, the Pordenone screening of *Brudeferden i Hardanger* proved that Breistein was much more than a local cinematic bard. His assured direction of actors (a far cry from the melodramatic conventions of the time), his sense of composition and camera placement, and the stunning photography of the exteriors revealed a personality whose talent went well beyond the traditional boundaries of “national cinema.” Moreover, Breistein had been known for his relentless pursuit of stylistic and technological advancement in cinema, as demonstrated by his frequent travels to the United States. True, these overseas excursions also had the purpose of promoting Breistein’s own films with Norwegian *émigrés* and raising funds for future productions; nevertheless, not many European directors would spend time in Hollywood with the declared purpose of developing their crafts in their own country. In this respect, Breistein’s professional trajectory constitutes a perfect case study on the influence of American silent cinema in European filmmaking during the early decades of the 20th century.



Bridal Party in Hardanger, Rasmus Breistein, Norway, 1926.



Bridal Party in Hardanger, Rasmus Breistein, Norway, 1926.

The Norsk Filminstitutt’s DVD release of the restored *Brudefelden i Hardanger* should therefore be regarded as a significant event in silent film studies. As very few titles of Norwegian cinema are available on video to international researchers, the availability of this work to a broader public will no doubt create new opportunities to draw a more nuanced picture of European cinema of the 1920s beyond the major producing countries of the time. The two-disc set contains the feature film in two versions, the 1999 and 2007 restorations, plus a photo gallery and two shorts: Camilla Vanebo’s informative documentary on Breistein, *Dokumentarfilmen Rasmus Breistein – ein reisande i film* (Rasmus Breistein – A Film Traveller, 2000, 28 mins) and Sondre H. Bjørgum’s *Bakom Brudeferden: Om musikken* (Behind the Scenes: The Music, 2007, 15 mins), a rather unassuming chronicle of the making of the orchestral music accompaniment for the 1999 first restored version. (I was relieved to hear a musician talking against the practice of silent film music accompaniment with the “click track” system; and I learned a lot about the alternate method known as “streaming,” which allows a much greater degree of flexibility on the part of the conductor, something to be kept in mind by film preservationists for future endeavours of the same

La publication en dvd par le Norsk Filminstitut de *Brudeferden i Hardanger* doit d'ores et déjà être considérée comme un événement important dans le champ des études portant sur le cinéma muet : c'est l'occasion de tracer un portrait plus nuancé de la production européenne des années 20, à l'extérieur des grands pays producteurs de l'époque.

Présenté au festival de Pordenone en 1999 dans une première version restaurée, *Brudeferden i Hardanger* fut réalisé en 1926 par Rasmus Breistein et projeté en première à Oslo en décembre de la même année. Connu comme le père d'une « nouvelle vague » dans le cinéma norvégien, Breistein est beaucoup plus qu'un héraut du cinéma national. Rigoureux directeur d'acteurs, possédant un sens exceptionnel de la composition, il était connu pour ses recherches stylistiques. Sa curiosité vis-à-vis les développements techniques du cinéma l'incita à faire plusieurs voyages aux États-Unis et ses films constituent un exemple exceptionnel de l'influence du cinéma américain sur le cinéma européen des années 20.

Le boîtier de deux disques du Norsk Filminstitut propose deux versions du film (la restauration de 1999 et celle de 2007), une collection de photos et deux courts métrages : un documentaire (28 minutes) de Camilla Vanebo sur Breistein et un « making of » (15 minutes) de la bande sonore de la version de 1999 – l'accompagnement musical (dû à Halldor Krogh) est l'une des véritables réussites de cette restauration. (La version 2007 est accompagnée au piano, magnifiquement, par Arnhild Vik, qui fait aussi appel au grand violoniste Einar Mjølunes déjà présent dans la bande sonore de 1999). Les dvds sont accompagnés d'une brochure dont les textes sont malheureusement presque exclusivement en norvégien, pourtant plusieurs questions auraient besoin d'éclaircissements, notamment la durée des versions (104 minutes, à 25 i.s., pour celle de 1999; 74 minutes, à 18 i.s., pour celle de 2007) et les choix de restauration. Mais quoi qu'il en soit, il s'agit d'un travail exceptionnel.

kind. It would be interesting to find out more about the implications of its application to the projection of 35mm prints with live orchestral scores.) The music is indeed one of the winning points of the project. Based on cue sheets created at the time of release (with excerpts ranging from Dvořák's "New World" Symphony to Grieg, Sibelius, and folk tunes performed by Hardanger violinist *extraordinaire* Einar Mjølunes), this is one of the best orchestral performances of original silent music ever recorded. Much of the credit for this (in the 1999 version) goes to the music arrangement of Halldor Krogh, who succeeded in the difficult goal of creating a seamless sound texture from what would have otherwise been perceived as a patchwork of popular classic tunes. No less accomplished is the piano accompaniment to the 2007 restoration by Arnhild Vik (again with a guest appearance by violinist Einar Mjølunes), who successfully avoided the pitfalls of wallpaper music and sheer descriptivism, so common in piano performances for silent films on DVD. This, together with the astonishing quality of the digital transfer to video and the subtlety of the tintings, makes *Brudeferden i Hardanger* a sheer pleasure to watch and listen to. Silent cinema can't get much better than this on DVD.

The small but elegant brochure enclosed with the DVD is largely in Norwegian, except for a foreword by Norsk Filminstitut's managing director Vigdis Lian and a summary in English by film historian Jan Anders Diesen. This may be the reason why the DVD set is surprisingly vague – at least from the viewpoint of a non-Norwegian reader – in relation to the preservation process leading to the two versions presented here. It may well be that all the essential information is reproduced in the Norwegian text, but in watching the film I couldn't help being puzzled by a number of matters of potential interest to the readers of this journal and to informed viewers (be warned: in the copy under review, the disc labeled as containing the bonus tracks actually includes the feature, and vice versa). First, there's the issue of the different length of the two versions. According to the main menu of the DVD, the 1999 restoration lasts 104 minutes. The booklet's notes claim that the film was transferred at 25 frames per second. However, the movements of the characters on the screen appear to be perfectly natural. So, was the 35mm print optically stretched (the print shown in Pordenone wasn't, and it lasted 101 minutes), or was the stretching process implemented for the video transfer only? Was there a need to do so, if the restored 35mm elements had not been stretched in the first place?

The 2007 version, on the other hand, lasts only 74 minutes, but was transferred at 18 fps. Such a major discrepancy is not adequately accounted for. Strangely enough, the only major difference I was able to detect between the two versions is in the additional presence of a dialogue sequence between the characters of Kari and Marit in the 2007 restoration: 3 minutes in all, not enough to justify the half-hour gap in running-time between the two versions. The archival credits after the film indicate that the only surviving material of *Brudeferden i Hardanger* is a battered (and unedited) 35mm nitrate positive, and that the intertitles have been reconstructed through a title list retrieved from the Swedish censorship board (1999 restoration) and from other sources (2007 restoration). If so, was the additional footage of the dialogue between Kari and Marit found at a later stage? The image quality of

El DVD publicado por el Norsk Filminstitut de *Brudeferden i Hardanger* debe ser considerado un acontecimiento importante en el ámbito de los estudios sobre el cine mudo: es la ocasión para delinear un panorama más matizado de la producción europea de los años 20 fuera de los grandes países productores de la época.

La película *Brudeferden i Hardanger*, presentada en el festival de Pordenone en 1999 en una primera versión restaurada, fue realizada en 1926 por Rasmus Breistein y estrenada en Oslo en diciembre del mismo año. Conocido como el padre de una «nouvelle vague» del cine noruego, Breistein es mucho más que el heraldo del cine nacional. Riguroso director de actores, dotado de un sentido excepcional de la composición, era célebre por sus búsquedas estilísticas. Su curiosidad con respecto a los progresos técnicos del cine lo llevó a viajar varias veces a Estados Unidos y sus películas constituyen un ejemplo excepcional de la influencia del cine estadounidense sobre el cine europeo de los años 20.

