

67  
06/2004

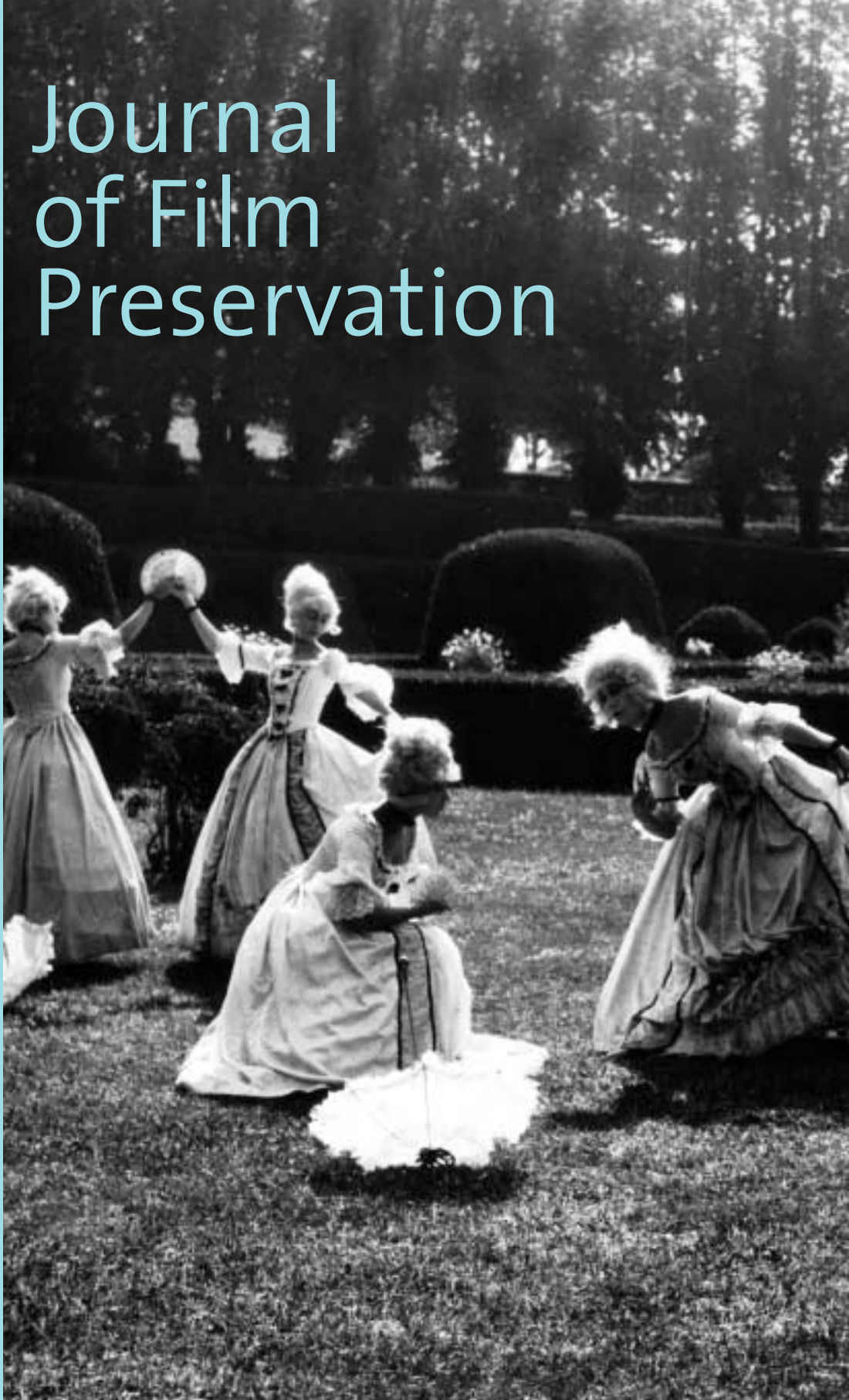
Revista de la  
Federación Internacional  
de Archivos Fílmicos

Published by the  
International Federation  
of Film Archives

Revue de la Fédération  
Internationale  
des Archives du Film



# Journal of Film Preservation





*Der Var Engang*,  
Carl T. Dreyer, 1922  
Courtesy of the Danish Film  
Institute Stills & Posters Archive

- Open Forum**
- 2 Second Century Forum - Stockholm June 2003  
*David Francis*
- 10 Projectionniste dans une cinémathèque : le cas de la  
Cinémathèque québécoise  
*François Auger*
- Historical Column / Chronique historique / Columna histórica**
- 15 Contribution à une histoire de la Cinémathèque française  
*Pierre Barbin*
- Restorations / Restaurations / Restauraciones**
- 31 The Restoration of Dreyer's *Der var engang*  
*Casper Tybjerg, Thomas C. Christensen*
- Technical Column / Chronique technique / Columna técnica**
- 37 Biodegradation of Motion Picture Film Stocks  
*Concepción Abrusci, Norman S. Allen, Alfonso del Amo,  
Michelle Edge, Ana Martín-González*
- Film Festivals / Festivals de cinéma / Festivales de cine**
- 55 From Bologna to Sacile  
*Antti Alanen*
- 62 *L'Esprit de la ruche* : 30 ans déjà  
*Robert Daudelin*

# Journal of Film Preservation



## News from the Archives / Nouvelles des archives / Noticias de los archivos

- 64 Montréal: *La Beauté du geste*  
*Eric LeRoy*
- 66 Rimini: La Fondazione Federico Fellini  
*Vittorio Boarini*
- 73 Stockholm: New Facilities at the SFI  
*Jan-Erik Billinger, Bo Wedelfors*

## Publications / Publications / Publicaciones

- 75 *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*  
Ivo Blom  
*Eileen Bowser*
- 77 *Opérascope*  
Réal La Rochelle  
*Robert Daudelin*
- 78 *The Unknown Orson Welles*  
Sous la direction de Stefan Drössler  
*Robert Daudelin*
- 79 *L'Homme au cigare*  
Long métrage documentaire d'Andy Bausch  
*Robert Daudelin*
- 80 *Shennü: Converting a Silent Chinese Classic to DVD*  
*Richard J. Meyer*
- 82 **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 2004

### FIAP Officers

*President / Président*  
Eva Orbanz  
*Secretary General / Secrétaire général*  
Meg Labrum  
*Treasurer / Trésorier*  
Karl Griep

### 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  
Eric Le Roy  
Hisashi Okajima  
Susan Oxtoby  
Hillel Tryster

### Correspondents/Correspondants

Thomas Christensen  
Ray Edmondson  
Silvan Furlan  
Steven Higgins  
Clyde Jeavons  
Paul Read

### Publisher / Editeur

Christian Dimitriu  
*Editorial Assistant*  
Olivier Jacquain  
*Graphisme / Design*  
Meredith Spangenberg  
*Imprimeur / Printer*  
Artoos - Brussels

### Fédération Internationale des

Archives du Film - FIAF  
Rue Defacqz 1  
1000 Bruxelles / Brussels  
Belgique / Belgium  
Tel: (32-2) 538 30 65  
Fax: (32-2) 534 47 74  
E-mail: jfp@fiafnet.org

# Second Century Forum - Stockholm

## June 2003

David Francis

### Open Forum

Editor's note: The following essay is an annotated version of the paper that the author delivered in the Second Century Forum, June 4 2003, during the 59th FIAF Congress.

At the last FIAF Congress, in Seoul, I looked at the "Challenges of Film Archiving in the 21st Century". I would now like to turn my attention to the future role of FIAF. I want to do this by looking at the changes that have occurred within FIAF and those that have occurred outside the Federation.

FIAF has a successful history. Not only has it provided its members with an intellectual forum for the exchange of knowledge, it has also put the importance of film preservation on international agendas. The work of its commissions, and the manuals that resulted, helped to define film archives as professional bodies on a par with national museums and art galleries.

The Federation had a clear identity when it started. It was a small group of passionate collectors and film enthusiasts who wanted to safeguard the art of the cinema and make classic films available in

their respective countries. In those days, collection and screenings were the major activities because there were virtually no resources for preservation.

Today FIAF's identity is more diffuse. It has spent a lot of time defining the rights and responsibilities of membership but it has not come out with a precise mission statement supported by all members. Curators never seem to have been able to explain the Federation's *raison d'être* to their staff, and for

financial reasons they are seldom able to invite their staff to Congresses, so they can see FIAF in action. I don't think the Federation would have got such a reputation for elitism, if archive staff had understood its virtues, been committed to its activities and prepared to add their voices in its promotion.

This is very sad because FIAF has achieved a lot. In fact, its identity crisis may stem from the fact that it succeeded in so many areas. For



From left to right: Jan de Vaal, Ernest Lindgren, Hans Wilhelm Lavries, Einar Lauritzen, Ove Busendorff, Mary Meerson at the FIAF Congress in Venice, 1953

Invité à intervenir dans le cadre du *Second Century Forum* de Stockholm, le 4 juin 2003, David Francis, fort de sa longue expérience - directeur du National Film and Television Archive (Londres), puis directeur du Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division/Library of Congress (Washington) – propose d’abord un rappel historique et critique de ce que fût originellement la FIAF.

Née de l’enthousiasme d’un petit groupe de collectionneurs, convaincus de l’urgence de sauver l’héritage cinématographique mondial, la FIAF est désormais une assemblée très large qui a du mal à définir sa raison d’être auprès de ses propres adhérents. Pourtant son action est unanimement reconnue, notamment dans les domaines de la conservation et du catalogage où ses commissions spécialisées ont défini les règles désormais en usage.

Le fait que seul les directeurs des archives du film participent aux congrès (pour des raisons d’éloignement, aussi bien que de limites financières) explique sans doute en partie cette méconnaissance de l’importance de l’action de la FIAF et de sa qualité de forum d’échanges.

Plus récemment, la création en plusieurs lieux du monde d’associations régionales regroupant les cinémathèques d’un même espace géographique, témoigne aussi de cette incapacité désormais évidente pour la FIAF de répondre concrètement aux besoins multiples, et souvent fort différents, d’institutions ayant un but commun, mais des profils divers.

CLAIM en Amérique du Sud, l’ACE en Europe (et ses prolongements que sont Archimedia et Gamma), AMIA et CNAFA en Amérique du Nord et SEPAAVA en Asie et en Océanie, ont littéralement transformé le décor et interpellent la FIAF par leur vitalité et leurs initiatives.

Par ailleurs les projets conjoints (congrès, symposia, publications) avec la Fédération internationale des Archives de télévision (FIAT), comme avec d’autres associations internationales, témoignent de la nécessité pour la FIAF d’élargir ses préoccupations et de se trouver de nouveaux alliés.

instance, it established preservation and cataloguing standards and convinced producers that archives were a safe repository for their films. It is difficult for an organization that was first in its field to maintain momentum and it is even more difficult to reinvigorate it once the momentum is lost.

However, because the Federation has tended to look inward rather than outward it has not always noticed what is happening in the film archive community that it spawned. The excitement of achievement is still very much present there. Although it is hard for a father or mother to take advice from the children, FIAF should look carefully at the regional associations the siblings have created to see why they are successful and should ask whether there is anything, it can do to help them.

Let us examine the regional film preservation organizations. The first, in Latin America, appeared long before CLAIM was founded. I can’t even remember its name now. Not only was language a problem there - the official FIAF languages were French and English and occasionally Russian - whereas they spoke mainly Spanish, but also the archives themselves were different from those in Europe. A large number were private organizations based on cine clubs. They didn’t receive state funding and were often at loggerheads with their authoritarian governments. They survived through collaboration with similar neighboring institutions. They couldn’t even take much advantage of the treasured FIAF right to borrow prints because transport costs were too great. Unfortunately, over time, these archives have declined in importance or at best stood still. When the Uruguayan Archive submitted, on their behalf, a proposal that outlined their predicament in 1986, it was largely ignored by the Federation.

The Union des Cinémathèques de la Communauté Européenne (UCE), the first incarnation of the organization now representing European archives, was established in the mid-eighties but it only came into its own when the European Union’s “Media” initiative made funds available for film preservation providing projects involved two or more countries. Previously the European archives had informal relationships with their colleagues. The prospect of funds encouraged them to get together as a group and talk about common problems.

The Lumiere Project, the name given to this preservation program, lasted between 1991 and 1996 and was a great success. Since then, the European archives have never looked back. The formation of the Association des Cinémathèques Européennes (ACE) enabled all European archives, not just those that were members of the European Union, to become members.

It has spawned initiatives like Archimedia, a two pronged training program that provides three-year courses for students and two-week workshops for professionals and the GAMMA group, an alliance of film laboratory and archive technical staff that undertakes in-depth research into preservation issues. The work of the group formed the basis of the publication ‘The Restoration of Motion Picture Film’ edited by Paul Read and Mark-Paul Meyer.

The Nordic Film Archives also have their own regional organization that



Pour David Francis, il ne fait pas de doute que la FIAF devrait devenir une sorte d'Open Forum permettant des échanges, notamment sur les changements profonds qui affectent l'environnement professionnel des archivistes du film. Pour ce faire, on ne devrait pas hésiter à élargir le membership de la Fédération : le risque en vaut amplement la peine.

Au moment où la formation des futurs archivistes du film (un champ d'action exclusif à la FIAF, avec la création, en 1973, du Summer School biennal) est prise en charge par des institutions archivistiques, voire même universitaires, en Grande-Bretagne, aux Etats-Unis, en Italie et en Australie, la FIAF doit aussi redéfinir son intervention dans le domaine de l'éducation professionnelle, un domaine déterminant pour l'avenir de nos institutions.

L'UNESCO, à laquelle la FIAF a été très régulièrement associée, notamment dans l'élaboration de la Résolution sur la sauvegarde du patrimoine cinématographique dont le 25e anniversaire sera célébré bientôt, a récemment décidé d'inclure les œuvres de cinéma dans son programme *Mémoire du monde* : voici un autre lieu où la FIAF devrait intervenir activement.

Le financement des archives du film change aussi : on nous demande de devenir des chercheurs d'or! En Europe, comme en Amérique, avec des approches différentes, nous sommes confrontés à ces nouvelles responsabilités.

Pour toutes ces raisons, la FIAF doit changer : devenir un lieu d'évaluation et de mise en route des initiatives des associations régionales et, en même temps, un réseau permanent d'informations ; créer des occasions régulières de discussion sur les questions concrètes qui surdéterminent le travail des archives; redéfinir le rôle essentiel des commissions (qui travailleraient davantage sur des projets); être un lieu permanent de débats, ouvert et dynamique.

invites technical experts to address specific regional problems and film practitioners and historians to talk about the cinema of the region.

Elsewhere in the world, there are other kinds of regional groupings. The Southeast Asia Audio Visual Archives Association (SEAPAVAA), born out of the Asian organization, ASEAN, has gone beyond even continental boundaries and brought together archives with similar interests and problems from Asia and the Pacific Rim. Under the energetic leadership of Ray Edmondson, it now holds regular Congresses attended by some forty archives.

In many ways, it is a miniature version of FIAF itself and it has made a decision that FIAF has yet to face by calling itself the Southeast Asia Audio Visual Archives Association. SEAPAVAA members always had difficulty attending FIAF Congresses because, in the past, they were mainly held in Europe or North America and the travel costs were beyond their means. They were also often frustrated because they did not feel the Federation was addressing the issues that particularly affected their region. Now they have their own organization it is going to be difficult to get them to participate actively in FIAF unless Congresses are held jointly. The Federation has finally recognized this problem and is planning to have more Congresses in this region in future but they will only work if European and North American archives don't stay away.

The Association of Moving Image Archivists (AMIA) was formed in the United States in 1990 and was successor to the Film Archives Advisory Committee (FAAC) and the Television Archives Advisory Committee (TAAC). It was intended as a purely national body but the mix of institutional and individual members from audiovisual archives, the film industry and the academic community proved attractive to some FIAF members who wanted to see the Federation broaden its representation.

AMIA now has at least thirty foreign members and is the largest association of audiovisual archive professionals in the world. The annual Congresses are expensive but they provide an invigorating mix of meetings and activities that provide something for everybody and frustration for some.

The Council of North American Film Archives (CNAFA) was established in 1998 because the larger film archives in the States, Canada and Central America were finding little opportunity to discuss issues of interest to them in the multi-faceted AMIA environment. Strangely, CNAFA has a similar membership to FAAC, the organization that spawned AMIA., so we have now gone full circle. At present CNAFA is a very informal group with minimum organizational structure and a free form agenda. This has resulted in the sort of discussions I would like to see take place in FIAF.