El estuche de dos discos del Norsk Filminstitut propone dos versiones de la película (la restauración de 1999 y la de 2007), una colección de fotos y dos cortometrajes: un documental de 28 minutos de Camilla Vanebo sobre Breistein y un «making of» de 15 minutos de la banda sonora de la versión de 1999. El acompañamiento musical, realizado por Halldor Krogh, es uno de los mayores logros de esta restauración. La versión de 2007 cuenta con el magnífico acompañamiento pianístico de Arnhild Vik, con la colaboración del gran chelista Einar Mjolsnes, ya presente en la banda sonora de 1999. Los DVD están acompañados por un folleto escrito desafortunadamente casi en su totalidad en noruego; además, algunas cuestiones necesitarían aclaraciones, en especial la duración distinta de las versiones (104 minutos en 25 i.p.s. la de 1999; 74 minutos en 18 i.p.s. la de 2007) y las elecciones de la restauración. A pesar de estas carencias, se trata de un trabajo excepcional.

the added sequence does not seem to support this assumption. Nor could I find many major variations between the intertitles of the 1999 restoration and those of the 2007 revised version. I could gather from the Norwegian text in the booklet that the newly added sequence was integrated with intertitles taken from a title list of an American release version of the film. Has a 35mm print been found in the United States, or – as I suspect – was there only a title list, and if that's the case, where does the list come from? Is it known where and when the unedited print was found, and why was it so battered, given that it was without intertitles? Last but not least, is the 2007 reconstruction also available on 35mm?

As said before, it is quite possible that these and other questions may have their answer in the Norwegian text of the brochure (in which case, a couple of extra hours spent with a pocket dictionary will be a good exercise in multiculturalism). Still, a more systematic explanation of the actions taken to restore the film would have been beneficial to the viewer, thus highlighting the complexity and quality of the work undertaken on this occasion. After all, if the archive itself does not explain and promote its own work, who will? In my view, there is a simple solution to the problem: budget permitting, it would only be a matter of reprinting the booklet with one or two additional pages, clarifying and highlighting at least some of the above details. The stature of the film and the truly beautiful look of the film on the DVD itself would more than justify the relatively modest expense, and give due credit to the Norsk Filminstitut, its curators, and its technicians for this remarkable achievement.

Brudeferden i Hardanger [Bridal Party in Hardanger], directed by Rasmus Breistein (Norway, 1926). 2-DVD set with illustrated booklet (31 pages), Oslo: Norsk Filminstitut / Høgskolen i Lillehammer [Lillehammer University College] / Bergen Filharmoniske Orkester, 2007. Aspect ratio 4:3; sound: stereo/stereo 5.1; Norwegian language / English subtitles; total running time: 233 minutes.

Pasolini, Ray

Robert Daudelin

DVDs

A review of two new DVD releases from the British Film Institute, the American Nicholas Ray's *Bigger Than Life* (1956) and the Italian Pier Paolo Pasolini's *Teorema* (1968), rarely available for viewing on the big screen.

Nicholas Ray's film, made at the summit of his career, is a classic drama portraying an acid view of American society. The film's pictorial qualities in CinemaScope, and Ray's intentional use of the harsh colors of De Luxe, made it important that the transfer be impeccable. To appreciate the high-quality film material from which the DVD was made, it is only necessary to compare it to the completely faded trailer that makes up part of the "extras." There are no subtitles, and the accompaniments are relatively weak: a short sound interview of Ray in 1969, a conversation between Jonathan Rosenbaum and Jim Jarmusch, and the trailer. There is also a booklet with two short essays by Jeanine Basinger and Geoff Andrew.

Pasolini's film allows for many interpretations. A tragic reflection on bourgeois values, *Teorema* is often amusing, a film profoundly marked by the 1960s and the ferment of ideas of its time. The brutality of the filming is still as astonishing after 40 years. It is also a film which traps the spectator, not providing any key to find one's way through this decidedly too simple fable. *Teorema* is a philosophic reflection in images, and it is the pictorial qualities that are the real key. The digital transfer fortunately is superb. As for the accompaniments, an interview with Terence Stamp in 2007 provides fascinating information. The booklet is perhaps too short, but has the usual professional qualities of BFI publications: Geoffrey Nowell-Smith and Philip Strick present the film.



Bigger Than Life, Nicholas Ray, USA, 1956.

Le catalogue dvd du British Film Institute est désormais si volumineux et son rythme de parution tel (un dvd par semaine ?) que bien malin celui qui réussirait à suivre, comme à se faire une idée de la ligne éditoriale qui préside à cette pléthore. Films des premiers temps et cinéma expérimental, films noirs et classiques contemporains, documentaires et films scientifiques, tous les genres sont désormais présents sous la bannière BFI – à l'image, pourrait-on penser, des très riches collections du National Film and Television Archive.

Les deux films ici chroniqués témoignent de la richesse, comme de l'éclectisme de la collection. Douze années séparent *Bigger Than Life* (1956) et *Teorema* (1968), douze années au cours desquelles la face du cinéma (et du monde !) a changé : peu de parenté en effet entre la dramaturgie (faussement) classique du film de Nicholas Ray et le conte philosophique de Pier Paolo Pasolini. Et pourtant, nous voici face à deux œuvres majeures rarement visibles sur grand écran.

Bigger Than Life marque le sommet de la carrière du cinéaste américain *. Si le film n'éclipse pas les œuvres magnifiques qu'avaient été *In a Lonely Place* (1950), *The Lusty Men* (1952), *Johnny Guitar* (1954) et *Rebel Without a Cause* (1955), il leur est en tous points comparable : portrait acide de la société américaine qui pense pouvoir guérir de ses maux grâce à une « miracle drug », le film, même dans ses aspects mélodramatiques, est d'une rigueur admirable, s'appuyant sur l'interprétation magistrale de James Mason et Barbara Rush et, comme souvent chez Ray, sur une recherche plastique constante, pour rejoindre le spectateur et le dérouter jusqu'à son image finale.

Vu la richesse plastique du film et le parti pris de Ray d'utiliser les couleurs criardes de De Luxe comme articulations de son récit (procédé qu'il poussera encore plus loin deux ans plus tard dans le sublime *Party Girl*), l'édition dvd se devait d'être impeccable, d'autant plus que la frustration de voir un si beau Cinemascope (dont le « ratio » 2.35 est respecté) sur un moniteur tv, aussi bon soit-il, est toujours une expérience violente. Le pari est gagné : s'il n'y a pas de restauration à proprement parler, le transfert à l'évidence a été fait à partir d'une copie de grande qualité qui restitue pleinement la plastique du film. (Il n'est que de comparer avec la bande-annonce complètement virée qui fait partie des « extras » accompagnant le film).

El British Film Institute ha publicado dos DVD de películas que raras veces llegan a la pantalla grande: *Bigger Than Life* (1956) del estadounidense Nicholas Ray y *Teorema* (1968) del italiano Pier Paolo Pasolini.

La película de Ray, realizada en el mejor momento de su carrera, es un drama clásico que presenta una visión amarga de la sociedad estadounidense. Las calidades pictóricas del cinematógrafo y el uso voluntario de los colores chillones de De Luxe exigían una transferencia impecable. El nivel alcanzado puede ser comparado con los avances completamente desteñidos que forman parte de los extras. No hay subtítulos y los extras son bastante pobres: una breve entrevista sonora con Ray en 1969, una conversación entre Jonathan Rosenbaum y Jim Jarmusch y los avances. También hay un folleto con dos ensayos breves de Jeanine Basinger y Geoff Andrew.

La película de Pasolini permite muchas interpretaciones. Como reflexión trágica sobre los valores burgueses, *Teorema* es a menudo divertida, profundamente marcada por los años 60 y el fermento de las ideas de su tiempo. Después de cuarenta años su brutalidad sigue siendo sorprendente. Es una película que atrapa al espectador, sin ofrecerle ninguna clave para orientarse en una fábula que es a la vez demasiado simple. *Teorema* es una reflexión filosófica en imágenes y su verdadera clave son sus calidades pictóricas. Afortunadamente, la transferencia digital es espléndida. Entre los extras, una entrevista con Terance Stamp en 2007 ofrece informaciones fascinantes. El folleto, en el que Geoffrey Nowell-Smith y Philip Strick presentan la película, quizá sea demasiado breve, pero tiene el nivel profesional de otras publicaciones del BFI.

El film ne comporte aucun sous-titre et les éléments d'accompagnement sont d'une relative faiblesse : un très court entretien (audio) de 1969 avec Ray, une conversation de café entre le critique Jonathan Rosenbaum et le cinéaste Jim Jarmusch et la bande-annonce déjà mentionnée, intéressante malgré sa piètre qualité de conservation parce qu'elle est animée par le producteur du film, James Mason. Enfin le livret d'accompagnement est tout à fait bienvenu, notamment à cause des deux courts essais de Jeanine Basinger et de Geoff Andrew.