Then of course there are related organizations like the International Association of Sound Archives (IASA) and the International Association of Television Archives (FIAT/IFTA). A few years ago, IASA made a big play for the smaller film and audiovisual archives that failed to meet FIAF's strict membership criteria, by including audiovisual in their title. IASA, like AMIA, welcomes individual and institutional members. Although

appropriate in the sound archive community, this policy presents problems for an international organization.

FIAT/IFTA is a little different because its members mainly represent commercial or state-funded broadcasting organizations. Although concerned with the preservation of television programs, discussions are often centered on access to collections and better ways of making materials available to program makers. FIAT/IFTA has more financial resources than FIAF or IASA and does an excellent job training broadcasting archive staff. It used to alternate Congresses and training workshops, an idea that I thought FIAF should adopt, but in recent years has held both in the same year, but in different locations. Both IASA and FIAT/IFTA have joined FIAF in Joint Technical Symposia, the first of which was held here in Stockholm in 1983. Usually these have been a great success. In 2000, IASA had a joint Congress with SEAPAVAA, the first time an international archival organization has held a joint meeting with a regional archival organization. This may become a pattern for the future.

Although archivists don't consciously choose to support the activities of regional associations rather than those of FIAF, geographical proximity, language and common concerns lead them in this direction. It is not surprising therefore that the rise of these groups in the nineties parallels the discussions about membership and the future of FIAF in the Federation.

There are other significant changes. Film archivists now spend much of their time raising funds or defending government subventions. They have also become more concerned with health and safety issues, employees' rights, staff training and technical research. There is now much more oversight and, for instance, travel expenditure is directly related to the funds spent on preservation and access. Archivists have to demonstrate concretely the value of conference attendance. They can attend several national or regional events for the same cost as an international one. Also, like a good restaurant, a film archive works best when the curator stays close to home. Major problems surface quickly and they need to be on hand to defend the archives' territory or ward off predators. This often means they no longer have the time or the money to undertake a significant role in the Federation.

FIAF is also no longer the sole source of technical information. The studios now appreciate the commercial appeal of selected restorations. The laboratories, which compete to serve both industry and archives, have therefore acquired equipment that is more sophisticated and found ways of increasing preservation quality. In the States they provide financial, and in-kind, support to AMIA. Laboratories would never consider giving concrete support to FIAF because the Federation doesn't welcome them as members. In my opinion, any organization that is concerned with film preservation, supports the FIAF 'Code of Ethics' and maintains the technical standards to which the Federation aspires but, incidentally, has never documented, should be welcome as members.

Commercial organizations can only use their membership for financial gain if other members let them. A real Open Forum where members

Invitado a participar en el Forum del Segundo Siglo (Second Century Forum), el 4 de junio de 2003, David Francis, con su larga experiencia—Director del National Film and Television Archive (London) y luego de Director del MBRS Division de la Library of Congreso, propone una reseña histórica y crítica de lo que originariamente fue la FIAF.

Nacida del entusiasmo de un pequeño grupo de coleccionistas convencidos de la urgencia de salvaguardar el legado cinematográfico mundial, la FIAF se ha ido transformando en una vasta asamblea que hoy tiene dificultades en justificar su razón de ser a sus adherentes. Y sin embargo su acción es reconocida unánimemente, en particular en su rol de modelo en la conservación y catalogación de películas, cuyas normas han sido desarrolladas e implementadas por las comisiones especializadas. El hecho de que sólo los directivos de los archivos cinematográficos asisten a los congresos explica en parte el desconocimiento del accionar de la FIAF y de su carácter de foro de intercambio de ideas y experiencias.

La creación, relativamente reciente, de asociaciones regionales de cinematecas, es la expresión de la dificultad que tiene la FIAF en responder concretamente a las necesidades múltiples, y a menudo diferentes, de instituciones que tienen un objetivo común pero caracteres diversos, como la CLAIM en América Latina, la ACE en Europa (con sus prolongaciones en Archimedia y Gamma), AMIA y CNAFA en Norteamérica y SEAPAVAA en Asia y Oceanía. Estas asociaciones han modificado el panorama y, gracias a su vitalidad e iniciativas, constituyen un reto para la FIAF.

Por otra parte, los proyectos conjuntos (congresos, simposios, publicaciones) emprendidos con la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT) y otras asociaciones internacionales, deberían incitar a la FIAF a ampliar sus preocupaciones y a salir en búsqueda de nuevos aliados.

Para el autor, no cabe duda de que la FIAF debería funcionar como un Open Forum que permita el intercambio, particularmente fecundo en materia

are prepared to challenge their colleagues' actions as well as discuss mutual problems and the changing archival environment, will ensure that transgressors do not have a long life in the Federation. In short, the benefits of a broad-based membership far outweigh its dangers. I would not however go so far as to open the membership to individuals.

Other changes in the film preservation world that exist outside FIAF have an indirect impact on the Federation that it is more difficult to quantify. FIAF started its summer schools in 1973 and has held them more or less every four years since. However, they seldom last for more than two weeks and are aimed at existing archive staff with very little previous experience. Now other organizations are providing year-round film archive training that often leads to an accepted academic qualification, like an M.A. The first course was started at the University of East Anglia in 1989. The most successful in the United States is that held at the L Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House. In Italy, the film archive in Bologna has concentrated on the teaching of laboratory preservation practice. There is a distance learning film preservation course in Australia and UCLA has just started its own two-year MA course for film archivists in California that combines a strong library sciences component with film preservation. New York University is on the point of starting its own two-year MA course. On a less ambitious level the Collegiums at Pordenone take advantage of the experience present at the Festival to give selected students a chance to hear lectures on film history, preservation and other associated issues. Perhaps FIAF could establish a closer association with some of these training initiatives.

There are also festivals of film preservation, at both UCLA and the Cinémathèque Française. Annual events in Bologna and Pordenone function in a similar way. The 1988 National Film Preservation Act in the United States made the Librarian of Congress responsible for the selection of 25 American films representing every aspect of the country's cinema heritage for inclusion in a National Film Registry. Selected titles from the Registry have been included in a tour that is designed to promote the importance of film preservation in every state.

Now UNESCO is including films in its Memory of the World Register. I would like to see FIAF's name associated with a similar event, maybe an annual festival of nitrate or restored films. This would be another opportunity to get archive staff from all over the world together each year. Even Cinefest, one of the four annual festivals in the States that show films held by private collectors, is starting to attract film archivists from other parts of the world. Kevin Brownlow's television programs and film restorations for Thames Television in the UK have highlighted the importance of film preservation on the small screen and his restoration of *Napoleon* has been seen all over the world. Perhaps FIAF could commission Kevin to make a serious film about the activities of its members like the UK National Film Archive's "Twentieth Century Treasure Trove":

Funding for film preservation is also changing. Most film archives used to rely on government support. Nowadays they find they can't just sit back and wait for a check. Archives in the States have had to raise most of the preservation funds they need for some time and have come to



de reevaluación de los cambios profundos que afectan el entorno profesional de los archivistas cinematográficos. Desde este punto de vista, convendría ampliar la membresía de la Federación a nuevas instituciones.

En momentos en que en Gran Bretaña, Estados Unidos, Italia, y Australia la función de capacitación profesional de archivistas cinematográficos (que en su tiempo aseguraba con exclusividad la FIAF, a través de la Summer School creada en 1973) está pasando a las instituciones de archivos y de las universidades. La FIAF debe, por ende, reconsiderar su política en materia de capacitación profesional, ya que ésta representa la clave para el futuro de nuestras instituciones.

La UNESCO, con la que la FIAF ha estado vinculada permanentemente, en particular para la elaboración en 1980 de las Recomendaciones para la salvaguarda del patrimonio, ha resuelto incluir las obras cinematográficas en su programa Memoria del Mundo. Este es otro terreno en el que la FIAF debería intervenir activamente.

La financiación de los archivos cinematográficos también sufre cambios: ¡Nos exigen que nos hagamos buscadores de oro! Tanto en Europa como en América, de distintas maneras, estamos confrontados con estas nuevas responsabilidades.

Por todas estas razones, la FIAF debe cambiar y transformarse en un centro de evaluación, dando impulso a las iniciativas de las asociaciones regionales y, al mismo tiempo, desarrollando una red permanente de información. Periódicamente, nuestra federación debe renovar las ocasiones de discusión sobre asuntos concretos que determinan el trabajo de los archivos y debe funcionar como centro abierto y permanente de debates.

rely on not-for-profit organizations like the Film Foundation and the National Film Preservation Foundation to coordinate fund raising and distribute the income to the archives.

The split that has developed in recent years between the archives in the United States and those in Europe is partly the result of different funding models in the two regions. Public/private partnerships are the name of the game in the States and industry/archive arrangements that openly benefit both parties are also common. This close relationship between the producer and the archivist seems an anathema in Europe where most funds still come from governments. Private fund raising is becoming more common there, but it seldom involves such close relationships with the film industry as it does in the States.

Perhaps this conflict could be avoided if the Federation defined more realistically the rule that requires film archives to be non-commercial. In the strictest sense, this is impossible in today's world. Now that the archive movement is well established, one can probably take a more liberal approach to the issue. A more realistic definition would recognize that an archive has to charge for some services that were previously freely available and that often those charges are calculated on a cost-plus basis because this is the only way the archive can support non-income generating activities. There is nothing wrong with working with commercial entities as long as the relationship does not distort preservation priorities. Also, individual staff must not benefit from such arrangements and funds generated must only be used for accepted archival activities.

Therefore, what changes does FIAF need to make? Perhaps I could start with a proposal made by Wolfgang Klaue in 1994. He suggested programs of work, rather than standing commissions, that concentrated on solving specific problems and had set timetables. There is still work for the existing commissions to do but some of the tasks they undertook in the past, when FIAF was the only place one could acquire film preservation expertise, are being pursued by regional preservation groups. In addition, the very existence of standing commissions inhibits the formation of new groups, even ones with specific agendas and timetables.

Here are some of the projects I would like to see incorporated into the new work program. The Federation could coordinate the activities of the regional associations and act as a clearing-house for information so that duplication of effort is avoided. It could represent the regional associations in meetings with UNESCO and other related organizations like IASA, FIAT/IFTA, DOMITOR and IAMHIST. With care a powerful lobby can be built up that will benefit all the participants. It could, for instance, prepare for the 25th anniversary of the UNESCO resolution on the "Safeguarding and Preservation of the Moving Image" by examining the impact it has had and how it could be given more teeth in future.

Now that film itself is threatened with extinction, there needs to be a group to consider the importance of film as an artifact. As I said in Seoul last year, archives will have to decide whether they stop

collecting films when they are no longer made or distributed on celluloid, continue to acquire so-called films even if they only exist in digital form or broaden their terms of reference to embrace all moving images including those generated on the internet. FIAF needs to take a position on this issue because members will need help in making this important decision.

This group could also consider other issues associated with safeguarding the world film heritage. For instance, how can we ensure that the films preserved and available for research are representative of the films created in a world where preservation funds are unequally distributed? It could also consider whether archives are successfully convincing a younger generation, brought-up on a diet of low quality moving images, of the importance of spending significant funds on film preservation.

Another group could start to prepare universal standards for archive activities like projection, print handling, and the shipment of film, to name just a few. These issues become important when there is a real possibility that today's reference prints will become irreplaceable artifacts.

Of course it will be difficult to find volunteers to work in these groups unless the Federation encourages a broader-based membership. On the other hand, there may be more enthusiasm for groups like these because their work is clearly beneficial to the film archive community as a whole but yet does not compete with that of the regional associations. Whatever happens it is vital that all geographical regions are represented in these work groups so that we do our best to eliminate the North/South, East/West divide.

FIAF might also consider a list-serve that helps members solve immediate problems. Perhaps it could be hosted

by a different large archive every one or two years. If there are still any archives that do not have access to the Internet and the web, the Federation could establish a special fund to help them buy the relevant equipment and if necessary pay any annual fees involved. Then all communications between the Brussels office and members could be electronic. Surely, this would lead to some savings even if it was only the cost of paper, envelopes and postage and it would certainly cut down on administrative time.



Poster with  
Mutoscope

The Journal of Film Preservation is the jewel in the Federation's crown but there should be more frequent informal communication between members. An on-line newsletter that encourages thought-of-the-moment contributions would be a great asset.

These are just a few ideas to whet the appetite and encourage further thought and discussion. There are still many important roles for FIAF but they must be developed in close cooperation with the regional film associations and they must involve the participation of members from every continent. The Federation should concentrate on issues that the regional associations and individual archives are unable to address; on problems that affect the world film heritage and concern every film archivist.



The Cinematograph in Prague, 1908

# Projectionniste dans une cinémathèque (la Cinémathèque québécoise)

François Auger

## Open Forum

NDLR. Le travail du projectionniste est au cœur de la vie d'une cinémathèque et, au vu des bouleversements qui se profilent à l'horizon (disparition du support film, valeur nouvelle des copies, etc.), il le sera encore plus dans les années qui viennent. Le présent dossier se présente donc essentiellement comme un document de travail. La première partie a été élaborée conjointement par la direction de la Cinémathèque québécoise et le syndicat de ses employés, au moment de la négociation d'une nouvelle convention collective de travail, au printemps de 2002. La seconde partie, a été originellement préparée en 1982 par François Auger, directeur des Services techniques de la Cinémathèque, en collaboration avec Robert Daudelin, alors directeur général. Le texte a été régulièrement amendé pour répondre à des besoins nouveaux, voire à des modifications techniques de la cabine de projection; dans sa forme actuelle, il date de 1998.

A. Le poste (tel que décrit en annexe de la convention collective de travail des employés de la Cinémathèque québécoise):

### Description du poste

1. Le projectionniste prépare les films pour la projection, les inspecte, les répare et les nettoie au besoin, selon les standards archivistiques de la Cinémathèque;
2. projette les films de tous formats et standards pratiqués par la Cinémathèque et procède à leur démontage après projection;
3. consigne les informations techniques sur l'état des copies projetées et les achemine à qui de droit;
4. assure l'entretien préventif, effectue les réparations d'urgence des équipements techniques et instruments de travail et les améliore à l'occasion;
5. effectue les tests périodiques en vue d'assurer la qualité des projections;
6. au besoin, recherche et identifie les extraits de films requis pour des projections spéciales, installe et teste l'équipement audiovisuel complémentaire;
7. procède à l'installation, au calibrage et à la réparation des équipements techniques, à la demande du Directeur des Services techniques; définit et planifie les besoins en fournitures et veille à leur commande;
8. entraîne les nouveaux projectionnistes;
9. accomplit toute autre tâche connexe sous la direction ou à la demande du Directeur des Services techniques.

The projectionist's skills are essential to the work of the film archive. As we anticipate the drastic changes of moving image formats in the years to come, we must respond to the need to preserve and enlarge these skills. This article is a contribution to this goal and should be considered as a working document. Part one is the result of negotiation of the administration of the Cinémathèque Québécoise with its employees' union in the course of drawing up a new contract in the spring of 2002. The second part was prepared in 1982 by François Auger, director of Technical Services, in collaboration with Robert Daudelin, then director general. The text has been amended as the need arose, and the present form is dated from 1998. Both parts describe the qualifications, the duties and responsibilities of the projectionist at the Cinémathèque Québécoise.

### Qualifications requises

1. Diplôme de Secondaire V.
2. Certificat de qualification, catégorie opérateurs de machines cinématographiques.
3. Trois années d'expérience dans la projection cinématographique ou l'équivalent.
4. Habileté technique et mécanique et sens de la méthode et de la précision.
5. Bonne connaissance du français et connaissance d'usage de l'anglais.
6. Aptitude à communiquer avec la clientèle.

B. Les tâches (telles que décrites dans le Cahier des charges remis au projectionniste au moment de son embauche):

Le projectionniste est beaucoup plus qu'un simple technicien : c'est la personne qui a la responsabilité de la cabine de projection et, conséquemment, de la qualité des projections de la Cinémathèque.

Cette responsabilité est multiple; on peut la répartir selon les catégories suivantes :

1. Tâches quotidiennes :
  - préparation (inspection, réparation, nettoyage) des films;
  - tests, si nécessaire (format d'image, vitesse de projection, son, etc.);
  - nettoyage des projecteurs (corridors de défilement, roues d'entraînement);
  - fermeture des rideaux;
  - rangement des lentilles;
  - démontage des films de la journée;
  - rédaction de la fiche technique pour chaque film projeté.
2. Tâches hebdomadaires :
  - entretien de l'équipement (lentille image, lentille son, lampe excitatrice, huilage : tête magnétique du projecteur 16mm, roues de guidage du projecteur 16mm, bobines réceptrices des projecteurs 35mm);
  - nettoyage des vitres de la cabine;
  - corrections et commentaires du « cue sheet » qui doit être retourné au Directeur de la Programmation à la fin de chaque semaine.
3. Tâches mensuelles :
  - tests de stabilité;



- tests de son;
  - répartition de la lumière;
  - nettoyage des miroirs des lanternes.
4. Tâches périodiques :
- changement d'huile du projecteur 16mm (1 fois par 6 mois);
  - rotation des lampes de projection (1 fois par 6 mois);
  - ménage et entretien général de la cabine (acquisition des pièces et fournitures nécessaires au bon fonctionnement de la cabine de projection, rangement, etc.);
  - réparations mineures;
  - vérification du système sonore public (P.A. system);
  - étiquetage des boîtes des films de la collection de la Cinémathèque.
5. Préparation et entretien des films :
- tout film de la collection de la Cinémathèque doit être retourné aux entrepôts de conservation correctement «rembobiné» (émulsion vers l'extérieur);
  - tout film doit être retourné aux entrepôts de conservation en parfait état : repères correctement faits, perforations réparées (si endommagées), amorces posées selon les normes, etc.;
  - tout film doit être retourné sur sa bobine d'origine;
  - une fois « rebobiné », le film est maintenu en place par un ruban adhésif (« masking tape »); par contre, aucun ruban adhésif ne doit retenir le film au noyau;
  - les copies de projection sur base acétate doivent être expédiées selon les directives de la FIAF (juin 1982), en annexe;
  - sauf exception, tout film destiné à une projection publique doit être vérifié 48 heures avant sa projection;
  - en aucun cas doit-on couper d'images – surtout pas pour laisser une image sur l'amorce à des fins de repérage;
  - si des perforations sont endommagées, il faut les réparer en évitant que le ruban collant ne touche l'image;
  - il faut nettoyer le film, après chaque réparation, ou chaque nouvelle collure;
  - si une collure s'est « étirée », il faut la refaire;
  - il faut éviter de couper l'image, même dans le cas où le film est déchiré;
  - il faut toujours s'assurer que le ruban collant utilisé pour une réparation ne dépasse pas les côtés du film;
  - en aucun cas peut-on utiliser le « masking tape » comme repère ou à d'autres fins : tout « masking tape » doit être enlevé du film ou de l'amorce avant une projection;

La capacitación de los operadores de proyección constituye un elemento esencial para la labor de las cinematecas. Ante el advenimiento de cambios profundos en los formatos y sistemas de producción y difusión de las imágenes en movimiento, debemos responder a la necesidad de preservar y ampliar los conocimientos y experiencia de los operadores.

El presente artículo es una contribución al logro de ese objetivo y debe ser considerado como un documento de trabajo. La primera parte es el resultado de la negociación de la administración de la Cinémathèque Québécoise con el sindicato iniciada en vistas de la firma de una convención en 2002. La segunda parte fue redactada en 1982 por François Augier, director de los Servicios Técnicos, en colaboración con Robert Daudelin, en aquel entonces director general. El texto ha sido modificado en función de las necesidades. En ambas partes se describen las calificaciones, deberes y responsabilidades del operador de proyecciones de la Cinémathèque Québécoise.

- toute amorce douteuse (incomplète, abîmée, sale) doit être remplacée, y compris l'amorce de projection (ex : il manque des cadres dans l'amorce SMPTE, des perforations sont endommagées et non réparables, il y a des saletés ou des rayures excessives, etc.);
- les repères magnétiques ne doivent jamais être visibles dans l'image;
- les films doivent être préparés de façon à ce que l'un ou l'autre des projectionnistes de la Cinémathèque puisse le projeter sans problème.

#### 6. Format d'image, piste sonore et vitesse de projection:

- Le projectionniste est responsable du format d'image. En cas de doute, il consulte les responsables du programme. Afin d'éviter toute erreur, le format dit muet (plein cadre) sera identifié selon sa réalité physique de 1.33; pour les mêmes raisons, le cadre sonore (« flat ») sera identifié 1.37.
- Le projectionniste est responsable de l'identification du type de piste sonore : DTS, Dolby numérique, Dolby SR, Dolby A ou mono, etc. Ces informations doivent être reportées sur l'étiquette de la boîte contenant le film et transmises au secteur Catalogage.
- Même dans le cas où il y a des problèmes sonores, les niveaux sonores ne doivent jamais être haussés au-delà de la limite normale.
- Le son du système Dolby doit obligatoirement être sur « mute » au moment de l'amorçage du projecteur 16mm.
- Si l'information ne lui a pas déjà été communiquée, le projectionniste détermine la vitesse de projection des films muets, au besoin en consultant le Directeur de la Programmation.
- Les tests de projection doivent être faits au moins trente minute avant la séance publique.

#### 7. Boîtes métalliques :

- Toute boîte métallique (dite « de labo ») endommagée doit être remplacée immédiatement. Les boîtes doivent toujours être propres, à l'intérieur comme à l'extérieur : dans la mesure du possible, toute étiquette et toute écriture au crayon de feutre doivent être enlevées. Seule l'étiquette Cinémathèque québécoise doit être apposée sur les boîtes de la collection.

#### 8. Propreté, sécurité, entretien, etc. :

- la porte de la cabine doit être verrouillée en tout temps;
- le système de son doit être en position « muette » entre les séances;
- les rideaux de l'écran doivent être fermés entre les séances;
- à la fin de chaque jour, les lentilles des projecteurs 35mm doivent être rangées dans l'armoire métallique qui leur est réservée;

- les micros doivent être rangés dans cette même armoire;
- le projectionniste doit fournir sa collaboration aux techniciens de l'extérieur qui assurent l'entretien de l'équipement;
- il est strictement interdit de boire et de manger dans la cabine de projection;
- le projectionniste ne peut jamais s'absenter de la cabine quand une projection est en cours;
- le projectionniste ne doit jamais s'adresser aux spectateurs de la salle : il communique ses commentaires directement au Directeur des Services techniques;
- tout accident de projection (film brisé, pellicule brûlée, inversion de bobine, etc.) doit être immédiatement signalé au Directeur général.



Cabine de projection de la Cinémaèque québécoise en pleine action

Ce dossier devrait être lu en parallèle avec « The Advanced Projection Manual » de Torkell Saetervadet, ouvrage publié sous la direction de la Commission de programmation et d'accès de la FIAF et dont six chapitres sont déjà disponibles sur le site internet de la FIAF.

# Contribution à une histoire de la Cinémathèque française\*

Pierre Barbin

Historical  
Column

Chronique  
historique

Columna  
histórica

Dans les années 30, au moment de l'avènement du cinéma parlant, les ciné-clubs, nombreux à Paris, ont souffert de la disparition progressive des films muets, source d'une grande nostalgie des cinéphiles. Les animateurs de ces associations s'orientèrent vers l'acquisition de copies afin de créer une filmothèque pour les présenter à leurs membres. Ce fut le projet de Jean-Placide Mauclair et Jean Mitry en 1930 à la suite du grand succès du gala Georges Méliès à la salle Pleyel, qui confirma de manière éclatante l'intérêt de tout un public pour les films anciens. Pour des raisons financières, Jean-Placide Mauclair devait bientôt abandonner ce projet et se cantonner dans une salle de répertoire à Montmartre. L'État tenta la création d'une cinémathèque nationale en 1932. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, confia celle-ci à Laure Albin-Guillot, chargée des archives photographiques des Beaux-Arts et elle-même photographe réputée. Cette cinémathèque nationale fut inaugurée par Jean Mistler, sous-secrétaire d'État, le 10 janvier 1933 au Trocadéro. Des galas devaient assurer son financement ; une soirée au cirque Médrano, le 31 mars 1933, placée sous le patronage du président de la République, Albert Lebrun, constituera la seule activité de cette cinémathèque mort-née, faute de crédits et surtout d'une réelle volonté. On peut noter par ailleurs qu'une commission interparlementaire sous la présidence de Jean-Michel Renaitour, député de l'Yonne, étudia en 1936 les divers aspects de l'industrie cinématographique. La création d'une cinémathèque chargée de présenter les films dans une sorte de « Comédie-Française du cinéma » fut proposée par Pierre Lafitte. Un rapporteur fut désigné et malgré l'intérêt du ministre Jean Zay, ce projet n'aboutit pas. À aucun moment la commission ne jugea utile de faire appel à Pierre-Auguste Harlé, Henri Langlois ou Jean Mitry sur un sujet que ceux-ci connaissaient pourtant bien. Des cinémathèques existaient déjà à Londres, Berlin, New York et Stockholm. L'idée était dans l'air mais faute d'un plan d'action et de moyens financiers elle ne connut aucune suite jusqu'au dépôt, le 2 septembre 1936, des statuts d'une association (régie par la loi de 1901) dite « Cinémathèque française » par Harlé et Langlois.

## Création

Les buts poursuivis étaient définis ainsi : – « grouper les différents possesseurs de films et toute personne désireuse de défendre et sauvegarder le répertoire cinématographique ; – rechercher et conserver tous documents ayant trait au cinéma et certains films positifs et négatifs ; – réunir une documentation permettant de connaître et de cataloguer les œuvres cinématographiques tournées dans le monde entier depuis l'origine du cinéma jusqu'à nos jours. » Le premier conseil d'administration groupait Pierre-Auguste Harlé, président et trésorier, Henri Langlois, secrétaire, Georges Franju, chargé des recherches, et Jean Mitry, archiviste. Le président, directeur de l'hebdomadaire

\* Texte originellement paru dans la revue française « Commentaire » (n°101, printemps 2003) reproduit ici avec l'aimable autorisation de l'auteur et de son éditeur.

corporatif *La Cinématographie française*, apportait les premiers fonds et le soutien de son journal. La recherche et la conservation des films en voie de disparition visaient la sauvegarde des films de répertoire. Leur présentation hebdomadaire par le Cercle du cinéma justifiait cette démarche et ce n'est qu'après plusieurs années que la doctrine des grandes bibliothèques « Ne pas choisir mais tout conserver » fut revendiquée. Un organisme encore modeste débutait. La compétence de Jean Mitry, l'enthousiasme de Georges Franju et de Henri Langlois, aides par la bienveillance de Pierre-Auguste Harlé et par celle de la famille Langlois, permirent de susciter l'intérêt des professionnels, cinéastes et producteurs. Le jeune Langlois sût les convaincre. Soulignons l'efficacité de cette initiative qui s'affirme face aux tentatives avortées.

### **La Fédération internationale des archives du film**

Moins de deux ans après ce début, le 17 juin 1938, la Cinémathèque française appuyait la création de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) qui regroupait autour d'elle trois cinémathèques qui l'avaient précédée :

– la *Film Library* du MOMA de New York, qui existait depuis 1935, représentée par Iris Barry ;

– la *National Film Library* de Londres, fondée également en 1935, sur recommandation de la Chambre des Communes au sein du *British Film Institute*, représentée par Olwen Vaughan ;

– la *Reichsfilmarchiv*, créée par le Dr Joseph Goebbels le 6 décembre 1934 et inaugurée solennellement à Berlin par Adolf Hitler le 4 février 1935, représentée par Frank Hensel envoyé par le ministère de la Propagande, membre du Parti national-socialiste depuis 1928 et de la SS depuis 1938.

Les statuts stipulaient que cette fédération était ouverte à toute cinémathèque nationale se conformant aux règlements stricts des quatre fondateurs. Le premier congrès eut lieu à New York le 26 juillet 1939, cinq semaines avant la déclaration de la guerre. Au cours de cette réunion, Frank Hensel fut élu président, Henri Langlois, secrétaire général, Olwen Vaughan, trésorière. Le choix d'un président appartenant au ministère de la Propagande national-socialiste pouvait paraître inquiétant. Georges Franju, interrogé à ce sujet par Richard Roud, minimisait : « Ce n'était pas un problème [...] la gauche était pacifiste <sup>(1)</sup>. » Dans un document du Parti nazi, signé par lui, avant son départ à New York le 5 juillet 1939, Frank Hensel indique ses fonctions au *Reichsfilmarchiv* comme secondaires. En fait, la place hiérarchique de ce représentant du ministère de la Propagande est d'un tout autre niveau <sup>(2)</sup>. Fonctionnaire de l'État et des services secrets, il pouvait considérer Henri Langlois comme une source d'information sur le cinéma occidental et avant tout une possibilité de se procurer les films d'intérêt politique ou militaire qu'il recherchait. À ce titre, il tenta vainement, dès juillet 1940, de joindre Langlois à son domicile, mais celui-ci se trouvait encore en Touraine, où il avait été mobilisé en avril. Lorsqu'il regagna Paris, Hensel était en mission à Vichy où Yvonne Dornès <sup>(3)</sup> le rencontra début septembre. Cet entretien préparait les activités à venir.



The author, who was named director of the Cinémathèque Française during the 1968 crisis, provides his perspective on the stormy history of the archive. Tracing the origins of the Cinémathèque, and the creation of FIAF before the war, he then contributes specific details of the activities of Henri Langlois during the Nazi occupation of France, and his ambiguous relationship with Frank Hensel, an important official in the Nazi Ministry of Information and Propaganda, at the same time president of the Reichsfilmarchiv of Berlin and the first elected president of FIAF. The Cinémathèque was given space in the same building with the Reichsfilmarchiv and worked in close relationship.

A long time after the Liberation, the activities of the Cinémathèque in 1942 and 1943 remained hidden. Barbin says that *Les Cahiers du cinéma* swallowed whole the version of Langlois, ignoring thus, 25 years after the events, the support of the Laval government, the subventions of Vichy and the collaboration with the German authorities. After the Liberation, Henri Langlois asked the government for the continuation of the FIAF subvention in which the Cinémathèque had maintained itself all during the occupation, but now claimed that FIAF suspended its activities in 1940 and was resuming them again. This was accepted by the authorities as fact, making official the lie that exonerated the Cinémathèque of all embarrassing complicity.

According to the author, no debate was held during the fifties on the objectives to attain or tasks to prioritize. There were some protests, quickly stifled, concerning the disappearance of films or documents: J.-P. Maclair, for example, who had entrusted his collection of Méliès which disappeared in 1945. He asked in vain during the general assembly of July 1946 for the publication of the "catalogue of films that the Cinémathèque has a mission to conserve." Jean Painlevé attempted during the general assembly of 1962 to institute reforms. His proposals were pushed back thanks to the proxy votes concentrated in a single hand. He concluded: "The Cinémathèque has become such a personal

## Sous l'Occupation

Toute activité en zone occupée dépendait de l'autorisation des autorités allemandes; une ordonnance de la *Militärbefehlshaber in Frankreich* du 28 août 1940 fixait les conditions de cette autorisation. Les associations devaient déposer un dossier bilingue comportant les statuts, la composition du conseil d'administration et les projets d'activités à l'appui de leur demande. Frank Hensel convoqua le 15 septembre à l'hôtel Westminster rue de la Paix à Paris une réunion où Henri Langlois et Georges Franju rencontrèrent les représentants des autorités allemandes. Les deux cinéphiles français furent ce jour-là confirmés respectivement secrétaire général de la Cinémathèque et secrétaire exécutif de la Fédération internationale des archives du film, ce qui correspondait à la reconduction de leur situation d'avant-guerre mais dorénavant sous l'autorité du président Hensel. La Cinémathèque avait ainsi pignon sur rue avant même la création du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) par Vichy le 2 décembre 1940. Georges Franju remit en mars 1945 un compte-rendu confirmant cette autorisation d'exercer au ministère des Affaires étrangères (4). Frank Hensel n'était pas à Paris seulement comme représentant du *Reichsfilmarchiv* et président de la FIAF. Il participait à des négociations engagées par le ministère de l'Information et de la Propagande de Berlin et joua ainsi, pendant l'hiver 1940-41, un rôle important dans la fusion des actualités françaises et allemandes aux côtés de Fritz Tietz, administrateur de *Deutsche Wochenschau* (5). Cette fusion fut l'objet de la Convention Abetz-Brinon du 18 août 1941. L'attitude d'Hensel semble avoir été conforme aux instructions de Berlin qui préparait l'instauration d'une servitude volontaire ou, du moins, acceptée. La *Reichsfilmarchiv* dépendait directement du ministère de l'Information et de la Propagande du Dr Goebbels. Celui-ci se réjouissait en juillet 1940 à l'idée d'un voisin faible et dirigé, le préparant à « son avenir de grande Suisse (6) ». Il pensait qu'il ne fallait pas « montrer inutilement ses chaînes à un peuple asservi ». Dans une autre réunion, tenue à Berlin en juillet 1941, Goebbels décida que les films français constituaient à l'exportation un complément de la production allemande pour tout le continent européen. Aucune société d'exportation française ne serait autorisée. Il entendait anéantir la présence culturelle de la France à l'extérieur et créer des organismes européens sous contrôle allemand (7). Une cinémathèque européenne avec son siège à Berlin correspondait à ce projet, ce qui explique le rôle dévolu à Frank Hensel. L'intervention allemande se confirma en 1942 concernant la Cinémathèque française. Une lettre adressée à Berlin informait les services du Dr Goebbels que Robert Buron, secrétaire général du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC), envisageait de créer, au sein du COIC ou sous son contrôle, une cinémathèque pour assurer la responsabilité des archives cinématographiques et proposait des mesures détaillées (8). Les autorités allemandes devaient rejeter ce projet et indiquer qu'il ne pourrait être accepté que dans le cadre de la FIAF, présidée par Frank Hensel. Il serait alors convenable de rattacher la Cinémathèque française au ministère de l'Information via la Direction du cinéma, toute autre cinémathèque devant être dissoute. C'est conformément à ces interventions qu'en octobre 1942 des accords entre la Cinémathèque française et la *Reichsfilmarchiv* furent instaurés. La

enterprise that one may not criticize certain directors without having the appearance of attacking the organization itself.”