Avec *Teorema*, nous changeons de continent. Deuxième volet d'un groupe de quatre films, qui va de *Edipo Re* (1967) à *Porcile et Medea* (1969), *Teorema* est une œuvre ouverte où toutes les interprétations sont possibles. Exemple de la pensée, comme de l'écriture cinématographique du cinéaste, c'est aussi un film profondément marqué par les années soixante et le bouillonnement d'idées propre à l'époque.

La brutalité du filmage, qui va chercher le sexe là où il est dans les corps, est toujours aussi étonnante, après quarante ans. Le mélange des genres, ou plutôt des tons, est aussi un autre élément qui n'a pas vieilli : réflexion tragique sur les valeurs bourgeoises, *Teorema* est étrangement un film où l'on rit souvent. C'est aussi un film qui piège le spectateur, ne lui fournissant aucune clé (la pensée chrétienne ? Le marxisme ?) pour trouver son chemin à travers cette fable décidément trop simple.

Mais *Teorema* est une réflexion philosophique en images et ce sont les partis pris plastiques du film qui ici aussi sont les véritables clés de l'entreprise. D'où l'importance d'une image impeccable, ce qui est magnifiquement réussi par un transfert numérique de haute définition



Teorema, Pier Paolo Pasolini, Italy, 1968.

à l'occasion duquel son et image ont été restaurés. Une entrevue exclusive filmée en 2007 avec Terence Stamp apporte un complément d'information passionnant, sans parler de qualités de conteur de l'acteur. Le livret d'accompagnement, un peu court, a les qualités professionnelles habituelles des publications du BFI : Geoffrey Nowell-Smith et Philip Strick (dans sa critique de 1969) se chargeant de nous présenter le film avec un enthousiasme que nous partageons volontiers.

Bigger Than Life (Nicholas Ray, 1956), British Film Institute, English, 2007. With booklet.

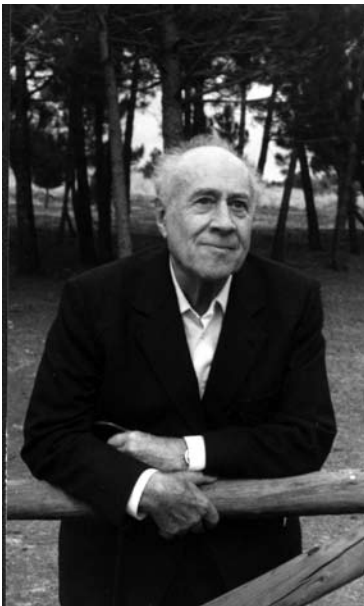
Theorem (Pier Paolo Pasolini, 1968), British Film Institute, Italian with English subtitles, 2007. With booklet.

* En 1963, dans un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* consacré au cinéma américain, Jean-Luc Godard inscrit *Bigger Than Life* dans sa liste des « Dix meilleurs films américains du parlant. »

Science Is Fiction: Las películas de Jean Painlevé

Iván Trujillo Bolio

DVDs



Jean Painlevé en 1980.

La actividad documentalista dentro de la vanguardia francesa tuvo como representantes a Joris Ivens y a Jean Painlevé. Para los estudiosos y, en general, los amantes de la historia del cine documental es difícil encontrar materiales en formato digital de estos dos importantes autores. Por lo menos para el segundo caso las cosas parecen ir cambiando. Bajo el nombre de *Science is Fiction* el BFI ha sacado un estuche de dos DVD sobre la obra de Jean Painlevé. Esta edición reemplaza la *Compilation n° 1*, producida en 2003 por *Les documents cinématographiques* con apoyo del CNC y que prácticamente se encuentra agotada.

El avance es importante pues, por un lado, incluye trabajos clave de las diferentes etapas de su desarrollo como cineasta científico: *Hyas et sténorinques* (1929), *L'Hippocampe* (El hipocampo, 1934), *Oursins* (Erizos de mar, 1954), *Comment naissent des méduses* (Cómo nacen las medusas, 1960), *Histoires de crevettes* (Historias de camarones, 1964), *Les Amours de la pieuvre* (Los amores del pulpo, 1965), *Acéra ou Le Bal des sorcières* (Acera o el baile de las brujas, 1972) y *Cristaux liquides* (Cristales líquidos, 1978); por otro tenemos acceso a la faceta experimental e innovadora de este importante pionero, con materiales que no figuraban en la edición francesa como *Mathusalem* (Matusalén, 1927); *Barbe Bleu* (Barba Azul, 1938) y *Le Vampire* (El vampiro, 1945).

Es imposible describir en pocas líneas la importancia de Jean Painlevé en el desarrollo de la cinematografía. El DVD contiene el esbozo biográfico *Painlevé the Magician* realizado por Michaël Abecassis, que se incluye como uno de los extras, y la apasionante vida y obra de Jean Painlevé como cineasta científico y promotor cultural, descrita con detalle por Brigitte Berg, heredera y actual presidente de *Les documents cinématographiques*, en el texto *The art of science: Jean Painlevé (1902-1989)*, incluido en el folleto de 32 páginas que lo acompaña. Además recomendamos la lectura de *Maverick Filmmaker Jean Painlevé*, que la misma Brigitte Berg publicó en JFP 69 (ps. 12-28).

De cada uno de los cortometrajes que conforman el DVD se podrían escribir páginas enteras; aquí sólo podemos aproximarnos a la obra de Painlevé recurriendo a sus mismas palabras, que muestran el significado que para él tenía el cine documental. Reproducimos el decálogo que Painlevé entregó a su amigo Virgilio Tosi y que éste incluyó como homenaje en 1989, año del fallecimiento del documentalista.

- «No harás documentales si no sientes el tema.
- Rehusarás la realización si no expresa tus convicciones.
- No influenciarás por ningún medio desleal a los espectadores.
- Buscarás la realidad sin esteticismos ni aparatos.
- Abandonarás todo efecto si no se justifica.
- No te servirás de trucos, salvo que tengas al público como confidente.

No utilizarás montajes hábiles, salvo que ilustren tu buena fe.
No exhibirás filmes largos sin una perfecta justificación.
Nunca sustituirás la imagen por palabras.
Al final, bajo pena de caer grandiosamente, nunca estarás satisfecho¹.»



Jean Painlevé presenta el hipocampo, 1936.

Biologiste de formation, lui-même réalisateur de films sur la nature et la vie des animaux, titulaire de longue date de la direction générale des activités cinématographiques de l'UNAM à Mexico et observateur attentif des relations qu'entretiennent mutuellement le cinéma et la science, cinéma scientifique et cinéma expérimental, l'auteur de cette recension salue la publication d'un coffret dédié à l'œuvre de Jean Painlevé par le BFI. Il regrette en passant le retard pris par les éditeurs de DVDs dans la mise sur le circuit d'œuvres d'autres pionniers de la création de films scientifiques et expérimentaux, en particulier celle de Joris Ivens.

Adaptant une formule qui aurait pu être chère à Painlevé, *Science is Fiction*, le BFI a lancé un coffret avec deux DVDs, qui tombe à point nommé, car il remplace la *Compilation n° 1*, actuellement épuisée, qu'en 2003 avait éditée l'association *Les documents cinématographiques* avec l'appui du CNC.

Le coffret propose les œuvres scientifiques essentielles, déjà

La actividad de Painlevé estuvo muy ligada a personajes e iniciativas claves para la preservación de imágenes en movimiento; lo prueban la supervivencia de sus filmes y de muchos otros documentos. De hecho, su casa de 38 avenue des Ternes, en donde fundó el *Institut de Cinématographie Scientifique* y actual sede de *Les documents cinématographiques*, es también el domicilio oficial de la FIAF. En ese contexto, hay que mencionar, como un mérito de este DVD, la inclusión de materiales poco conocidos, producto del rescate y la restauración: en primer lugar, las imágenes de *Mathusalem* que fueron utilizadas para ser proyectadas en el escenario de la obra *Ivan Golls*, en las que el documentalista aparece con Antonin Artaud, dan cuenta de la relación de Painlevé con el surrealismo.

Mención especial merece la incorporación de *Barbe Bleue*, un meticuloso cortometraje de animación en plastilina («clay animation»), que es un buen ejemplo del ingenioso sistema Gasparcolor desarrollado por el húngaro Bela Gaspar en 1932.

El BFI ha incluido *Colour on the Thames* (1935) de Adrian Klein, como uno de los extras que nos permiten relacionar este sistema de color. Además aparecen trabajos casi desconocidos de Percy Smith: *The Birth of a Flower* (El nacimiento de una flor, 1910) y *The Strength and Agility of Insects* (Fortaleza y agilidad de los insectos, 1911), para presentar a los precursores de Painlevé en la filmación de la Naturaleza.