The author describes the situation after André Malraux's arrival in 1959 as Minister of Culture. It meant increased subventions for the Cinémathèque and the creation of a new projection theater in the Palais de Chaillot, a new office at rue de Courcelles, and a line in the State budget for the printing of preservation copies. The Minister announced at Cannes that the Cinémathèque would become the best in the world, a promise that he confirmed to the National Assembly. The fire at rue de Courcelles on 10 July 1959 some weeks after the inauguration of the new office apparently did not disturb the authorities. It was, however, the author says, at the origin of the exclusion of the Cinémathèque by FIAF because of the destruction of more than a hundred films lent by other film archives and the absence of any inventory which would have been able to show the importance and the nature of the damage. The increase in the government's financial participation, in addition to the new responsibilities of the archive made mandatory by the law that forbid the distribution of nitrate copies, thus forcing their deposit in the Cinémathèque, gave the archive a public role that should have modified its nature. A series of articles in *le Monde* in August 1962 contributed to the myth of “the dragon who watches over our treasures.” Langlois's version of the legal aspects of films in the collection was that the films could be withdrawn any time he chose, as though he were in charge of a private collection, not a public institution: this became a weapon to force the government to do as Langlois wanted.

The problems between the Cinémathèque and the government began at the end of December 1964, when a director in Malraux's cabinet asked that Finance audit the institutions receiving government funds: IDHEC, Unifrance Film, the Cannes Film Festival and the Cinémathèque Française. This audit, which found no problem at the other institutions, was interpreted at the

direction générale de la cinématographie en fera état : « *La Reichsfilmarchiv est autorisée à faire usage de copies prêtées pour ses services et à en tirer un contretype à conserver. Ces dispositions seront appliquées pendant toute la durée de l'Occupation [...] dans le cadre des règlements édictés par l'administration militaire en France* (9). » Une collaboration étroite était ainsi instituée dont le responsable pour le cinéma de la *Propaganda Abteilung* se félicitera dans son rapport du 4 mars 1944 : « *La collaboration avec la Cinémathèque française s'est développée de manière très satisfaisante à partir des accords réciproques avec la Reichsfilmarchiv de Berlin d'octobre 1942. Avec l'aide de cette institution française, des centaines de films de grande valeur ont été expédiés au Reichsfilmarchiv [...]. Des échanges ont été effectués : Nosferatu et Homonculus contre La Fin du monde d'Abel Gance et La Passion de Jeanne d'Arc par exemple [...]. Après un contrôle détaillé, notre service a autorisé la Cinémathèque française à organiser des conférences sur l'histoire du cinéma à l'IDHEC, récemment fondé. [...] À cette fin, 119 films anciens et précieux ont été libérés, et nous nous réservons un droit de contrôle permanent [...]. La pellicule nécessaire pour tirer de nouvelles copies des films ainsi autorisés fera partie du contingent du ministère de l'Information par mensualités de 5000 mètres* (10). » La Cinémathèque de Toulouse a récupéré vingt ans plus tard une soixantaine de films transférés à Berlin pendant la guerre, entre autres *La Marseillaise* de Jean Renoir (11). Georges Franju, secrétaire exécutif de la FIAF, fut chargé de la recherche des films produits dans les territoires occupés par le IIIe Reich (Autriche, Pologne, Tchécoslovaquie, etc.). Il voyagea dans ce but en zone Sud et rencontra distributeurs, exploitants et journalistes à Marseille en 1942. Une mission au Portugal lui permit d'obtenir certains films américains réalisés après le début des hostilités. À la Libération, ces déplacements lui furent reprochés et Jean Painlevé, alors directeur du Cinéma, lui évita des poursuites judiciaires. D'après Jean Mitry, la Cinémathèque était installée pendant l'Occupation dans l'hôtel particulier du 7, avenue de Messine, occupée par la *Reichsfilmarchiv* et la Direction du cinéma. Le major Hensel occupait deux bureaux au premier étage. La présence de l'*Obersturmbannführer* était conforme aux signes des autorités allemandes concernant le « contrôle sur place » (*Aufsichtsverwaltung*) des activités françaises afin d'assurer une surveillance permanente.

### Réquisition allemande

Les conditions d'utilisation de l'hôtel particulier de l'avenue de Messine, qui appartenait à Monsieur et Madame Léon Cotnaréanu, propriétaires du journal *Le Figaro* et réfugiés aux États-Unis en raison de la persécution antisémite, furent complexes. Le commissariat général aux Questions juives avait nommé le 19 février 1942 un administrateur provisoire pour ces locaux et s'orientait en août 1942, après en avoir fait l'estimation, vers leur mise en vente (12). Or le 8 septembre 1942, le « *Kommandant von gross Paris* en accord avec le *Militärbefehlshaber in Frankreich* » conformément à l'ordonnance du 23 septembre 1940 sur les biens ennemis, mettait l'immeuble sous séquestre et désignait le 21 septembre un nouvel administrateur : Jean-Albert Kuëny. Le représentant à Paris de M. Cotnaréanu était informé que désormais il ne devait plus tenir compte des instructions du commissariat institué par Vichy (13). Un bail signé le 19 octobre par l'administrateur chargé du

Cinémathèque as the beginning of a persecution campaign. A report by an inspector from Finance, François Heilbronner, spoke of the urgent need for conservation of films in storage at Bois-d'Arcy, for an inventory of collections, and an organigram of the institution. Finally, he asked for public access to the collections, notably, the library, and for legal deposit for films.

During 1967, the elements of crisis accumulated. André Malraux changed position several times toward Henri Langlois. The finance minister told the cultural minister that if the needed reforms were not made he would oppose all payment of subventions for 1968. In a meeting in December, Langlois refused all reforms and made a statement that was considered as a resignation when it was only a tactical reply. « The crisis of 1968 », in preparation during long months, even years, was not a surprise.

The author summarizes the facts of a judicial proceeding, kept secret, that played an important role in this attempt at reform. In 1946, René Tréfousse solicited an indemnity for the loss during the Occupation of negatives of the silent films produced by Éclair between 1909 and 1920. Henri Langlois testified to the total disappearance of the Éclair films. This led to the indictment of Tréfousse and Langlois for infraction of the law. A warrant was issued that led to the discovery of a part of the missing films at the office of the Cinémathèque at rue de Courcelles. This embarrassment, says the author, was probably the principal cause of the decision to search for a new president and a new director. The administrative council meeting in February 1968 appointed Pierre Moinot as president and Pierre Barbin, the author of this article, as director. But the Minister of Culture could not make these changes accepted. The street manifestations and the press campaign contributed to a failure of will, and the government capitulated before Henri Langlois. The trial at the origin of this crisis of May 1968 only came into judgment in June 1973.

The author says that the trauma of André Malraux's failure explains the policy that followed. After the death of Henri Langlois in 1977, a series of

séquestre et par l'inspecteur des Finances Edgard Mourre, directeur de l'administration au ministère de l'Information, fixait le montant du loyer annuel à 300 000 francs que Jean-Albert Kuëny devait recevoir pour le compte des autorités d'occupation<sup>(14)</sup>. Ainsi le gouvernement de Vichy s'engageait-il à payer aux armées d'occupation le loyer d'un bien réquisitionné en France. Le 23 janvier 1943, le directeur de la Cinématographie nationale avait occupé l'immeuble sans que les conditions de location aient même été notifiées à l'administrateur provisoire nommé par le commissariat aux Questions juives. Celui-ci tenta à plusieurs reprises sans succès de vendre cet hôtel particulier qui demeura sous responsabilité allemande jusqu'à la fin de l'Occupation<sup>(15)</sup>. La Cinémathèque rejoignit les nouveaux occupants. Elle aménagea la salle de projection au rez-de-chaussée<sup>(16)</sup> et construisit des casiers en bois pour entreposer les films. Il s'agissait bien d'une réquisition allemande sur des biens juifs qui permit la cohabitation d'un officier allemand avec la direction de la Cinématographie nationale, instituée par Pierre Laval le 30 mai 1942 (avec délégation de signature), et la Cinémathèque française.

### La politique de Louis-Émile Galey

Le directeur général de la Cinématographie apprécia Langlois dès son arrivée avenue de Messine et en conserva un souvenir amusé :

« Avec Langlois, c'était un jeu continu. Il faisait allusion à quelque chose que j'ignorais [...] des complots qu'il ne pouvait dévoiler [...] vous voyez ce que je veux dire [...] faites-moi confiance<sup>(17)</sup>. » Désireux de promouvoir une politique culturelle nouvelle, Louis-Émile Galey crée l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) et « donne mission à la Cinémathèque de constituer la future Cinémathèque nationale. De ce fait, elle est subventionnée par l'État et placée sous le contrôle du ministère de l'Information. En outre, ses collections sont entreposées dans des locaux d'État<sup>(18)</sup>. » Henri Langlois participe désormais aux manifestations officielles. En avril 1943, il est invité au Congrès du film documentaire. En novembre 1943, ce sera un gala consacré aux dessins animés produits depuis 1941 avec le soutien de l'État français, le prix Émile-Cohl revenant au film de Paul Grimault, *L'Épouvantail*. Le Dr Derichsweiler, président de la Commission du cinéma de la *Propaganda Abteilung* de Paris, qui a assisté à l'assemblée générale de la Cinémathèque française du 25 avril 1944 au siège de la Société des auteurs dramatiques en fait un compte rendu détaillé<sup>(19)</sup> : « Cette assemblée a conservé les anciennes formes politiciennes, toutefois toutes les décisions sont soumises au droit de veto du directeur général de la Cinématographie française, M. Galey, qui assure ainsi le contrôle gouvernemental. D'ailleurs le siège de la Cinémathèque est situé dans l'immeuble du ministère de l'Information, 7 avenue de Messine. Sur 135 membres de l'association qui comprend les sociétés cinématographiques autorisées, 70 membres présents représentaient en outre 46 absents, ce qui constitue une fréquentation importante. La Propaganda Abteilung connaissait tous les membres de l'assemblée, la plupart personnellement ou par les cartes l'identité et les autorisations de travail allemandes. Aussi l'élément juif pouvait être considéré comme totalement exclu. [...] Par ailleurs, la Cinémathèque et la Reichsfilmarchiv sont membres de la FIAF dont la présidence est assurée par un Allemand<sup>(20)</sup>. » Longtemps après la Libération, les activités de la Cinémathèque en 1942 et 1943 restèrent

directors were appointed but none of them could reform the institution. The reaction of the government was always to increase the subvention and appoint another director. The affair of the Auvidulis Company is an example: Langlois had signed a contract to use their storage vaults in order not to use the installations at Bois-d'Arcy that were constructed by the government for the purpose. This contract was revealed only when Auvidulis presented a bill, provoking the resignation of four Council members. The financial crisis led the Minister of Culture to decide on an exceptional subvention, permitting the contract to be renegotiated. Again, in order to evade the installations created by the government, nitrate films had been stored secretly from the beginning of the seventies in a depot of Pontel, near Rambouillet, without any safety precautions. A fire erupted there in August 1980, destroying all the films. Neither the titles nor the number destroyed could be known. But the government released additional funds.

As the end result of the government intervention in 1968, the CNC created the Service des Archives du Film, which had a center for the care and conservation of films at Bois-d'Arcy. Government interventions over the years never succeeded in creating shared responsibilities among the various institutions. At last, the decree of 31 December 1993 confided legal deposit to the CNC.

Finally, the author weighs the advantages and disadvantages of the two types of cultural organizations, government bureaucracy and private associations. The history of the Cinémathèque française is seen at the same time as exemplary and a caricature of the characteristics of the latter type.

dans l'ombre, ses publications préférant proclamer le sauvetage de films (sans en préciser la véritable ampleur). *Les Cahiers du cinéma* (21) reprisent intégralement la version de Langlois, ignorant ainsi, vingt-cinq ans après les événements, l'appui du gouvernement de Pierre Laval, les subventions de Vichy et la collaboration avec les autorités allemandes. « *Si je publiais l'histoire de la Cinémathèque*, dira Henri Langlois peu avant son décès à Anne de Gasperi (22), *cela ferait frémir. Il y a trop de noms, tous bien vivants aujourd'hui, et terriblement compromis dans toutes sortes d'attitudes ignobles.* »

### La valse des présidents

Pendant l'Occupation, le poste de président de la Cinémathèque avait changé de titulaire à deux reprises. Pierre-Auguste Harlé, fondateur, aurait souhaité, selon Georges Franju, le recrutement d'un certain A. R. (probablement André Robert) jugé « meilleur organisateur ». Henri Langlois s'y opposa. Pierre-Auguste Harlé quitta la présidence mais resta membre du Conseil et fut remplacé, en octobre 1940, par Marcel L'Herbier, il est vrai bien en cour à Vichy et à Paris. Pierre-Auguste Harlé ne semble pas avoir gagné la zone libre comme il fut dit. En effet, il contresigna le procès-verbal de l'assemblée générale du 15 avril 1941 aux côtés de Marcel L'Herbier et il fut invité au déjeuner de l'Hôtel de Ville le 20 avril 1943 présidé par l'ambassadeur de Brinon, aux côtés, entre autres, de Marcel L'Herbier, Abel Gance, Lucien Rebatet, Jean Grémillon, Serge Lifar et Jean Luchaire à l'occasion du Congrès du film documentaire (23). En 1944, le vent tourna et Henri Langlois évinça Marcel L'Herbier au profit de Jean Grémillon, politiquement à gauche (bien qu'ayant bénéficié de tous les appuis officiels pour réaliser *Le Ciel est à vous*, présenté à Vichy le 19 février 1944). La surprise et le désappointement de Marcel L'Herbier à la suite de son remplacement inopiné par Jean Grémillon ont été racontés avec verve par Louis-Émile Galey (24). Nous sommes devant le cas type de manipulation d'une assemblée générale par le jeu des procurations. Henri Langlois avait fait état de votes de pouvoirs juifs auprès de Marcel L'Herbier et de Louis-Émile Galey. Ces méthodes seront par la suite dénoncées à plusieurs reprises notamment par Jean Painlevé.

### Un passé remodelé

Brusque changement de cap après la Libération : une demande que Henri Langlois adresse, le 30 décembre 1946, à Louis Joxe, directeur général des Relations culturelles au Quai d'Orsay, concernant une subvention au titre de la FIAF au sein de laquelle la Cinémathèque s'était maintenue durant toute l'Occupation, s'exprime en ces termes : « Je vous rappelle que la FIAF fut fondée à Paris et qu'une participation française à ses frais annuels lui avait été accordée en 1938-1939 et 1940 [...] date à laquelle la FIAF suspendit son activité qu'elle vient de reprendre (25). » Cette présentation fut acceptée par les représentants des pouvoirs publics sans réticence. En effet, ils répercutaient aussitôt cette demande vers le Centre national du cinéma pour solliciter des crédits : « La FIAF qui depuis 1940 dut suspendre son activité », officialisant ainsi le mensonge qui exonérait la Cinémathèque de toute compromission gênante. À la Libération, forte des subventions d'État, occupant bientôt l'immeuble de l'avenue de Messine en entier et riche d'une collection de films, certes nettement moins importante qu'elle ne l'annonçait mais déjà appréciable (estimée à 4 600 films par Jean

Mitry), la Cinémathèque pouvait se consacrer à la conservation et à la diffusion.

### Un cénacle en formation

Dès ce moment, une politique de prestige transporta expositions et films à travers le monde. Quant aux projections, elles répondirent aux curiosités de la nouvelle génération d'amateurs intéressés non plus seulement par le cinéma muet mais aussi par les films des années 30. Un esprit de chapelle s'instituait progressivement encouragé par Henri Langlois et ses amis. Ainsi William Novick procédait-il à une sélection de nouveaux membres en organisant un examen, sous forme d'un long questionnaire de culture générale ou cinématographique, destiné à distinguer de nouveaux adeptes. Henri Langlois entendait favoriser un climat de complicité que goûtaient les inconditionnels. C'était vraiment un cénacle, soulignait-il <sup>(26)</sup>. Dans les années 50, aucun débat sur les objectifs à atteindre ou les tâches prioritaires ne fut abordé, le conseil d'administration et les assemblées générales se contentant

d'enregistrer les résultats que l'on portait à leur connaissance. Un climat général de confiance expliquait cette attitude malgré quelques protestations vite étouffées concernant souvent la disparition de films ou de documents. Lo Duca s'en était ému <sup>(27)</sup>. J.-P. Maclaure, qui avait confié sa



Pierre Barbin et Bernard Clarence en janvier 1968

collection de films de Méliès, disparue en 1945, manifesta son indignation au cours de l'assemblée générale du 26 juillet 1946, demandant en vain dans un éditorial du *Film français* la publication du « catalogue des films que la Cinémathèque a mission de conserver ». Il concluait : « par une habile sélection des membres appelés à voter et le jeu des pouvoirs en blanc, le secrétaire général exerçait depuis trop longtemps une direction pratiquement sans contrôle <sup>(28)</sup> ». Jean Painlevé tenta au cours de l'assemblée générale de 1962 de réformer cet état d'esprit. Ses propositions seront repoussées grâce aux pouvoirs concentrés en une seule main. Il conclura : « La Cinémathèque est devenue une telle entreprise personnelle qu'on ne peut critiquer certains dirigeants sans avoir l'air de porter atteinte à l'organisme lui-même <sup>(29)</sup>. »



### L'action d'André Malraux

L'arrivée d'André Malraux en 1959 à la tête du ministère d'État chargé des Affaires culturelles se traduit pour la Cinémathèque par des subventions substantiellement augmentées, la création d'une salle de projection nouvelle de quatre cent trente places dans l'aile nord du Palais de Chaillot, l'installation d'un nouveau siège rue de Courcelles, la rénovation de la salle du musée pédagogique rue d'Ulm et l'inscription au budget de l'État de crédits nouveaux pour le tirage de copies de sauvegarde. Le ministre avait annoncé au Festival de Cannes que désormais le rayonnement de l'association s'étendrait à l'ensemble du territoire français et qu'elle deviendrait la première du monde. Il le confirmera le 24 novembre à l'Assemblée nationale : « Créer enfin cette Cinémathèque dont nous avons les moyens puisque nous possédons la première collection de films anciens du monde [...]. N'importe quel jeune homme pourra, en deux ou trois ans, voir les cent plus beaux films que le monde a produits. » L'incendie rue de Courcelles, le 10 juillet 1959, quelques semaines après l'inauguration du nouveau siège, n'inquiéta pas les autorités. En revanche, il fut à l'origine de l'exclusion de la Cinémathèque française par la FIAF en raison de la destruction de plus d'une centaine de films prêtés par d'autres cinémathèques et de l'absence de tout inventaire qui aurait pu permettre de contrôler l'importance et la nature des dégâts (30). D'après Richard Roud, l'unique copie de *Mariage de prince* de Erich von Stroheim aurait été détruite ce jour-là. L'augmentation de la participation financière de l'État et les nouvelles responsabilités du fait de l'interdiction de la circulation des copies sur film nitrate, imposant ainsi leur dépôt à la Cinémathèque française, donnaient à celle-ci un rôle de service public qui modifiait sensiblement sa nature.

### Construction d'un mythe

Le soutien inconditionnel de plusieurs journaux encouragea Henri Langlois dans des attitudes fallacieuses. Une série d'articles du journal *Le Monde* des 21, 22, 23, et 24 août 1962 avait contribué à construire le mythe du « Dragon qui veille sur nos trésors » en faveur duquel Jean Cocteau se montra bien imprudent. Yvonne Baby et Elvire de Brissac reprirent à leur compte, sans vérification, les affirmations du fondateur de la Cinémathèque :

– sur l'historique : « à la Libération nous nous sommes très vite installés avenue de Messine », occultant ainsi la mémoire de l'Occupation ;

– sur les aspects juridiques : « les dépôts à la Cinémathèque : même principe qu'à la Bibliothèque nationale, je prends tous les films si on me les confie gracieusement » (en complète contradiction avec « les déposants restant propriétaires de leurs films ») ;

– sur la richesse des collections et sur leur conservation : « c'est la Cinémathèque qui a le plus de films [...] près de cinquante mille. Notre blockhaus de Bois-d'Arcy n'est pas admirable mais il est suffisamment vaste pour que l'œuvre de collections n'ait dû être interrompue faute de place. C'est pour l'instant essentiel [...]. Un film est un être vivant [...] qui doit être manipulé et projeté. »

Et Jean de Baroncelli concluait le 25 février 1968, toujours dans *Le Monde* : « Un homme irremplaçable existe à la tête de la

Cinémathèque. Cet homme a besoin de travailler dans un climat de foi, de confiance, de passion et d'amour. » Ces assertions furent reprises par *Les Cahiers du cinéma*, par *Combat* et par de nombreuses publications. Des propos non vérifiés, une fois imprimés, deviennent ainsi vérité révélée.

### Un conseil d'administration solidaire

Le 31 décembre 1964, André Holleaux, alors directeur de cabinet de Malraux, chargeait le Centre national du cinéma (CNC) de solliciter le concours de l'Inspection générale des finances pour soumettre à un examen financier l'IDHEC, Unifrance Film, l'Association du Festival de Cannes et la Cinémathèque française, organismes recevant des subventions importantes du Centre national du cinéma :



Henri Langlois à la Cinémathèque française le 23 avril 1968

« Il est sain et normal que périodiquement de tels contrôles aient lieu. Le ministère ne disposant pas d'un corps d'inspection, nous nous trouvons dans l'obligation de solliciter l'Inspection des finances (31). » Cette inspection, qui ne suscita aucun problème à l'IDHEC, à Unifrance Film, ou au Festival de Cannes, fut interprétée à la Cinémathèque comme le début d'une campagne de persécution. Dans ses conclusions, pourtant raisonnables et constructives, un jeune inspecteur des Finances, François Heilbronner, préconisait une amélioration urgente de la conservation des films dans les blockhaus de Bois-d'Arcy, l'établissement d'un inventaire des collections et d'un organigramme

des services. Enfin, il souhaitait l'organisation de l'accès du public aux collections, de la bibliothèque notamment. Il regrettait que les dépôts de films et de collections soient précaires et révocables à tout moment et souhaitait l'institution d'un dépôt légal des films. Il notait enfin l'absentéisme des membres du conseil d'administration, notamment celui des représentants des administrations. À la réception du rapport, le président et le bureau de la Cinémathèque adressèrent à l'Inspection générale des finances une lettre indignée (32) au nom d'une association « qui demeurerait la première du monde » : « Henri Langlois qui a créé la Cinémathèque est considéré dans le monde entier comme la plus haute autorité en la matière. Nous tenons à l'honneur de saisir cette occasion de vous dire l'estime et la confiance que nous lui portons. » Cette lettre était signée par sept membres du conseil d'administration, le président Léon Mathot (33), la secrétaire du Conseil Yvonne Dornès, le trésorier André Laporte, Louis-Émile Galey, ancien directeur du cinéma de 1942 à 1944, et, signature plus déconcertante, celle d'un administrateur chargé des questions financières, conseiller-maître à la Cour des comptes, Michel Plouvier. Le conseil d'administration, en accord avec la gestion, se refusait à la prise en compte des réformes

El autor, que fue nombrado director de la Cinémathèque Française durante la crisis de 1968, nos ofrece su punto de vista sobre la tormentosa historia del archivo. Remontándose a los orígenes de la Cinémathèque y a los de la creación de la FIAF antes de la Segunda Guerra Mundial, aporta información detallada sobre las actividades de Henri Langlois durante la ocupación nazi en Francia, y sobre su ambigua relación con Frank Hensel, un importante oficial en el Ministerio Nazi de Información y Propaganda, que fue al mismo tiempo el presidente del Reichsfilmarchiv de Berlín y el primer presidente electo de la FIAF. A la Cinémathèque se le proporcionó espacio en el mismo edificio donde se encontraba el Reichsfilmarchiv y trabajaron en estrecha colaboración.

Hasta mucho tiempo después de la Liberación, nada se supo de las actividades de la Cinémathèque durante 1942 y 1943. Barbin afirma que la revista Cahiers du Cinéma se *tragó* la versión de los hechos ofrecida por Langlois, ignorando, 25 años después de lo ocurrido, el apoyo ofrecido por el gobierno de Laval, las subvenciones de Vichy y la colaboración con las autoridades alemanas. Tras la Liberación, Henri Langlois pidió al gobierno que continuara con la subvención a la FIAF, a la que la Cinémathèque había seguido perteneciendo durante la ocupación, afirmando, sin embargo, que la FIAF había suspendido sus actividades a partir de 1940 y que las estaba reanudando en aquel momento. Esta versión fue aceptada de hecho por las autoridades, que hicieron así la versión oficial que exoneraba a la Cinémathèque de cualquier complicidad embarazosa.

Según el autor, a lo largo de los años cincuenta no hubo ningún debate sobre los objetivos y tareas prioritarias de la Cinémathèque. Hubo algunas quejas sobre la desaparición de películas y documentos, como por ejemplo las de J.-P. Mauclair, que había confiado a la entidad su colección de Méliès que desapareció en 1945. Mauclair preguntó en vano durante la asamblea de 1946 por el "catálogo de las películas que la Cinémathèque tenía el mandato de

proposées. Quelques tentatives des responsables au cabinet du ministre, au Centre national du cinéma et au Contrôle d'État représentant les Finances se heurtèrent à l'indépendance farouche d'une association dont les organismes dirigeants n'avaient pas pour autant la maîtrise des décisions. La nomination d'administrateurs chargés de mieux assurer la gestion quotidienne et d'aider ainsi le secrétaire général se solda par des échecs successifs. Un service public restait dans les mains d'un seul fondateur puisque Georges Franju, Jean Mitry et Pierre-Auguste Harlé ne faisaient plus partie du conseil.

### La crise de 1968

Pendant l'année 1967, tous les éléments de crise s'accumulèrent : le 31 mai, le ministre de l'Économie et des Finances écrivait à son collègue des Affaires culturelles pour lui demander une remise en ordre de la Cinémathèque, l'établissement d'un inventaire et la fin d'une attitude d'obstruction. Cette lettre resta sans réponse. Au cours de la réunion du conseil d'administration du 18 juillet, l'expiration des mandats des directeurs artistiques et administratifs fut évoquée. Le commissaire du gouvernement, André Holleaux, proposa la nomination d'un délégué général pour assurer la direction; le nom de Joseph Maternati, délégué d'Unifrance Film à New York, fut cité, ce qui provoqua aussitôt des démarches auprès d'André Malraux qui désavoua le 5 octobre son représentant et arbitra en proposant de confirmer Langlois pour un an à son poste. En outre, le directeur administratif, Claude Fabrizio, devait être remplacé par un candidat choisi dans une liste présentée par Henri Langlois. André Holleaux ayant transmis cette décision au ministre des Finances, celui-ci informa le ministre des Affaires culturelles que dans ces conditions il s'opposerait à tout versement de subventions pour l'exercice 1968. Malraux changea de position à nouveau et réunit les intéressés le 17 décembre. Langlois se refusa à toute réforme et conclut qu'il préférerait « voir à la Cinémathèque un responsable avec des pouvoirs plutôt que lui-même sous la tutelle d'un directeur financier ». Ce qui fut considéré comme une démission alors que ce n'était qu'un repli tactique<sup>(34)</sup>. Une assemblée générale fut convoquée le 19 décembre 1967 et complétée début janvier par une réunion de cooptation conforme aux statuts. Marc Allégret, président sortant, ne fut pas réélu et de nouvelles personnalités furent recrutées pour soutenir Langlois. Ambroise Roux, Jean Riboud et François Truffaut rejoignirent le conseil d'administration. C'est dire que la « crise de 1968 », préparée pendant de longs mois, voire des années, ne fut pas une surprise. L'attitude d'Henri Langlois peut sembler difficile à définir. Il ne souhaitait pas rendre public le nombre réel de films qu'il avait engrangés et se refusait à tout inventaire. Depuis de nombreuses années, il avait adopté la formule du dépôt gracieux qui retirait à l'association toute propriété sur les films ou les documents que les déposants auraient pour la plupart volontiers donnés. Cette politique lui permettait à tout moment d'organiser le retrait des dépôts et de recourir à l'interdiction de projeter les films. Il s'en était ouvert douze ans auparavant à la fondatrice du musée du Cinéma de Turin : « *Lorsque quelqu'un vient me donner un document, je le prie de revenir sur sa décision et de le déposer [...] en expliquant la différence qui existe entre don et dépôt permanent [...] de façon à ce que plane sans cesse la menace par laquelle si vous retirez vos collections, ces messieurs n'auront*

conservar". O las de Jean Painlevé que intentó promover algunas reformas durante la asamblea de 1962 que no prosperaron gracias a los numerosos votos por delegación concentrados en una sola persona, tras lo que Painlevé concluyó: "La Cinémathèque se ha convertido en una empresa tan personal que no se puede criticar a algunos directores sin dar la impresión de estar atacando a toda la organización".

El autor describe la situación tras el nombramiento de André Malraux como ministro de Cultura en 1959, que supuso un aumento de las subvenciones para la Cinémathèque y la creación de una nueva sala de proyección en el Palais de Chaillot, nuevas oficinas en la rue Courcelles y un presupuesto estatal para el tiraje de copias de preservación. El ministro anunció en Cannes que la Cinémathèque se convertiría en el mejor archivo cinematográfico del mundo, promesa que reiteró ante la Asamblea Nacional. El incendio en la sede de la rue Courcelles el 10 de julio de 1959, algunas semanas tras la inauguración de las nuevas oficinas, aparentemente no inquietó a las autoridades. Fue, sin embargo, el origen de la exclusión de la Cinémathèque de la FIAF, a causa de la destrucción de más de un centenar de copias prestadas por otros archivos y por la ausencia de un inventario que habría podido indicar el alcance y la naturaleza de los daños. El aumento de la aportación del estado francés, junto con la ley que prohibía la distribución de copias de nitrato, forzando así su depósito en la Cinémathèque, confirió a esta entidad un rol público que debería haber modificado su naturaleza. Una serie de artículos en el diario *Le Monde* en agosto de 1962 contribuyó a la creación del mito del "dragón que vela por sus tesoros". La versión de Langlois de los aspectos legales de los films de la colección era que la películas podían ser retiradas cuando él quisiera, como si hubiese estado el frente de una colección privada y no de una institución pública: esto se convirtió en un arma para forzar al gobierno a dejarle hacer.

Los problemas entre el gobierno francés y la Cinémathèque empezaron a finales de diciembre de

*que du vide et du vent* (35). » Ce qui confirme que Henri Langlois ne se considérait pas responsable d'un service public mais d'une collection privée. Ce calcul lui donna le moyen de faire reculer Malraux dans sa tentative de réforme de 1968. En effet, la Cinémathèque n'était que le dépositaire provisoire d'une collection qui restait la propriété des déposants. La presse ne s'étonna pas de cette situation et apporta généralement son soutien à Langlois, entraîné dans un jeu difficile et exaltant, fort de son invulnérabilité apparente et savourant ses succès. En outre, il pouvait arguer de subventions insuffisantes et d'une renommée encore plus facile à obtenir à l'étranger qu'en France.