En el segundo DVD incluido en el estuche podemos tener acceso a algunas de las películas científicas, con el acompañamiento musical realizado por el grupo norteamericano *Yo la tengo*. En 2001, a pedido del Festival Internacional de Cine de San Francisco, el trío compuso una nueva música para estos cortos, reunida en el CD *The Sounds of Science*. El resultado puede gustar o no; yo en particular prefiero las versiones originales, pero probablemente este *divertissement* hubiese sido del agrado de Painlevé, siempre abierto a todo tipo de experimentación.

.....
1 El texto original en francés es el siguiente:
«Documentaire ne feras pas si le sujet ne ressens point.
Réalisation refuseras si tes convictions n'exprime pas.
Par aucuns moyens déloyaux les spectateurs n'influenceras.
Réalité tu chercheras sans esthétique ni apparat.
Tout effet abandonneras s'il ne se justifie pas.
Des trucages ne te serviras qu'ayant public pour confident.
Montage habile n'utiliseras que s'il illustre ta bonne foi.
Sans parfaite justification des longueurs n'exhibiras.
À l'image aucunement les paroles ne substitueras.
D'à peu près ne te contenteras sous peine de déchoir grandement.»

présentées dans l'édition française, telles que *Hyas et sténorinques* (1929), *L'Hippocampe* (1934), *Oursins* (1954), *Comment naissent des méduses* (1960), *Histoires de crevettes* (1964), *Les Amours de la pieuvre* (1965), *Acéra ou Le Bal des sorcières* (1972) et *Cristaux liquides* (1978). En outre, cette édition révèle la facette expérimentale et innovatrice de l'œuvre de Painlevé en présentant *Mathusalem* (1927), *Barbe Bleu* (1938) et *Le Vampire* (1945).

Les extras du coffret comprennent en outre un essai biographique de Michaël Abecassis intitulé *Painlevé the Magician*, ainsi qu'un opuscule de 32 pages intitulé *The art of science : Jean Painlevé (1902-1989)*, signé Brigitte Berg, héritière et présidente de la association *Les documents cinématographiques* et auteur de l'article *Maverick Filmmaker Jean Painlevé* publié dans JFP 69.

Mention spéciale est faite du célèbre décalogue énonçant les principes de base de Painlevé et publié par Virgilio Tosi lors d'un hommage rendu à Painlevé en 1989, année de son décès, ainsi que des moments de sa vie, qui fut, par moments, liée à celle de la FIAF (la FIAF est encore aujourd'hui domiciliée chez Painlevé !).

Un mérite additionnel du coffret est l'inclusion d'œuvres peu connues, illustrant les relations de Painlevé avec le mouvement surréaliste et Antonin Artaud, ou encore l'utilisation de techniques originales, telles que des films d'animation avec de la pâte à modeler, l'utilisation du procédé Gasparcolor, et les techniques de filmage de la nature de Percy Smith.

En suma, el resultado del trabajo del BFI es una excelente aportación para la difusión del cine documental, si bien los interesados en este género sigamos lamentando que ni en ésta y ni en la edición anterior se hayan incluido imágenes de su primer filme, *Œufs d'épinoche* (El huevo de pececillo, 1925), así como *La Quatrième dimension* (La cuarta dimensión, 1936) y de su último filme *Les Pigeons du square* (Las palomas de la plaza, 1982). Esperemos que en las próximas ediciones se corrijan estas omisiones y, de ser posible, se incluyan subtítulos en español.

Science Is Fiction: The Films of Jean Painlevé. British Film Institute, 2007. DVD, 2 discos, en francés con subtítulos optativos en inglés y folleto explicativo.

The reviewer of the BFI's new DVD edition of the work of Jean Painlevé is himself a director of films on the natural sciences as well as the long-time director general of UNAM in Mexico. He hails the release by the BFI of this DVD set dedicated to the work of Painlevé, and in passing, regrets the delay of the DVD publishers to add the work of other pioneers of scientific and experimental films, in particular, that of Joris Ivens. Under a title that might have pleased Painlevé, *Science Is Fiction*, the BFI has issued a 2-DVD set, which it inaccurately claims to supersede *Compilation #1*, actually exhaustive, that was published in 2003 by Les Documents Cinématographiques with the help of the CNC. The set offers the essential scientific films, already presented in the French edition, such as *Hyas et sténorinques* (1929), *L'Hippocampe* (1934), *Oursins* (1954), *Comment naissent des méduses* (1960), *Histoires de crevettes* (1964), *Les Amours de la pieuvre* (1965), *Acéra ou Le Bal des sorcières* (1972), and *Cristaux liquides* (1978). In addition, this release reveals the experimental and innovative side of Painlevé with *Mathusalem* (1927), *Barbe Bleu* (1938), and *Le Vampire* (1945).

The supplementary materials include a biographical essay by Michaël Abecassis, *Painlevé the Magician*, and a 32-page pamphlet, *The Art of Science: Jean Painlevé (1902-1989)*, by Brigitte Berg, heir to and president of Les Documents Cinématographiques and author of the article "Maverick Filmmaker Jean Painlevé", published in *Journal of Film Preservation* No. 69 (May 2005).

Special mention is made of the famous ten commandments enumerated by Painlevé and published by Virgilio Tosi as part of a homage paid to Painlevé in 1989, the year of his death, and the events of his life, which was, by moments, linked to that of FIAF (FIAF is still today living in Painlevé's home!). An additional merit of this set is the inclusion of little-known works, illustrating Painlevé's relations with the surrealist movement and Antonin Artaud, and more, the use of original techniques, such as animation films with clay models, the use of Gasparcolor, and the nature film techniques of Percy Smith.

The author of the review is not overly enthusiastic about the musical accompaniment specially composed for the San Francisco International Film Festival in 2001 by the American trio *Yo la tengo* for the short films, titled *The Sounds of Science*. He regrets also that this edition does not have, any more than the earlier one, Painlevé's first film *Œufs d'épinoche* (1925), *La Quatrième dimension* (1936), nor his last film, *Les Pigeons du square* (1982). On the whole, however, he applauds this important contribution to the distribution of Jean Painlevé's work.

The Story of the Kelly Gang

Roger Smither

DVDs

Au milieu des années 70, pas un centimètre ne semblait avoir survécu du (préssumé) premier long métrage de fiction de l'histoire du cinéma, le film (entièrement) australien *The Story of the Kelly Gang*. Du coup, le film était devenu un exemple classique de « film perdu. »

Puis des fragments commencèrent à faire surface et, en 2002, Ray Edmondson pouvait publier un commentaire dans *This Film is Dangerous* sur les cinq minutes récemment retrouvées dans des circonstances rocambolesques. Plus récemment un nouveau fragment a été retrouvé dans les collections du National Film Archive de Londres, portant à quelque 15 minutes le métrage existant. C'est ce métrage (moins du quart du métrage d'origine) qui constitue la base du dvd publié par le National Film and Sound Archive de Canberra, responsable, avec la collaboration de Hagefilm, du travail de restauration.

Le dvd propose sept approches différentes du matériau, l'approche principale étant une description objective des éléments retrouvés, dans l'ordre de présentation jugé le plus vraisemblable par les archivistes ayant travaillé à la restauration. Transféré à 18i.s., le film peut être vu en forme muette, ou avec une bande sonore musicale ou un commentaire de l'historien Ian Christie et de l'archiviste Graham Shirley. Une autre version (32 minutes), dite « Study Version », incorpore des intertitres et des photos, pour tenter d'imaginer comment le film original racontait son histoire au public de l'époque.

Le dvd ne lève pas tous les mystères entourant *The Story of the Kelly Gang*, loin de là. Ainsi nous ne savons toujours pas qui a réalisé le film, qui

The Story of the Kelly Gang of 1906 appears regularly in at least two contexts when film history is discussed. In the first place, there are convincing arguments to recognize it as the world's first dramatic feature film – at least within the terms of certain definitions of the terms “dramatic” and “feature.” In the second, the film has long provided one of the classic examples of the “lost” film – a particularly poignant loss given its obvious national importance as a significant treatment by an entirely Australian production team of one of the most Australian of stories. In the mid-1970s, not a single scrap of footage was known to survive from a film that had originally been more than an hour long.

From that date, fragments began to surface in classic “film find” fashion, inevitably including a can found on a city rubbish dump, so that Ray Edmondson was able to report about 5 minutes of recovered footage in an article he wrote for the book *This Film Is Dangerous* (FIAF, 2002). Since then, in a further classic example of lost-film lore, a substantial extract from the film has been traced in the vaults of a colleague archive (in this case the BFI's National Film and Television Archive in London), and the available footage has grown to more than 15 minutes. This still represents less than a quarter of the original, but is enough to justify this DVD and to give the viewer a sense of the work both of the original filmmakers and of the restorers.

The DVD offers no fewer than seven alternative ways of seeing the retrieved footage.

First, the Restored Version makes a straightforward presentation of the surviving footage, restored by the NFSA with digital assistance from Hagefilm in Europe, assembled in the archivists' best guess at the correct order. Transferred at 18 fps, this runs for 15 minutes, and may be viewed with no sound at all, or with a choice of one of two commentaries or one of two musical accompaniments. The commentaries are provided by the NFSA's Senior Curator of Moving Image, Graham Shirley, and by British film historian Ian Christie: the former talks more about the origins of the footage and the processes of the restoration, while the latter comments on the filmmaking techniques used in *The Story of the Kelly Gang* and their relationship to the methods used in other films of the time. The musical alternatives are an appropriate piano accompaniment by Mauro Colombis – familiar to many FIAF colleagues from the *Giornate* festival in Pordenone – and an “experimental” soundtrack by the British rock band Endorphin, which was, shall we say, wasted on this reviewer.

The DVD also contains a Study Version, which extends the surviving material to almost 32 minutes by incorporating a range of original and recreated intertitles, stills, and a couple of cleverly re-animated still-sequences to illustrate the way the film would have told its story to its original audience. The viewer may choose to watch the Study Version either without sound or with a joint commentary by Graham Shirley

sont les interprètes, où le film a été tourné, sans parler de la question très piégée : les extraits que nous pouvons désormais voir, faisaient-ils partie des chutes du film, ou ont-ils survécu à une copie de projection ?

Ce travail important et mené avec beaucoup de sérieux aurait gagné à être plus explicite quant aux choix des restaurateurs (ordre des scènes, intertitres, « tinting, » etc.) et à l'usage des techniques numériques dans la restauration. Il n'en demeure pas moins un exemple exceptionnel de présentation d'une restauration complexe.

P.S. *The Story of the Kelly Gang* fait désormais partie de la liste relativement brève des films retenus par l'Unesco pour son grand projet « Mémoire du monde. »

A mitad de los años 70, parecía que no hubiera quedado ni un centímetro del que era considerado el primer largometraje de ficción de la historia, la película (enteramente) australiana *The Story of the Kelly Gang*, que se había convertido en un ejemplo clásico de « película perdida ».

Luego, comenzaron a aparecer fragmentos y en 2002 Ray Edmondson pudo publicar un comentario en *This Film is Dangerous* sobre los cinco minutos encontrados poco tiempo atrás en circunstancias rocambolescas. Más recientemente, ha aparecido otro fragmento en las colecciones del National Film Archive de Londres. Es decir, actualmente se conservan alrededor de 15 minutos de metraje. Esta porción (menos de un cuarto del original) constituye la base del DVD publicado por el National Film and Sound Archive de Canberra, responsable, con Haghefilm, de la restauración.

El DVD propone siete acercamientos distintos al material, de los cuales el principal es una descripción objetiva de los elementos descubiertos en el orden de presentación considerado más verosímil por los archiveros encargados de la restauración. La película, transferida a 18 i.p.s., puede

and Sally Jackson, the latter being a member of the NFSAs Moving Image Curatorial Staff who has been deeply involved in the *Kelly Gang* restoration. Their dialogue covers some of the same ground as the shorter commentaries on the Restored Version, but the greater space available and the involvement of Jackson are well used to open up further aspects of the NFSAs work on the film, and other facets of film history.

Also included on the DVD as extras are a very brief (less than 2 minutes) “before and after” compilation by Haghefilm providing the usual selection of split screens, and an “image gallery” or slideshow combining 7 frame blow-ups with a variety of original 1906 materials, including stills from the programme booklet, a vertical pan of the poster, production stills, and postcards.

In common with many “lost” and even with many surviving films from the early cinema period, there is a great deal of uncertainty about *The Story of the Kelly Gang*. Up for debate are such fundamental issues as the identity of the director, the cast, and the locations, and the possibility that some of the recovered footage represents off-cuts rather than release-print material. A 200-page booklet is published together with the DVD to facilitate further study. Written by *Kelly* experts Ina Bertrand and William D. Rountt, the booklet comprises four chapters. The first carefully examines the claim noted at the start of this review – that *The Story of the Kelly Gang* is the world's first dramatic feature film. Chapter 2 explores the history of the making and screening of the film, while Chapter 3 re-imagines, or “dreams,” the experience of the original. Chapter 4, constituting almost half the length of the booklet, provides an astonishing research resource, reprinting over 130 original journalistic, biographical, autobiographical, and film-historical references to the film, with a further 2 pages listing additional references not available for reprinting because of copyright. If one were to choose to challenge Bertrand and Rountt's reasoning or conclusion on any point, they have been remarkably generous in making it possible to retrace their arguments.

The restoration showcased on this DVD is bold but sensitive, with careful removal of treatable blemishes combined with honest retention of the effects of irretrievable nitrate decomposition (which have indeed been incorporated into the cover artwork). Between Bertrand and Rountt's texts and the audio descriptions by Shirley, Christie, and Jackson, the publication offers a bountiful provision of background detail both on the original film and on the NFSAs restoration, and the alternative presentations of the Study and Restored Versions, and the availability of different audio contexts for watching each of them, make it easy for the viewer to find one or more appropriate formats to explore and re-examine the film. Nor does the possibility for exploration stop here: although it is not mentioned on the DVD, a visit to the NFSAs website reveals the existence of a 15-page study guide promoting the use of the DVD in schools.

If there are disappointments in this release, the first is that the “before and after” extra feels as if it is going through the motions rather than trying to provide a useful depiction of how – and why – some of the capabilities of digital restoration were applied. The second is that neither the audio commentaries nor the written texts fully itemize the stories of the various fragments now combined in this version and the restoration

ser vista muda, con una banda sonora musical o con un comentario del historiador Ian Christie y el archivero Graham Shirley. Otra versión, de 32 minutos, llamada «Study Version», incorpora rótulos y fotos, intentando imaginar cómo la película original contaba la historia al público de su época.

El DVD no resuelve todos los misterios que rodean *The Story of the Kelly Gang*, ni mucho menos. Por ejemplo, seguimos sin saber quién realizó la película, quiénes son los intérpretes, dónde ha sido rodada, por no hablar de una cuestión aun más problemática: ¿los extractos que podemos ver habían sido descartados o son partes de una copia de proyección?

Esta obra importante, llevada a cabo con mucha seriedad, se habría beneficiado si hubiera sido más explícita sobre las elecciones de los restauradores (orden de las escenas, rótulos, coloración, etc.) y hubiera recurrido a técnicas digitales en la restauración. De todos modos, se trata de un ejemplo excepcional de presentación de una restauración compleja.

P.D. *The Story of the Kelly Gang* ya forma parte de la lista, relativamente breve, de las películas escogidas por Unesco para su gran proyecto «Memoria del mundo».

processes applied to each. Such questions are not ignored completely – particularly in the Shirley/Jackson dialogue accompanying the Study Version there are several fascinating insights into such issues as the presence, absence, or variety of intertitles or of tinting, and explanations of the restorers' decision to reverse a scene for the restored version. In an archival restoration of this importance, however, one might have looked for a more focused and comprehensive telling of the story of the restoration itself.

These are, however, objections that may not even be universally shared within the film archive community, let alone outside it, and they do not take away from the fact that this joint publication of DVD and booklet on *The Story of the Kelly Gang* offers the rest of us an excellent example of the archival presentation of an important and challenging restoration.

While this review was in preparation it was announced that *The Story of the Kelly Gang* has joined the still very short list of films that have been inscribed on the international register of UNESCO's Memory of the World – a source of justifiable pride to the NFSA, and a fitting confirmation of the film's significance in world cultural history.

One cannot leave this review without noting an incongruity. At almost exactly the same time as Bertrand and Routt were acknowledging their debt to Paolo Cherchi Usai, the NFSA's Director, "for the scholarly and enthusiastic leadership he has shown in the new release of the footage theatrically and on DVD," Paolo was arranging the first screenings of his own film *Passio*, and, as readers of this journal will know, Paolo has taken extensive steps to ensure that *Passio* will never be available for the kind of release represented by this DVD. He has his reasons, and has explained them – but such a contrast does tend to confirm the outsider's impression that we film archivists are part of a pretty extraordinary profession!