### Une plainte du ministre

Une affaire judiciaire, tenue secrète, a joué un rôle important dans cette tentative de réforme. Elle remontait au 8 novembre 1946, date du dépôt d'un dossier d'indemnisation de dommages de guerre, par un récupérateur, René Tréfousse, qui sollicitait une indemnité en raison de la perte, pendant l'Occupation, des négatifs de films muets produits par la société Éclair entre 1909 et 1920. Cinq attestations d'Henri Langlois, en tant que secrétaire général de la Cinémathèque française, fournies de 1947 à 1960 indiquaient son engagement dans cette affaire et certifiaient la disparition totale des films Éclair (36). Le ministère de la Reconstruction instruisit cette demande, deux experts évaluèrent le dommage à 3 180 000 F et 8 230 000 F, ce qui inquiéta le ministre qui confia en 1961 l'étude du dossier à la Commission nationale des dommages de guerre. Cette étude le conduisit à adresser une lettre de dénonciation le 21 novembre 1961 au garde des Sceaux mettant en cause René Tréfousse et Henri Langlois pour infraction à l'article 72 de la loi du 28 octobre 1946. Une information fut ouverte par le juge d'instruction Jean Scelle. Tréfousse et Langlois furent inculpés. Le commissaire principal Le Galo, chargé de l'enquête, effectua une perquisition au domicile de René Tréfousse et au siège de la Cinémathèque, rue de Courcelles. Aussi le 18 juillet 1967, Marc Allegret, alors président, invita Langlois à informer les membres du conseil d'administration du déroulement de cette affaire. Le compte rendu sténographique de cette réunion, un plaidoyer de dix-neuf pages, ne manque pas d'intérêt. La perquisition, déterminante pour la suite des événements, est décrite ainsi par Langlois: « *J'ai reçu des gens auxquels il n'était pas possible de condamner la porte de la Cinémathèque française, qui étaient des experts envoyés ou plutôt qui se présentaient comme experts envoyés, il faut maintenant voir les choses comme elles sont, par la présidence du Conseil.* » Autant dire que les membres du conseil d'administration ne purent saisir ce dont il s'agissait mais peut-être imaginèrent-ils quelque obscur complot politique. Or cette perquisition avait permis de découvrir rue de Courcelles une partie des films déclarés disparus durant l'Occupation. La contre-attaque de l'intéressé, prétendant que les négatifs retrouvés ne pouvaient être considérés comme des films, ne convainquit pas le juge d'instruction. En fait, Langlois avait omis de signaler que les Allemands lui avaient restitué en septembre 1943 ce lot de films (17 000 mètres). Aux yeux du juge, cette omission constituait « un élément essentiel pour l'appréciation des dommages éventuellement subis ». Il lui était donc reproché « d'avoir fait de fausses déclarations [...] sur le nombre de films, sur l'origine et l'étendue du dommage (37) ». Une demande

1964, cuando un director del gabinete de Malraux pidió una auditoría de las instituciones beneficiarias de fondos del gobierno: el IDHEC, Unifrance, el Festival de Cine de Cannes y la Cinémathèque Française. Esta auditoría, que no encontró ninguna oposición en las otras instituciones, fue interpretada en la Cinémathèque como el comienzo de una campaña de persecución. Un informe de un inspector de hacienda, François Heilbronner, ponía de manifiesto la urgente necesidad de conservar las películas en los almacenes de Bois d'Arcy, de realizar un inventario de las colecciones y un organigrama de la institución. Finalmente, también reclamaba el acceso público a las colecciones, principalmente a la biblioteca, y la necesidad de establecer un depósito legal para las películas. A lo largo de 1967, los elementos de crisis se fueron acumulando. André Malraux modificó su actitud hacia Henri Langlois en varias ocasiones. El ministro de hacienda hizo saber al ministro de cultura que si las reformas requeridas no eran llevadas a cabo, se opondría al pago de cualquier subvención en 1968. En el curso de una reunión en el mes de diciembre, Langlois rechazó cualquier reforma e hizo unas declaraciones que fueron consideradas como una renuncia, cuando se trataba tan sólo de una respuesta táctica. "La crisis de 1968", que se había estado gestando a lo largo de meses, incluso de años, no fue una sorpresa.

El autor resume un procedimiento judicial, mantenido en secreto, que jugó un papel muy importante en este intento de reformas. En 1946, René Tréfousse solicitó una indemnización por la pérdida durante la Ocupación de los negativos de las películas producidas por Éclair entre 1909 y 1920. Henri Langlois testificó la total desaparición de las películas Éclair, lo que llevó a una denuncia de Tréfousse y Langlois por infringir las leyes. La situación embarazosa que se produjo cuando una parte de las películas perdidas fue hallada en la sede de la rue Courcelle provocó la decisión, según el autor, de buscar un nuevo presidente y un nuevo director. El consejo de administración que se reunió en febrero de 1968 nombró a

d'expertise présentée par Langlois fut rejetée le 5 juillet 1967 par la Cour d'appel. Ce qui permettait de prévoir le jugement de cette affaire au cours de la session 1967-68 et inquiéta les autorités peu soucieuses de voir le responsable en exercice de la Cinémathèque française condamné dans une affaire d'escroquerie aux dommages de guerre. C'est probablement la cause principale de la décision des pouvoirs publics d'improviser la recherche d'un nouveau président et d'un nouveau directeur artistique. Le conseil d'administration réuni le vendredi 9 février 1968 devait désigner Pierre Moinot à cette présidence et me confier (par 12 voix et 11 abstentions) la direction artistique et technique. Le ministre des Affaires culturelles ne réussit pas à faire accepter les réformes nécessaires; les manifestations de rue et la campagne de presse aboutirent à un échec de la volonté de redressement. Le gouvernement capitula devant l'habileté tactique d'Henri Langlois. Je n'eus pas le temps ni les moyens de mettre en œuvre une politique cohérente : il est parfois ingrat d'être insomniaque au milieu des somnambules. Le cadre limité de cette étude ne permet pas de revenir plus longuement sur cette tentative avortée où l'État se montra incapable de faire connaître sa position, pourtant parfaitement légitime, comme la suite des événements le démontrera. L'historique de cette affaire a été reconstitué par Patrick Olmeta dans une thèse publiée par le CNRS et par Raymond Borde<sup>(38)</sup>. Le procès, en correctionnelle, à l'origine de cette répétition générale de mai 1968, ne vint en jugement que le 22 juin 1973. René Tréfousse fut condamné à 18 mois de prison avec sursis<sup>(39)</sup>. La justice avait donc attendu six années pour clore une poursuite, ce qui lui permettait de rejoindre l'impuissance du ministre de la Culture. Le traumatisme de l'échec d'André Malraux, ressenti par les milieux politiques, explique la prudence qui suivit. Dès qu'un nouveau problème se manifestait, on augmentait la dotation budgétaire sans chercher à résoudre les problèmes de fond. La réaction de Georges Pompidou, Premier ministre en 1968, est symptomatique : « *Le renvoi était injuste et maladroit. Langlois était brouillon mais en somme fort efficace [...]. Malraux a pris une décision saugrenue : si Langlois se retrouvait dans son désordre et si chacun s'en accommodait, pourquoi intervenir ? À quoi bon susciter, pour si peu, l'hostilité des intellectuels qui n'aiment rien tant que protester et signer des pétitions* (40)? » L'information insuffisante du Premier ministre correspondait dans l'ensemble à ce que l'on pourra observer ensuite dans les milieux gouvernementaux, de droite comme de gauche, souvent paralysés par la crainte des réactions de la presse.

### Les hypothèques de la succession

Après la mort d'Henri Langlois le 13 janvier 1977, les présidents se succédèrent sans parvenir à réformer sensiblement le fonctionnement de la Cinémathèque du fait de l'attachement du conseil d'administration aux méthodes du passé. Dans un premier temps, deux décisions du fondateur allaient lourdement hypothéquer la gestion : dans le but de ne pas utiliser les installations de Bois-d'Arcy, pourtant construites par l'État dans cette intention, Langlois avait signé un contrat d'utilisation des blockhaus de la société Auvidulis. Ce contrat, établi à l'insu du conseil d'administration, fut révélé lorsque Auvidulis présenta sa facture, provoquant la démission de quatre membres du Conseil : Henri Alekan, William Novik, Max Douy et Pierre Prévert. Cette crise financière conduisit le ministre de la Culture, Michel d'Ornano, à



Pierre Moinot presidente y director al autor de este texto, Pierre Barbin. Pero el Ministerio de Cultura no logró la aprobación de estos cambios. Las manifestaciones callejeras y la campaña de prensa contribuyeron al fracaso y provocaron la capitulación del gobierno frente a Henri Langlois. El juicio que estuvo en el origen de la crisis de 1968 sólo vio la luz en junio de 1973.

El autor afirma que el trauma del fracaso de André Malraux explica la política seguida en los años siguientes. Tras la muerte de Henri Langlois en 1977, se nombraron diferentes directores, pero ninguno de ellos pudo reformar la institución. La reacción del gobierno fue siempre la de aumentar la subvención y nombrar a un nuevo director. El asunto de la Auvidulis Company puede servir de ejemplo : Langlois firmó un contrato para utilizar sus almacenes para no recurrir a las instalaciones de Bois d'Arcy construidas por el gobierno con este propósito. Este contrato se hizo público sólo cuando Auvidulis presentó una factura, causando la dimisión de cuatro miembros del Consejo. La crisis financiera llevó al ministro de cultura a aprobar una subvención extraordinaria, que permitía la renegociación del contrato. Nuevamente, para evitar el uso de las instalaciones creadas por el gobierno, las películas de nitrato habían sido almacenadas en secreto desde comienzos de los setenta en un depósito en Pontel, cerca de Rambouillet, sin ninguna garantía de seguridad. Cuando en agosto de 1980 un incendio destruyó todas las películas, nadie pudo determinar el número o los títulos de las películas destruidas, pero el gobierno destinó nuevos fondos a la Cinémathèque.

Como resultado de la intervención del gobierno francés en 1968, el CNC creó el Service des Archives du Film, que disponía de un centro de preservación y conservación de películas en Bois d'Arcy, pero el gobierno nunca logró establecer responsabilidades compartidas entre las distintas instituciones. Finalmente, el decreto de 31 de diciembre de 1993 confió el depósito legal al CNC.

Como conclusión, el autor sopesa las ventajas y desventajas de las dos

décider une subvention exceptionnelle permettant de renégocier le contrat sans pour autant régler le fond du problème. En juin 1979, Jacques Flaud, ancien directeur du Centre national du cinéma, est appelé à la présidence de la Cinémathèque mais, après avoir constaté qu'il ne pouvait diriger raisonnablement une association soumise « aux clans et au culte inconditionnel du passé », il renonça à voir prolonger son mandat début juillet 1980, « dans l'incapacité où je me trouvais de stimuler et de contrôler, sinon de convaincre, les successeurs d'Henri Langlois de la priorité absolue à accorder au sauvetage des films en danger <sup>(41)</sup> ». Toujours dans le but d'éviter l'utilisation des installations créées par l'État, des films sur copies nitrates avaient été, au début des années 70, secrètement stockés dans un dépôt du Pontel près de Rambouillet, sans aucune précaution. Un incendie devait s'y déclarer le 3 août 1980, détruisant tous les films et causant un traumatisme certain chez tous les responsables : ministère de la Culture et conseil d'administration. Faut-il bien entendu d'inventaire, on ne connut ni les titres ni le nombre de films disparus. Mais de nouveaux crédits furent dégagés par l'État : quatre millions de francs et la présidence confiée à Michel Guy, ancien secrétaire d'État à la Culture. Celui-ci devait démissionner en décembre 1981, non sans avoir fait part de ses mauvaises surprises quant à la politique de conservation. L'éminence grise, Yvonne Dornès, que l'on rencontre lors de toutes les crises de la Cinémathèque, assure l'intérim de la présidence et Jack Lang, nouveau ministre de la Culture, croit entreprendre une grande remise en ordre. Il triple la subvention annuelle, renouvelle le conseil d'administration et désigne le 8 février 1982 Constantin Costa Gavras comme président. Bernard Latarjet le rejoindra en 1984 comme délégué général. Ainsi l'État effectue-t-il une certaine reprise en main. Le rapport annuel de la Cour des comptes pour 1985, tout en saluant les efforts de la nouvelle direction, révèle quelques dysfonctionnements de la Cinémathèque. Deux d'entre eux concernent des points déjà soulevés vingt ans auparavant. Celui de la bibliothèque et des archives d'un historien du cinéma, Georges Sadoul décédé en 1967 et dont la Cinémathèque avait reçu le legs ; une rente était servie à sa veuve sans que l'inventaire n'ait été entrepris ni le déménagement accompli. Le cas de Mary Meerson, présidente d'honneur, était étrange. La Sécurité sociale n'avait jamais accepté de prendre en compte les cotisations qui lui étaient versées depuis les années 60 par prélèvement sur son salaire. Mary Meerson, qui, semble-t-il, s'appelait en réalité Popof, n'avait jamais accepté de révéler son état civil ; faute de ses date et lieu de naissance, la caisse primaire de la région parisienne avait refusé de la prendre en charge. Ce qui explique qu'elle ne bénéficia d'aucune retraite et que les contributions directes, en raison d'absence de déclarations de revenus, décidèrent une amende fiscale. Le ministre dans sa réponse à la Cour des comptes prétendit qu'elle n'avait jamais été salariée ; l'absence d'état civil pendant plusieurs dizaines d'années avait créé une situation rocambolesque.

### **La valse des présidents (bis)**

Mais les mésaventures de la Cinémathèque continuent : Pierre Kast et Anatole Dauman, membres du conseil d'administration, refusent l'installation au Palais de Tokyo, par attachement au musée consacré par Langlois à l'histoire du cinéma, des origines à 1950, inauguré à deux

modalidades de organizaciones culturales, las sujetas a la burocracia estatal y las asociaciones privadas. La historia de la Cinémathèque Française es analizada al mismo tiempo como un ejemplo y una caricatura de las características de las segundas.

reprises au Palais de Chaillot par deux ministres successifs, Jacques Duhamel en 1972 et Michel Guy en 1975. En conséquence, le 25 mai 1987, le rapport moral de l'équipe installée par Jack Lang est rejeté; celle-ci démissionne et Jean Rouch prend la présidence.

En juillet 1991, ce sera à Jean Saint-Geours, assisté de Dominique Païni, de reprendre le flambeau. Ils devront renoncer à se représenter lors de l'assemblée du 20 juin 2000, « considérant que les conditions n'étaient plus réunies pour continuer à diriger l'institution ». Ainsi, en vingt-trois ans, sept présidents se succèdent-ils sans parvenir normalement à la fin de leur mandat. Certes le passage de Costa Gavras a été marqué par des améliorations mais il ne put réaliser son programme jusqu'au bout. Et celui de l'équipe Saint-Geours/Païni a lui aussi obtenu un succès d'estime sans parvenir à remettre sur les rails définitifs cet organisme. Des demi-succès n'ont pas résolu le problème essentiel : une association à but non lucratif, composée de membres déposants responsables de la simple gestion de dépôts individuels, peut-elle être chargée de la gestion d'un service public ? À l'issue de l'intervention de l'État en février-avril 1968, le Centre national du cinéma avait créé le Service des archives du film qui disposait d'un centre de traitement et de conservation des films à Bois-d'Arcy. Il aurait suffi de développer ce nouveau service pour prendre en charge les responsabilités d'intérêt public et laisser la pleine autonomie à l'association fondatrice pour les autres tâches, et principalement les recherches sur l'histoire du cinéma, la réhabilitation des œuvres méconnues, la découverte des films oubliés, la promotion des avant-gardes, la conception des programmes de projection dans un esprit pluraliste. Ni l'intervention de l'État en 1943, en 1968 comme en 1981, ni son laisser-faire pendant d'autres périodes ne sont parvenus à un partage équilibré des responsabilités. Enfin, le décret du 31 décembre 1993 a confié le dépôt légal au CNC. Ce qui vient d'être évoqué concerne probablement de nombreuses autres activités, dans les domaines de la culture <sup>(42)</sup>. En effet, les animateurs d'associations, véritables spécialistes dans leur secteur, se consacrent souvent avec passion à leur mission pendant de longues périodes face à des fonctionnaires ou à des hommes politiques qui assument leurs responsabilités pendant peu d'années, et c'est à peine instruits des subtilités d'un secteur qu'ils doivent le quitter. Une association pallie souvent les insuffisances de l'État : l'initiative personnelle permet une action plus rapide et plus efficace, du fait des règles rigides du recrutement du personnel et des lenteurs de l'engagement des dépenses de l'administration publique. Mais en cas de succès confirmé les associations n'échappent pas toujours à la dérive des conseils d'administration transformés en comités de patronage dont le rôle se borne à une approbation bienveillante. Dans ce cas, l'intervention des pouvoirs publics s'impose pour éviter les déformations du projet initial. Trop souvent, en effet, « les fonctionnements associatifs sont pour beaucoup opaques, souvent plus que ceux des entreprises [...] et les règles de répartition du pouvoir entre bénévoles et salariés ne sont guère exploitées <sup>(43)</sup> ». Le parcours de la Cinémathèque française paraît à la fois exemplaire et caricatural.