The Story of the Kelly Gang. PAL DVD, 64 mins. Released by the National Film and Sound Archive of Australia, 2007.

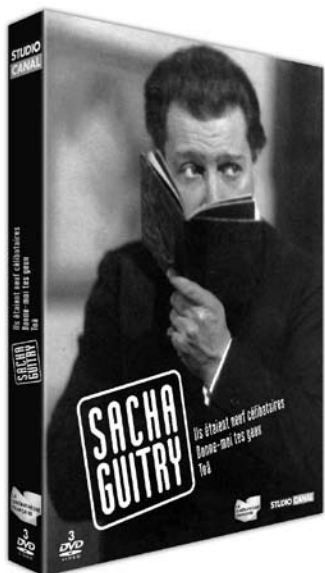
Sacha Guitry, une vie d'artiste

Éric Le Roy

DVDs



Sacha Guitry, une Vie d'artiste, Ed. Bibliothèque Nationale de France / Cinémathèque française / Gallimard (couverture).



DVD Sacha Guitry (coffret).

Admirateur de ses aînés, Sacha Guitry a mené durant plus de cinquante années une *vie d'artiste* : c'est le titre générique retenu par la Cinémathèque française et la Bibliothèque nationale de France pour qualifier les manifestations autour de son œuvre : exposition, programmation, publication, tables rondes et lectures.

Plutôt mal considéré par la critique française, Guitry a mis du temps à s'imposer comme auteur de films. Cinquante ans après sa mort, les deux institutions patrimoniales françaises, sous l'autorité de Noëlle Giret et Noël Herpe ont revisité et fait redécouvrir avec rigueur et passion l'auteur et son œuvre.

L'exposition qui s'est tenue au 51 rue de Bercy a été un parcours-événement, abordant tous les arts du vingtième siècle auxquels Guitry a touché : théâtre, cinéma, journalisme, publicité, radio, télévision, dessin... Réalisée avec un grand soin, réunissant documents et objets dont certains présentés pour la première fois, avec une scénographie appropriée, l'exposition a mis en scène les artistes et personnages qui l'ont inspiré, synergie entre vie privée, vie publique et vie créative ¹. Un ouvrage très complet (toujours sous l'autorité des deux commissaires de l'exposition) qui fait le point sur la carrière de Guitry, avec une riche iconographie, des textes inédits, une lecture contemporaine, loin des redites habituelles, met le cinéma à sa juste place. Un soin particulier à la maquette du livre (format, typographie, mise en page, reproductions) donne une dimension supplémentaire à cette publication de qualité ².

Sacha Guitry a été un travailleur invétéré, un forçat de la mise en scène, de ses textes à sa vie privée, des femmes qu'il a aimées à l'Histoire qu'il a passionnément revisitée, y compris comme personnage de sa propre histoire. Ses films démontrent une modernité d'écriture, loin des clichés supposés du théâtre filmé, un non respect des règles affiché (et parfois même un refus de la grammaire cinématographique traditionnelle), la mise en abîme, l'emploi singulier de la voix off qui ont fait l'admiration des critiques des *Cahiers du cinéma*, mais aussi l'exaspération d'autres, journalistes ou spectateurs.

L'ensemble de ses 34 films réalisés entre 1915 (*Ceux de chez nous*) et 1957 (*La Vie à deux*, avec Clément Duhour, qui signe seul la réalisation)

.....
¹ Le Fonds Lucien et Sacha Guitry, conservé par le Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, provient de Henri Jadoux, secrétaire de l'artiste qui a préservé un ensemble important d'archives dispersées lors de la vente de l'avenue Élisée-Reclus où a vécu Guitry. La collection de films a été déposée aux Archives françaises du film en 1990 et est composée des titres suivants : *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain, Arrivée chez Sacha Guitry, Dîner de gala des ambassadeurs, Films de famille avec Lucien Guitry, Essais d'acteurs pour Bonne chance*.

² *Sacha Guitry, une vie d'artiste*, sous la direction de Noëlle Giret et Noël Herpe, éd. Gallimard, La Cinémathèque française - Bibliothèque nationale de France, 2007, 260 p. Lire également *Sacha Guitry, l'homme-orchestre*, par Olivier Barrot et Raymond Chirat, Découvertes Gallimard n° 515, 2007, 127 p.

“Sacha Guitry, an Artist’s Life” is the generic title used in France for the exhibitions of Sacha Guitry’s work, programmes, publications, roundtables, and lectures. Guitry lived the life of an artist for more than 50 years. Rated not very highly by the French critics, Guitry’s films have taken time to be appreciated. Fifty years after his death, the Cinémathèque Française and the Bibliothèque Nationale, with an exhibition curated by Noëlle Giret and Noël Herpe, have looked again, and rediscovered Guitry. The exhibitions recognize all the arts that Guitry touched: theatre, cinema, journalism, publicity, radio, television, sketching. Much of the material appears for the first time, or has not been seen for a long time. The two curators present a new contemporary reading of his career, in a comprehensive and well-designed catalogue with a rich iconography and unpublished texts. Guitry is shown to have intertwined his private life and his work. His films demonstrate a modern style far from the supposed cliché of filmed theater, a style that made unusual use of “voice-off” and sometimes ignored the rules of traditional film grammar. There have been several publishers of DVD sets as well as single releases. The article names these publishers and films and describes the differences in quality and in the supplementary material available: the information is too detailed for a summary. All of Guitry’s films are accessible, although not necessarily in the best copies. The 50th anniversary has not, with a few outstanding exceptions, resulted in new restoration efforts.

comprenant *Bonne chance* (1935, attribué à tort à l’auteur, mais produit et réalisé par Fernand Rivers, écrit et interprété par Guitry) est accessible, mais pas toujours dans les meilleures copies. Ce cinquantenaire n’y a rien fait, et à part quelques efforts, l’œuvre de Sacha Guitry n’est pas disponible aisément en 35 mm dans une qualité acceptable, et on ne connaît pas les conditions de conservation ni l’état des éléments existants.



La vie d'un honnête homme, Sacha Guitry (DVD).

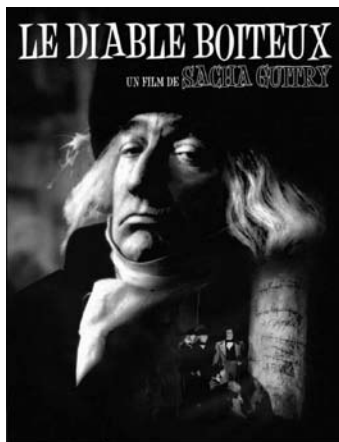
d'Arc à Philippe Pétain, complète la collection des éditions René Chateau (huit titres de 1935 à 1957, essentiellement sur la dernière période), et deux éditions isolées : *Le Diable boiteux* chez MK2 et *Le Comédien*, aux Films du collectionneur.

Les éditions René Chateau ont été, en France, les premières à diffuser les films de Sacha Guitry en vidéo, avec des œuvres quasiment jamais accessibles avant (*Pasteur*, *Le Destin fabuleux de Désirée Clary* ou *Bonne chance* par exemple) et bien avant les manifestations de 2007. Poursuivant la ligne éditoriale qui a fait son succès, René Chateau a édité dans sa collection *La Mémoire du cinéma français* l’intégralité de son catalogue en DVD, à l’exception de *Pasteur* (sortie prévue 1^{er} semestre 2008): *Assassins et voleurs* (1957, réalisé par Clément Duhour), *Bonne chance*, *La Vie d'un honnête homme* (1953), *La Vie à deux* (1957, réalisé par Clément Duhour), *Si Paris nous était conté* (1956), *Les 3 font la paire* (1957), *Napoléon*, *Si Versailles m'était conté*. Les films sont édités sans appareil critique, comme à l’habitude, dans des versions de bonne qualité technique, sans restauration particulière en raison de la période des films et du bon état des éléments d’origine. Les noirs et blancs sont superbes, à partir d’éléments extrêmement propres (souvent les négatifs) avec de bonnes définitions, des images stables, mais parfois de légers défauts (secousses latérales, torsions de la partie supérieure de l’image lors de changements de plans) et un souffle quasi constant sur la piste audio. Une exception : *Bonne chance*, restauré par les Archives françaises du

Côté édition DVD, c’est en ordre dispersé que les films sont sortis, avec plus ou moins de bonheur. L’intégrale existe donc, mais il faut s’armer de patience pour regrouper l’ensemble. La manifestation organisée par la Cinémathèque française et la Bibliothèque nationale de France a toutefois donné une forte impulsion à l’édition DVD de deux beaux coffrets, par Gaumont (huit titres de la période 1936-1938) et par Studiocanal (trois titres de 1939 à 1949).