(1) Richard Roud, *Henri Langlois, l'homme de la Cinémathèque*, Belfond, 1985, p. 60.

(2) Archives allemandes (*Bundesarchiv*, Aachen et Berlin) : notices du Parti national-socialiste

et de la SS : Frank Hensel, né le 9 juillet 1893 à Binge am Rhein, membre du Parti depuis le 1er juillet 1928, numéro 94078, classé parmi les premiers militants, à ce titre porte l'insigne à croix gammée en or ; *Hauptsturmführer SS* le 30.1.1938, numéro 290443 ; *Obersturmbannführer SS* le 20.04.1939 (SD) (lieutenant-colonel) ; membre de l'organisation *Lebensborn* (Source de vie) créée par Heinrich Himmler en 1935 pour le développement d'une « super-race ». La version de Georges Langlois et Glenn Myrent dans *Henri Langlois, 1er Citoyen du Cinéma*, Denoël, 1986, p. 102-107, semble sujette à caution : il est peu probable qu'un officier SS de 47 ans se considère comme l'obligé d'un cinéophile français de 25 ans.

(3) Yvonne Dornès, chargée de mission à la présidence du Conseil (1936) puis directrice de VSP pendant la guerre, participe aux activités de la Cinémathèque française pendant 40 ans.

(4) Georges Franju, *Dix ans avec Langlois*, Publication de la Cinémathèque française, 1986.

(5) Son partenaire français, désigné par le secrétaire général à l'Information de Vichy, était Pierre Mary assisté par Louis Daquin qui devint en 1942 et 1943 un réalisateur apprécié et à la Libération un membre influent du Comité de libération du cinéma. Lettre du secrétaire général à l'information du 5 février 1941 ; Archives nationales-F-42-118.

(6) *Ministerkonferenzen*, -9 juillet 1940, cité par W. A. Boelehe, *Kriegpropaganda 1939-1945*, Stuttgart, 1966, p. 420.

(7) Philippe Burin, *La France à l'heure allemande*, Seuil, 1995, p. 101.

(8) Lettre du colonel Schmidtke (ami personnel de Goebbels) du 31 juillet 1942 adressée au *Gruppe Film* du ministère de l'Éducation du Peuple et de la Propagande avec copie à l'ambassade d'Allemagne à Paris (n° 6599-42) ; lettre de Robert Buron (COIC) du 28 juillet 1942 (n° 27.287) au Dr *Diedrich-Gruppe film* de la *Propaganda Abteilung*.

(9) Archives nationales : lettre rédigée par « H. L. » n° 1325- F/42/6.

(10) Archives nationales-AJ/40/1001, Rapport d'activité de l'Oberlieutenant Derichsweiler, n° 110.

(11) Archives n° 7, publication de la Cinémathèque de Toulouse, septembre 1987, p. 3 et 8.

(12) Archives nationales-38/AJ/2739. N.d.l.r. : Mme Cotnaréanu avait été l'épouse de François Coti-Spoturno, ancien sénateur de la Corse et inventeur de la parfumerie moderne. Elle obtint le divorce aux torts de son mari, ce qui lui permit de s'emparer de la propriété du *Figaro* dont il était propriétaire.

(13) Archives nationales : dossier 23.524 ; courriers 5 et 11 août 1942, 8 et 18 septembre 1942, 38/AJ/2739

(14) Archives nationales : F/41/9-Bail 7, avenue de Messine.

(15) Archives nationales : 38/AJ/2739, lettre Demaret du 20 mars 1944.

(16) Archives nationales : mémoires pour 156 000 F (traitement acoustique, fauteuils, staff, etc.) F/42/12.

(17) Récit de Louis-Émile Galey (1904-1985) : J.-P. Bertin- Maghit, *Le Cinéma sous l'occupation*, Perrin, 2002, p. 86 et Pierre Olmeta, *La Cinémathèque française*, CNRS, 2000, p. 80.

(18) Lettre de la direction générale de la cinématographie nationale à l'Oberlieutenant Derichsweiler du 15 février 1943 n° 1325- Archives nationales-F/42/6.

(19) Archives nationales : rapport d'activités n° 117 du 29 avril 1944 (en langue allemande) AJ/40/1001.

(20) Il s'agit, depuis 1939, de Frank Hensel dont le nom est absent de ce compte rendu.

(21) *Les Cahiers du cinéma*, n° 100, mai 1968.

(22) *Le Quotidien de Paris*, 16 janvier 1977.

(23) Archives nationales-F/42/124-Congrès du film documentaire dont André Robert assurait le secrétariat.

(24) J.-P. Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, Orban, 1989, p. 89.

(25) Archives du ministère des Affaires étrangères, courrier relations culturelles, lettre reçue le 2 janvier 1947.

(26) *Le Monde*, 21 août 1962.

(27) Lettre de Lo Duca, (cofondateur des *Cahiers du cinéma* avec André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze) à Henri Langlois, 26 décembre 1943.

(28) J.-P. Mauclair, éditorial dans *Le Film français*, « Pour une cinémathèque idéale », 19 juillet 1946.

(29) Jean Painlevé, *Le Technicien du film*, 15 juillet 1963.

(30) Lettre du président de la FIAF à André Malraux du 30 novembre 1960 ; correspondance Prolo-Langlois, *Museo del Cinema*, Turin (1992) ; le départ de la Cinémathèque de la FIAF mérite d'être reconstitué avec précision : il sera relaté dans une étude de plus grande ampleur.

(31) Archives nationales Fontainebleau, dossier 950 514 ; cabinet du ministère des Affaires culturelles, 1964, lettre n° 10575.

(32) Rapport et lettre de réponse remis à l'auteur par Marc Allégret, président sortant, en janvier 1968.

(33) Léon Mathot, acteur du cinéma muet dès 1906, réalisateur, membre du conseil d'administration depuis 1938 et président de 1959 à janvier 1967, membre du Comité de libération du cinéma.

(34) Le compte rendu sténographique du conseil d'administration du 9 février 1968 confirme cette position d'Henri Langlois. De même, les notes de Robert Griffault, contrôleur d'État au CNC concernant les réunions de septembre à décembre 1967.

(35) *Le Dragon et l'alouette*, lettre 20 août 1955, Museo del Cinema Turin, 1992, p. 30.

(36) L'évaluation judiciaire du préjudice subi aurait été facile car Henri Langlois avait demandé en vain le 9 septembre 1937 à Iris Barry (MOMA de New York) 20 000 francs pour lui permettre l'achat de ce stock.

(37) Le dossier concernant l'affaire Trefousse-Langlois sur plainte du ministre de la Reconstruction fut remis à Pierre Barbin par Marc Allegret en janvier 1968.

(38) Patrick Olmeta, *La Cinémathèque Française*, CNRS, juin 2000; Raymond Borde, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 22 et 23, 1977.

(39) Les cinq attestations inexactes qui avaient motivé l'inculpation concernant, notamment, la dissimulation de la restitution d'une partie des films par les autorités allemandes ne sont pas évoquées dans les attendus du jugement et si un non-lieu a été prononcé en faveur d'Henri Langlois, il n'en est pas fait mention.

(40) Édouard Balladur, *L'Arbre de Mai*, Marcel Jullian, 1979, p. 23.

(41) *Le Monde*, 23 juin 1980 et lettre de Jacques Flaud à l'auteur du 2 avril 1986.

(42) Ayant fondé ou animé plusieurs dizaines d'associations, j'ai bénéficié d'une certaine expérience dans le domaine culturel et artistique. Entre autres : ciné-clubs, festivals cinématographiques (Tours et Annecy), associations de diffusion culturelle, association de sauvegarde du patrimoine artistique (photographie), Cinémathèque française, Association française pour la diffusion du cinéma, Association internationale du film d'animation.

(43) Bernard Ené, *Associations, Démocraties et société civile*, La Découverte locale, 2001, p. 56.



ANNOUNCING AN EXCITING NEW FILM PRESERVATION JOURNAL

## THE MOVING IMAGE

The Journal of the Association of Moving Image Archivists

JAN-CHRISTOPHER HORAK, EDITOR  
SALLY-ANNE HUBBARD, ASSOCIATE EDITOR  
DAN STREIBLE, FILM REVIEWS  
ALISON TROPE, BOOK REVIEWS

The Moving Image is an exciting new journal that deals with crucial issues surrounding the preservation and restoration of film, television, video, and digital moving images. The journal offers detailed profiles of moving image collections, behind-the-scenes looks at the techniques used to preserve and restore moving images, and theoretical and visionary articles on the future of the field.

The Moving Image is published twice a year in spring and fall.

Jan-Christopher Horak is the founding vice president of AMIA. He is curator of the Hollywood Entertainment Museum and teaches at UCLA.

Editorial board: Mark Betz, Gerver Crisp, Oksana Dykij, Maureen Furniss, John Galt, Karen Ishizuka, Bruce Jenkins, Laura Marks, David Pierce, Eric Schaefer, Brian Tavel, Martha Yee, and Patricia Zimmerman.

#### SUBSCRIPTION RATES:

One year (two issues)  
Individual: \$35.00  
Library: \$75.00  
Outside U.S., add \$5.00 for each year's subscription.

#### BACK ISSUES:

Individual: \$22.50 (plus \$4.00 shipping)  
Library: \$36.25 (plus \$4.00 shipping)

For a free sample issue, e-mail:  
[erick254@tc.umn.edu](mailto:erick254@tc.umn.edu)  
Quantities limited

All AMIA members receive The Moving Image.  
For more information contact:  
Association of Moving Image Archivists  
Email: [amia@uminn.net](mailto:amia@uminn.net)  
Or visit the web site at [www.amia.net](http://www.amia.net)

To Order Contact:  
Journals Division  
University of Minnesota Press  
111 Third Avenue South, Ste 290  
Minneapolis, MN 55401  
Phone: 612-627-2970  
Fax: 612-627-2980

[www.upress.umn.edu/journals/movingimage](http://www.upress.umn.edu/journals/movingimage)

MINNE  
SO  
TA

# The Restoration of Dreyer's *Der var engang*

Casper Tybjerg, Thomas C. Christensen

Restorations

Restaurations

Restauraciones

This is an account of the 2002 restoration of Carl Th. Dreyer's 1922 film *Der var engang*. It is a description of the various choices made in the course of the process, and also includes a few interesting findings about Dreyer's film made in the course of restoration.

## **The Film: Structure**

In order to clarify the descriptions that follow, an outline of the film is listed below. The Swedish censorship title list is divided into seven numbered sections, which probably corresponded to reels or acts; the sections certainly work well as large-scale dramaturgical units. The film is structured as follows:

- Section 1     The royal palace of Illyria: the Princess and her suitors; she rejects all of them, including the Prince of Denmark.
- Section 2     The Prince obtains a magic kettle; disguised as a tinker, he sits outside the gate of the Princess's garden; she agrees to let him sleep in her chamber in return for the kettle; that evening, the Prince's musicians serenade the Princess.
- Section 3     The disguised Prince in the Princess's bedchamber; discovered by the king, the Princess is thrown out and must become the companion of the tinker-prince.
- Section 4     The Prince and Princess live together in a hut in the forest, bickering constantly.
- Section 5     The Princess takes clay pots to market, but they get smashed; as they are penniless, the Prince turns to poaching, but when he is pursued by the royal foresters, she fears for his life and declares her love for him.
- Section 6     She goes to the castle to beg for food in the kitchen, when it is proclaimed that the Prince is going to marry a foreign princess, but since she has been taken ill, someone who can fit the wedding dress must take her place. The dress fits the princess.
- Section 7     The wedding takes place, and the Prince offers the Princess to become his queen, instead of his promised bride, but she rejects him for the beggar she lives with in the forest - and then it is revealed that the two are one and the same.

This structure also mirrors that of Drachmann's play rather closely. Drachmann's *Der var engang* has five acts, but a total of eight scenes, as follows:

- Act I A hall in the royal palace of Illyria
- Act II, scene 1 The gardens behind the palace
- Act II, scene 2 The bed-chamber of the Princess
- Act III In Denmark; outside the potter's hut
- Act IV, scene 1 The market square
- Act IV, scene 2 Inside the hut
- Act V, scene 1 The castle kitchen
- Act V, scene 2 In Denmark; outside the potter's hut

Each section of the film thus corresponds to an act or scene in Drachmann's play, except that the two scenes of the play's fourth act have been compressed to one section. In fact, Dreyer's screenplay shows that he had planned to shoot a large medieval market scene, but this apparently had to be abandoned, and the smashing of the clay pots now occurs on the open road, involving only a handful of extras. (Strictly speaking, if the sections were to have matched the acts exactly, the serenade from Act II scene 2 of the play should have been at the beginning of section 3 rather than at the end of section 2, but this represents only a slight adjustment).

**The Film: Surviving Material**

Sections 1, 2, 4 and 5 survive relatively intact; in addition, two brief fragments of section 3 and one of section 6 still exist. Section 7 is completely missing.



Carl Theodor Dreyer

This material derives from two different original elements: a fragment held by the Danish Film Museum prior to 1955 and an incomplete print discovered in a storeroom at the Palads cinema in Copenhagen in 1958. Both of these elements have since decomposed. The present restoration is based on a fine-grain master made in 1964 from a dupe negative which includes both the original elements. It would appear that reels 1, 2 and 4 of the fine-grain correspond to the rediscovered print, whereas reel 3 is the fragment: the assumption being that the relatively complete sections, 1, 2, 4 and 5, come from the rediscovered print, whereas the brief bits from sections 3 and 6 come from the other source. [total length of the latter: 0:06:15 / 178 meters]

The section 1, 2, 4, 5 material contains intertitle markers, consisting of a frame with a handwritten number plus, in some cases, a German flash title in negative. The fragments of sections 3 and 6 have no such indications; the first fragment of section 3, showing the disguised Prince lying down to sleep next to the fireplace in the Princess's bedroom, is cut in what seems to be a reasonable continuity, but the first frame of most of the shots contains hand-scratched numbers, suggesting that it does not come from a finished projection print. The



L'article décrit les multiples choix qui ont marqué la restauration de *Il était une fois* (1922) et les découvertes par rapport à ce film de Carl Dreyer rendues possibles par ce travail.

Deux éléments ont été utilisés pour la restauration : un fragment conservé depuis de nombreuses années par le Danish Film Museum et une copie incomplète retrouvée dans l'entrepôt du cinéma Palads de Copenhague en 1958. Ont également servi : le programme-souvenir publié à l'occasion de la première danoise du film, la copie du scénario original annotée par le cinéaste, le texte de la pièce dont le film est l'adaptation et les photos de plateau (notamment celles correspondant aux parties disparues).

Un outil important pour les restaurateurs a été la liste des titres de la censure suédoise qui partage le film en 7 sections, une structure qui correspond d'assez près à la pièce d'origine (5 actes, 8 scènes). Les éléments disponibles contenaient à peu près intégralement les sections 1, 2, 4 et 5, deux courts fragments de la section 3 et un de la section 6; la section 7 manquait intégralement.

L'article décrit avec beaucoup de précision les différentes phases de la restauration en soulignant l'effort particulier apporté à la reconstitution des intertitres (complétés au besoin par des textes explicatifs permettant au spectateur de mieux comprendre la structure et le déroulement du film) et l'usage des techniques de montage numérique (AVID) et des techniques digitales pour la restauration des images.

Le texte se divise en six grandes sections riches en informations multiples et qui constituent une véritable histoire de cette restauration. Les six chapitres se présentent ainsi : le film (sa structure), les matériaux retrouvés, les intertitres (le texte), les intertitres (localisation et design), la restauration (le montage), la copie (le processus digital).

P.S. La copie dvd de *Il était une fois* est disponible au Danish Film Institute <http://eshop.dfi.dk>

other section 3 fragment shows the Prince's companion Kasper Smokehat in the King's chambers, demanding that he cooperate in the Prince's plan to tame the Princess; this also has no intertitle indications, its continuity is somewhat odd, and an insert shot is missing from it. It is difficult to say whether this material is finished or not.

The fragment from section 6 is definitely not finished material; the shots are completely out of order, there are no title indications, and the fragment contains several takes of the same shot, including one where Svend Methling stops in the middle of a movement and shrugs his shoulders - obviously a failed take. Indeed, the whole fragment may consist of outtakes, but since no other material survives from the reel in question, as much as possible of the fragment was used for the restoration.

A number of stills survive, especially the stills from the final wedding sequence were instrumental in the restoration, since they are the only image elements surviving from this section of the film.