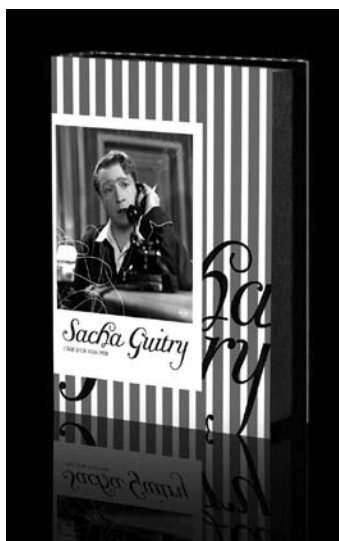
Un autre coffret excentrique, *Né pour séduire* comprenant *Ceux de chez nous*, des films de famille et le documentaire de propagande *De Jeanne*

film en 1975 et remasterisé image et son, pour corriger les défauts de l'original très abîmé. Bien que l'ensemble des DVD ne soit pas réuni dans un coffret, les célèbres boîtiers noirs avec l'affiche d'origine forment une unité et donnent à découvrir un joyau peu connu, *La Vie d'un honnête homme* (1953), véritable chef d'œuvre sombre et désespéré.



mk2 sachaguitry

Le diable boiteux, Sacha Guitry (DVD).



DVD Sacha Guitry (coffret).

Le coffret Gaumont traite de la première partie, avant guerre, celle du réalisateur de la légèreté et du pessimisme joyeux. Gaumont a fait un travail d'orfèvre. Le coffret, *Sacha Guitry, l'âge d'or 1936-1938*, est un enchantement éditorial luxueux : coffret cartonné aux couleurs du noir et blanc, DVD encastés dans des écrans qui se déplient et emploient chacun un graphisme différent mais formant une unité. On peut seulement regretter la taille minuscule de certains caractères (ceux, par exemple sur la technique de la galette : format du film, nouveau master numérique haute définition) à peine visibles à l'œil nu, des génériques très sommaires, et un film présent mais peu identifiable, *Le Mot de Cambronne*, qui n'apparaît qu'au quatrième de couverture des *Perles de la Couronne*. En dehors de ces remarques qui auraient pu être corrigées par l'éditeur, Gaumont démontre son désir de revaloriser l'édition patrimoniale de son catalogue.

La qualité technique des films de Guitry de cette période, dont le catalogue a été récemment racheté par Gaumont, n'apporte pas une qualité d'image telle que connaît de plus en plus le spectateur actuel. Laissez à l'abandon, ne se contentant que d'une qualité technique très moyenne, ces films sont arrivés jusqu'à nous détériorés, d'une façon ou d'une autre. Gaumont a réalisé de nombreux efforts de restauration pour donner aux films un appareil originel. Ces efforts sont détaillés dans le court documentaire *Restauration : image et son* apparaissant dans les suppléments du *Roman d'un tricheur* bien que la nature des corrections et restaurations apportées aux films ne soit pas présente sur l'ensemble des DVD édités. Mais *Le Nouveau Testament* (que l'on a connu dans une version épouvantable) comporte une image stable, dénuée d'altérité et pleine de nuances de gris, tout comme *Les Perles de la couronne*, *Désiré* ce dernier bien que plus contrasté. *Faisons un rêve*, lui, est exceptionnel, le plus remarquable du coffret.

Les autres films ne sont pas à la même hauteur, mais tout à fait acceptables. Quelques altérités apparaissent, mais on ne connaît pas la qualité des éléments d'origine, probablement médiocres, vu la qualité d'autres films du même coffret. Dans *Le Roman d'un tricheur*, jusqu'ici diffusé dans une qualité catastrophique, quelques grains et traces viennent salir certaines images, combinés à des tressaillements et des moisissures visibles. Ensuite, *Mon père avait raison* manque un peu de contraste et de piqué tout au long du film, tandis que *Quadrille* est marqué par des contours qui semblent flous, associés à une marque sur le bord supérieur du cadre tout au long du film. Enfin, dans *Remontons les Champs-Élysées*, seuls quelques tremblements sont visibles mais ne gênent pas la vision du film.

Il faut donc célébrer le travail de Gaumont, qui, partant d'originaux de qualité variable et parfois déplorable, a accompli un travail de restauration numérique très complet, effaçant beaucoup d'altérations présentes sur les copies jusqu'ici diffusées, tant au niveau de l'image que du son. Ce dernier a été également traité : les dialogues sont

Sacha Guitry, una vida de artista es el título general usado en Francia para las manifestaciones relacionadas con la obra de Sacha Guitry: programas, publicaciones, mesas redondas y conferencias. Durante más de cincuenta años, Guitry vivió una vida de artista. Sus películas, no muy consideradas por los críticos, han tardado en ser apreciadas. Cincuenta años después de su muerte, la Cinémathèque Française y la Bibliothèque Nationale han vuelto a presentar a Guitry a través de una exposición al cuidado de Noëlle Giret y Noël Herpe, que aborda todas las artes en las que trabajó Guitry: teatro, cine, periodismo, publicidad, radio, televisión, dibujo. Muchos materiales se muestran por primera vez o no se exhibían desde hacía cierto tiempo. Esta edición presenta una lectura actual y nueva de su carrera, en un catálogo exhaustivo y bien planeado, con abundante iconografía y textos inéditos, que muestra la interacción entre su vida pública y su vida privada. Sus películas tienen un estilo moderno, alejado del cliché del teatro filmado, un estilo que hacía un uso no convencional de la voz en off y que a veces ignoraba la gramática fílmica tradicional.

También han sido publicados varios DVD aislados o en estuches. El artículo nombra editores y películas y detalla las diferencias de calidad y los materiales suplementarios. Todas las películas de Guitry son accesibles, aunque quizás no en las mejores copias posibles. Con contadas excepciones, el 50º aniversario no ha promovido trabajos de restauración.

audibles en dépit de l'omniprésence de la voix nasillarde de Guitry, les bruits de fond peu troublants, les parasites quasi absents. *Quadrille* est agrémenté d'un léger bruit de fond, bien que l'orchestration musicale soit parfaitement traduite. *Le Roman d'un tricheur*, de nouveau, a un son un peu grésillant, mais la voix off, qui constitue l'un des attraits du film, est totalement restituée. Cependant, dans *Mon père avait raison*, la bande-son, légèrement instable, reste audible. Même remarque pour *Désiré*. Les deux films qui présentent des défauts majeurs sont *Le Nouveau Testament* et *Les Perles de la couronne*. Dans le premier, un bruit de fond s'installe tout le long du générique avant de disparaître, et dans le second il dure tout au long du film. Dommage.

Pour chacune des galettes, les menus sont précis et agencés avec distinction. Les suppléments sont exhaustifs, bien que centrés sur la seule période traitée dans le coffret : on aurait apprécié des documentaires complets sur la totalité de l'œuvre de Sacha Guitry, car même l'excellent film *Sacha et le cinéma : un amour masqué* de Serge Le Péron ne traite que des films de la période Gaumont en généralisant son propos sur l'ensemble de l'œuvre. Par contre, les suppléments comprennent quelques perles : le portrait de Guitry de la collection *Cinéastes de notre temps*, une archive avec François Truffaut, des interventions de personnalités du cinéma contemporain, quelques mini-documentaires traitant de l'écriture cinématographique de Guitry : les arabesques et ellipses, la séduction, l'adultère, l'utilisation du téléphone dans la mise en scène...

Par ailleurs, ce coffret est le seul à proposer des sous-titres anglais et des sous-titres pour mal entendants, initiative bien venue malgré la retranscription de dialogues souvent incomplets. Le coffret serait parfait s'il ne manquait pas une petite brochure comportant la filmographie du réalisateur, les génériques complets, les affiches de l'époque.

Le coffret *Sacha Guitry* de Studiocanal en coédition avec la Cinémathèque française (qui a restauré le premier titre), comporte trois films : *Ils étaient neuf célibataires* (1939), *Donne-moi tes yeux* (1943) et *Toâ* (1949). Si l'emballage est moins luxueux que celui de *Gaumont*, il n'en est pas moins de qualité, et très sobre, accompagné d'un petit livret et d'un texte de Serge Toubiana. Affiche, générique et données techniques sont publiés et compréhensibles. Bizarrement, le copyright pour chacun des titres renvoie à l'année du film avec le nom de Studiocanal, comme si ce catalogue de droits (qui n'existe que depuis à peine 20 ans) était le producteur original.

La qualité des masters est irréprochable pour les trois films, avec une mention particulière à *Ils étaient neuf célibataires*, flambant neuf. La remasterisation haute définition et la restauration image et son est d'excellente facture, à l'exception de *Toâ*, dont l'image granuleuse et l'instabilité du cadre révèlent la médiocre qualité des éléments originaux, y compris pour le son étouffé. Pour les bonus, les documentaires conçus spécialement pour les DVD avec Jacques Lorcey et Francis Huster sont statiques, très académiques et sommaires, fabriqués sur le même modèle. Celui qui est intitulé *18 font la paire*, présenté sur la première galette, est bien plus profond et passionnant, commenté par Noël Simsolo. Ensuite, on peut regretter l'absence de sous-titres et l'interface minimaliste, l'apparition systématique du générique de Studiocanal (en

noir et blanc pour faire ancien), mais un effort pour mettre à disposition du public trois films rares doit être souligné.

Un autre coffret complète tout ce qui est sorti sur Sacha Guitry et s'intitule *Né pour séduire*. Il comporte des films de la période muette provenant de la collection Sacha Guitry déposée et restaurée aux Archives françaises du film, dont l'un d'entre eux (*Oscar rencontre Mademoiselle Manageot*) n'est assurément pas de l'auteur. Des images de famille avec Lucien Guitry proviennent du merveilleux *Ceux de chez nous* (ici présenté dans sa version originelle) et un bijou, *Dîner de Gala des Ambassadeurs*. Les films sont livrés sans explication ni livret, sans contexte (l'origine des films, leur place dans la filmographie de Guitry, etc.) ni apport historique, ce qui est très regrettable, surtout pour *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*. Daté de 1942, ce documentaire qui célèbre la France des grands noms, est très intéressant d'un point de vue politique et historique. Œuvre de propagande où l'on feuillette des pages durant près d'une heure, dont le commentaire maréchaliste est épuisant, le film méritait une véritable introduction. Donc, cette édition sommaire, sans lecture critique sur la genèse des films, ne mérite guère d'être défendue : ce genre d'édition serait même à proscrire au regard du contenu des films et du mélange entre les



DVD Sacha Guitry (coffret).

genres et les époques des films proposés. En plus, il faut ajouter à cet assortiment *Le Comédien*³, mais pas le film de Guitry, celui de Georges Lautner fait pour la télévision et tiré de la pièce de l'auteur...

Enfin, MK2 propose depuis cette année *Le Diable boiteux* (1948) en DVD, dans une version honorable mais pas exceptionnelle (pas de restauration, transfert d'après un bon élément correctement étalonné avec un son audible, mais avec tous les défauts d'une copie un peu usée...) en comparaison avec les autres éditions auxquelles cet éditeur nous a habitués. Heureusement, le documentaire écrit et réalisé par Jean Douchet (*Droiture ondoyante*) donne du relief à ce petit boîtier et à ce grand film.

.....
³ Le film de Guitry existe dans une édition obscure, Les Films du collectionneur, que nous n'avons pu nous procurer.

Publications received at the FIAF Secretariat in Brussels

Publications reçues
au secrétariat

Publicaciones
recibidas en el
secretariado

Books and Periodicals

Ceresa, Carla, and Donata Pesenti Campagnoni, *TRACCE. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Editrice Il Castoro, Milano / Museo Nazionale del Cinema, Torino, 2007, Italian, 444 p., black & white and colour ill., ISBN 978-88-8033-429-3

La Polla, Franco, ed., *Un altro West. Le foto di Angelo Novi sui set dei western all'italiana*, Cineteca del Comune di Bologna, novembre 2007, Italian, 136 p., black & white ill. Published to accompany a photo exhibition.

Arte, Individuo y Sociedad (AIS), Vol. 19, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 2007, Spanish, 248 p., black & white ill., ISSN 1131-5598

Cinema and Time 2 [29] / 2007, Bulgarian National Film Archive / Bulgarska Nacionalna Filtmoteka, Sofia, 2007, English and Bulgarian, 192 p., black & white ill., ISSN 0323-9942

Kim Seung-ho: Face of Father, Portrait of Korean Cinema, Illumination Series Vol. I, Korean Film Archive / Pusan International Film Festival, 2007, English, 132 p., black & white ill.

Memories for the Future – Romanian Cinema. Beginnings / Amintiri pentru viitor – Cinematograful românesc. Începuturi, National Film Center/Romanian Film Archive / Arhiva Națională de Filme/Cinematoteca Română, Bucharest, 2007, English and Romanian, 72 p., colour ill. Published on the occasion of the 110th anniversary of the first film projection in Romania.

60 ans d'histoire de l'UNESCO, Actes du colloque international, Paris, 16-18 novembre 2005, UNESCO, Paris, 2007, French, 588p.

DVDs

Mr. Park (Park Sa-bang, 1960, Kang Daejin), Korean Film Archive, 1-DVD, black & white, 4:3, Korean, with subtitles in Korean, English, Chinese, and Spanish, and special features (stills gallery and documentary); booklet in Korean and English.

The Past Unearthed. Feature Film Collection of the Japanese Colonial Period, Korean Film Archive, 4-DVD set, 288 min., black & white, 4:3, Korean and Japanese, with subtitles in Korean and English; booklet in Korean and English. Contains 4 films: *Angels on the Streets* (1941, Choi In-kyu), *Volunteer* (1941, Ahn Seok-young), *Straits of Chosun* (1941, Park Ki-chaе), *Spring in the Korean Peninsula* (1943, Lee Byeong-il).

Petty Middle Manager (Samdeung gwajang, 1961, Lee Bong-rae), Korean Film Archive, 1-DVD, black & white, 4:3, Korean, with subtitles in Korean, English, Chinese, and Spanish, and special features (stills gallery, interviews, and documentary); booklet in Korean and English.

Shin Sang-ok Collection, Korean Film Archive, 5-DVD set, 527 min., black & white and colour, 4:3 and 2:35; Korean, with subtitles in Korean and English; booklet in Korean and English. Contains 5 films: *A Romantic Papa* (1960), *Mother and a Guest* (1961), *Seong Chun-Hyang* (1961), *Deaf Samryongi* (1964), *A Thousand-Year-Old Fox* (1969).

Zeitreisen in die Vergangenheit der Schweiz. Auftragsfilme 1939-1959, Folge 1, Presens Film / Cinémathèque Suisse, 1-DVD, 157 min., black & white, 4:3, Swiss-German.

Zeitreisen in die Vergangenheit der Schweiz. Auftragsfilme 1939-1959, Folge 2, Presens Film / Cinémathèque Suisse, 1-DVD, 145 min., black & white, 4:3, Swiss-German.

Zeitreisen in die Vergangenheit der Schweiz. Auftragsfilme 1939-1959, Folge 3, Presens Film / Cinémathèque Suisse, 1-DVD, 145 min., black & white, 4:3, Swiss-German.



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 International FilmArchive Database

Contains the International Index to Film/TV Periodicals offering in-depth coverage of the world's foremost film journals. Full citations, abstracts and subject headings for nearly 300.000 records from over 300 titles. Also includes Treasures from the Film Archives. Standing order (2 discs per annum, internet access). Networking fees are based on number of concurrent users. 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. Updated annually. 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€ (latest published volume): 2004, Vol. 33 Back volumes: 1982, 1983, 1986-2004 (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 /

Catalogue - 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. / Publication annuelle de 1972 à 1990, contenant l'indexation de périodiques sur la télévision.

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 Millennium: 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 shrunk 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

| Standard Color Chart | Color | Approx. | Condition |
|----------------------|--------|---------|-----------|
| Blue | Blue | Low | Acid-free |
| Green | Green | Low | Acid-free |
| Yellow | Yellow | Low | Acid-free |
| Orange | Orange | Low | Acid-free |
| Red | Red | Low | Acid-free |
| Black | Black | Low | Acid-free |
| Blue | Blue | Low | Acid-free |
| Green | Green | Low | Acid-free |
| Yellow | Yellow | Low | Acid-free |
| Orange | Orange | Low | Acid-free |
| Red | Red | Low | Acid-free |
| Black | Black | Low | Acid-free |



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.

**ORWO
FILM**

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



*International Museum of
Photography and Film*

George Eastman House is a member of FIAF, International Federation of Film Archives 