### **The Intertitles: Text**

The main purpose of the restoration has been to reestablish the film's intertitles, supplemented with explanatory titles that would give the spectator at least some idea of the structure and storyline of Dreyer's film. The main source for the intertitles was a title list from the archives of Statens biografbyrå, the Swedish film censorship office. The Swedish censors would keep complete title lists for all films they passed. The titles in the list are numbered from 2 to 147; further, there are six additional titles numbered 2a, 3a, 3b, 3c, etc. Quite a few of the title numbers (thirty-three in all) have no corresponding text, however, only the indication "(Omitted)", giving a total of 119 titles. These have all been translated into Danish, and all but two of them have been used in the restoration (one of them credits the Swedish distributor of the film; the other, a dialogue title, will be discussed below). In a number of cases, however, the precise wording has been adjusted in accordance with other sources.

The other sources used for the intertitles are the German flash titles in the print, the program booklet for the Danish premiere, Dreyer's screenplay, and Drachmann's play. The intertitles in the print that the Danish Film Museum, now the Danish Film Institute / Archive & Cinematheque, has distributed until now, have all been printed up from the German flash titles in the fine-grain. The wording of the German flash titles is in all cases very similar to that found in the Swedish title list, and where the German wording has seemed more felicitous, it has been preferred to the Swedish. However, only in about half the places where the master contains title markers does it also contain flash titles. The Swedish list has thus supplied a large number of additional titles, which make the narrative much more comprehensible and the rhythm of the film more appreciable.

For the exact wording of the Danish translation of some of the titles, the program booklet has been used. It is illustrated with stills; the captions for most (but not all) of the illustrations are given in quotation marks and clearly follow the wording of intertitles from the film. The title introducing the Prince, for instance, is given in the Swedish title list

Se trata del recuento de la restauración de *Erase una vez*, película realizada por Carl Th. Dreyer en 1922 y de la descripción de las opciones y decisiones tomadas en el transcurso de este proceso. La restauración está basada en la lista de títulos de la censura Sueca, en la obra original de Drachmann, en el libreto de Dreyer y en los fragmentos subsistentes de la película.

El material de las secciones de la película corresponde a un acto o a una escena de la pieza de Drachmann, con excepción de dos escenas del cuarto acto, que han sido comprimidas en una sección de la película.

El material de las secciones 1, 2, 4 y 5 se encuentra en relativamente buen estado. De las secciones 3 y 6 subsisten fragmentos. La sección del final, la 7, está perdida. El material proviene de dos fuentes diferentes: fragmentos conservados por el Danish Film Museum anteriormente a 1955 y una copia incompleta descubierta en un depósito del cine Palads de Copenhague en 1958. Estos dos elementos dieron origen a un *dup-negativo* en 1964, del que fueron tiradas dos matrices de grano fino.

Algunas fotografías aún subsisten, en particular de la escena nupcial final, y sirvieron a la reconstrucción de la sección 7 de la película.

El propósito principal de la reconstrucción fue de restablecer los intertítulos y completarlos con títulos explicativos que facilitaran al espectador la comprensión de la estructura y la línea narrativa de la película original.

La ampliación se obtuvo por el proceso intermediario numerizado. Un *scan* de alta definición efectuada mediante un *data cine Spirit* fue transferido y editado digitalmente; luego copiado a un *negativo 35 mm b/n* (2238) por medio de un *Arrilaser*. Del *negativo* obtenido, fueron tiradas varias copias *35 mm* (5302) para exhibición en sala. Una matriz en *Digi Beta* fue producida a partir del material intermediario y un *videomaster* de 17 ips fue creado para la edición en DVD.

as: "Från den fjärran Norden kom en kungason till Illyriens kust för att vinna den skönaste av prinsessor." The program booklet, beneath a close-up of the Prince, has: "Højt oppe fra det høje Nord var en Kongesøn stævnet mod Illyriens Kyster for at vinde den skønneste af alle - Prinsessen." While these two texts are very similar, there are slight differences in emphasis. The wordings of these program booklet captions have been preferred to exact translations of the Swedish titles in the six cases where they have been available.

Also, at the end of section 4, there is a scene in the hut where the Princess prays before a little religious image. For this scene, there are no titles in the Swedish list, but no less than seven titles are listed as "omitted" at the end of section 4, two of which are said to have been "omitted because of cuts." Since there was a further caption in the program booklet supplying a much-needed explanation for this scene, it seemed reasonable to use the caption text at this point.

The program booklet also contains a plot summary, and it contains several sentences that correspond closely to some of the Swedish titles. Where this is the case, the Danish translation is based on the wording of the booklet summary.

Finally, there are some of the Swedish titles (though fewer than one might perhaps expect) that appear to be based on lines from the play, and here, the new titles follow Drachmann's words. A total of twenty-eight titles are, wholly or in part, phrased identically to lines in the play.

Dreyer's personal copy of the screenplay, with many handwritten notes, survives in the collections of the Danish Film Institute. It does not, however, contain very many lines of dialogue, and the intertitles have not been written out, as they sometimes are in screenplays of the time. Furthermore, we cannot rely on the screenplay to tell us what the completed film looked like; there is at least one clear instance - the pot-smashing scene, mentioned previously - where the finished film is completely different from the screenplay. It is not just the fact that a spectacular scene with lots of extras and a large set of a medieval town has been dropped; the change also affects our understanding of the two main characters. In the finished film, the foresters who accost the Princess on the road and smash the pots may have been ordered to do so by their master the Prince, but this is nowhere stated explicitly, and it is easy to interpret as misfortune. The point of the market-place scene, as conceived by Drachmann and described in Dreyer's screenplay, is that it is the Prince himself, disguised (again) as a swaggering *man-at-arms*, who smashes the pots as part of his *shrew-taming* scheme.

The screenplay has been used for some of the descriptive titles in section 7. With only one exception, the very first title of the section, all the titles on the list are dialogue titles. In order to clarify the action, some descriptive titles have been added. The four that follow the first, written in a rather grand, romantic style, have been taken directly from the plot summary in the program booklet. The rest of the descriptions (which follow after the stills of the wedding in the restored print) adhere closely to the screenplay.

### **The Intertitles: Placement and Design**

The German title numbers follow the Swedish list closely, but not

exactly; there are a couple of cases where there is a title marker, but no corresponding title in the list; and there are half-a-dozen cases where no markers can be found to correspond to a Swedish title. In most of these instances, it was very evident where the title was supposed to go in, and it was inserted at that point. The speech of the second suitor was more problematic.

Finally, in section 2, when the Princess gets tired of playing with her maids of honour, the Swedish list contains a title reading “This is no fun any more. Let’s do something else.”

It was not possible to find a point where this title could be satisfactorily inserted and in the end it was decided to leave it out altogether.

Where sequences are missing, it has been necessary to explain what is happening to the extent that other sources allow us to establish it. Most of the intertitles in the list contain only dialogue. All lines of dialogue have been retained (except the one just mentioned). Where explanation and dialogue appear together in one title, the dialogue is original, but the explanation has been added by us.

The German flash titles are printed in an elegant, flowing italic

typeface. It proved difficult to find a typeface that was reasonably similar; furthermore, it was decided that the new print should have dual-language titles (in both Danish and English). Therefore, a clear and uncluttered roman typeface, Garamond, was preferred to choosing an italic typeface that would be less legible without being able to give a faithful impression of what the German titles looked like.

### **The Restoration: Editing**

The duplicate positive was scanned in standard definition (720x576). This scan was imported in an AVID editing suite, where the intertitles, stills and framegrabs were inserted. Also, a number of individual frames that did not contain any images were removed. All title markers and flash titles were removed when the titles were inserted. In several places, the film was interrupted by short stretches of black leader with writing on it. This writing seemed to be shot numbers or leader information for reel identification.

These scribbles were removed in all the places they occurred.

Furthermore, in three or four places, the film must have been looped back during printing, resulting in the double duplication of brief bits of film. These were also taken out. Also, in a few places there were completely white frames. These we mostly took out as well.



*Der Var Engang*, Carl T. Dreyer, 1922  
Courtesy of the Danish Film Institute  
Stills & Posters Archive

The first frame of most of the shots in the bedchamber sequence from section 3 had handwritten numbers on them; these numbers had been scratched directly on the image, not on blank frames preceding it. Cutting them out meant losing one frame of not-terribly defective image from each shot; leaving them in place, however, produced so much flicker that after some deliberation, we ended up deciding to remove them.

Only in the fragment from section 6, where the shots were clearly out of order and several of them evidently retakes did we do any actual editing. The final result is basically guesswork. We started from the title list, which gave some indication of the overall development of the scene: first, Smokehat measures the scullery maids to see if any of them fit the wedding dress; then, the Prince enters; the Princess is measured, is found to be the right size, and the Prince orders her to be led away; finally, Smokehat flirts with and proposes to Bolette, one of the maids.

In a few places, where short sequences are missing, freeze-frames were made and inserted to clarify who is speaking.

#### **The Duplication: Digital Intermediate**

The duplication of the film was performed using a digital intermediate process.

As mentioned above, the film elements were first transferred in standard definition in order to use an AVID editing suite. The resulting edit decision list (EDL) from the AVID editing suite was then imported into an Inferno effects workstation for the high definition film work. A high definition (2K, 1920x1440) scan of the film on a Spirit datacine was imported and conformed to the EDL and the film was assembled in reels prior to being re-recorded back to 35 mm black and white negative stock (2238) on an Arrilaser film recorder. From the new negative a few 35 mm prints (5302) were produced for cinema use. A digital betacam tape video master was produced from the down-scaled 2K data and a 17 fps videomaster created from this was used for the subsequent DVD release.

The choice of a digital intermediate duplication process was two-fold. Since the basis of the restoration was a duplicate positive, already two duplication stages away from the original prints it derived from, it was decided to minimize further analogue duplication stages. Also, the large number of edits required, some only omitting single or very few frames, required very good preview facilities, which the AVID editing station allowed, while a conventional negative edit would invariably have fallen short in precision and flexibility.

*Der var engang* is available on DVD through the Danish Film Institute, <http://eshop.dfi.dk>

# Biodegradation of Motion Picture Film Stocks

Concepción Abrusci, Norman S. Allen, Alfonso Del Amo, Michelle Edge, Ana Martín-González

Technical  
Column

Chronique  
technique

Columna  
técnica

## Introduction

In recent years, the concern about the stability of the media on which information is stored, given the enormous economic importance of information, has become widespread in most developed countries. Within the overall concern regarding the preservation of stored information, the attention focused on the stability of motion picture films is of special importance as cultural heritage worth safeguarding. The cinema archives have focused a great deal of attention on the scientific knowledge<sup>1,2,3,4,5</sup> related to the degradation of the film materials and their optimum storage conditions in vaults. Many studies have been directed at the influence of the principal factors that affect film conservation in the storage environment: temperature, relative humidity and pollutants. Acting alone, or more frequently acting in combination, they can have important effect on the deterioration of gelatine, silver, dyes and polymer supports.

In contrast to the attention given to the chemical stability of cinematographic film, papers that focus on the biological stability of the constitutive materials of the films are very scarce. Almost all film has an emulsion layer of gelatine, which in damp conditions is an ideal nutrient for micro-organism growth. Also, the polymer supports based on cellulose material can be susceptible of micro-organism attack.

The evolution<sup>6</sup> of flexible silver-gelatine photographic films began with cellulose nitrate as the support in 1889. This had excellent physical properties but its chemical stability was very poor, and also was a fire hazard. In 1922, amateur movie films were introduced using an organic ester of cellulose support (cellulose diacetate) because of its slow burning characteristics. For 30 years, the only commercial safety films consisted of a variety of organic ester of cellulose such as cellulose diacetate, cellulose acetate-propionate or cellulose acetate-butyrate. However, in professional cinematography cellulose nitrate remained the principal support until 1951. In 1948 cellulose triacetate supports (CTA) were introduced as this material met all the technical and safety requirements for professional motion picture films. In the mid-1950s<sup>7</sup> poly(ethylene terephthalate) material (PET, known in the industry as "polyester") was introduced and its use began to increase in the 1980s. Today PET has a wide acceptance due to its exceptional physical properties as a safety photographic film support. Its structure is inherently more chemically stable<sup>8</sup> than either cellulose nitrate or cellulose acetate stability. On accelerated-aging test, PET suggests a longer life by five to ten times that of CTA under the same comparable conditions<sup>9</sup>. Currently, cellulose nitrate photographic films are not acceptable for any film production. Poly(ethylene) terephthalate is mainly used as cut sheet polyester film (X-ray and graphic arts

Selon les auteurs, tout support, et à ce titre la pellicule de cinéma, est sujet à la dégradation provoquée par les microorganismes, et tout particulièrement par certaines bactéries et champignons filamenteux. Dans cette étude, sont abordées brièvement quelques caractéristiques importantes de ces microorganismes classés en microorganismes procaryotes et encaryotes.

Les auteurs décrivent également quelques aspects généraux du développement des bactéries et champignons en tenant compte des effets de certains facteurs environnementaux. De manière générale, l'article aborde les effets du pH, de la température et de la concentration d'origine sur la croissance microbienne. Suivent des considérations sur la dégradation microbienne des deux principales composantes de la pellicule de cinéma que sont le triacétate de cellulose et le gel de l'émulsion.

L'article livre ensuite les résultats de quelques études expérimentales et passe en revue les principales références d'ouvrages traitant de la dégradation du gel et du triacétate de cellulose en milieu naturel (terre, boue) et artificiel (usine de traitement des eaux, etc.). Plusieurs auteurs ont démontré que la biodégradation est plus rapide lorsque le degré d'acétylisation de la cellulose diminue. Les microorganismes contenant des enzymes sous forme d'estérases et cellulases peuvent accentuer la biodégradation des matériaux à base d'acétate de cellulose.

La gélatine de l'émulsion photographique est également sujette à biodégradation par l'action de bactéries et champignons. Ceux-ci ont été identifiés et étudiés dans le domaine de la photographie, mais pas dans celui de la pellicule cinématographique.

Les auteurs présentent ensuite des données sur la contamination et l'évolution microbienne de matériaux d'archives et de musées d'Espagne, pour appliquer enfin leur méthode d'analyse à la dégradation microbienne dans les archives cinématographiques.

applications), microfilms, amateur 35mm camera film, and cinema release prints. In the amateur roll film format a small amount of the materials are produced in polyester and, also, its use has rapidly increased in the professional motion picture film area during the last years. The acceptance of polyester base in cinema films was initially slow due to the difficulty of splicing using traditional splicing equipment.

Today photographic films based on cellulose triacetate materials are the most important component of in the large cinematographic archives. The Spanish Film Archives currently have approximately, 350,000 rolls of films (some 100,000,000 meters) on file and the vast majority of this material involves triacetate bases.

Motion picture film stocks usually consist of a base layer of cellulose triacetate (acetate) on which one or more successive layers of light-sensitive photographic emulsion are coated. These photo-sensitive emulsions are made up of gelatine and, in the case of black and white materials, silver salts and other chemical products. The photosensitive layer of colour films is more complicated and comprises green, red and blue sensitive emulsion layer sometimes separated by clear gelatine interlayers.

All films include an anti-halation layer to avoid the undesirable reduction in the sharpness of the image caused by some light scattering around images of bright objects, called halation. For this purpose, in black and white negative films, a neutral density grey dye added to a layer of gelatine is commonly used. Figure 1, shows a transverse section of a black and white motion picture film.

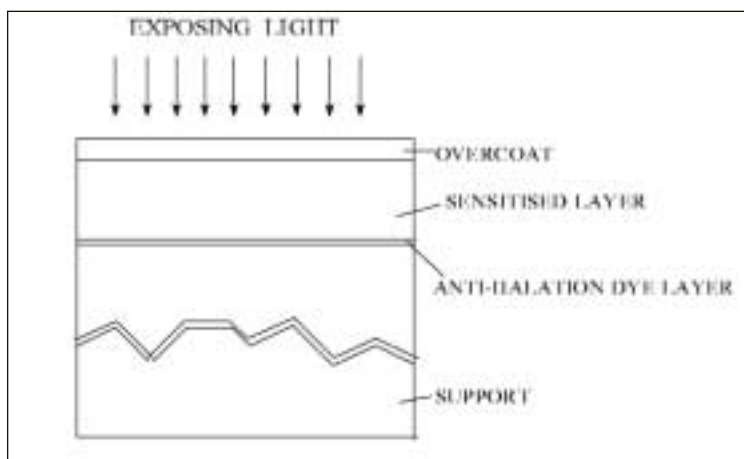


Fig. 1 Cross-section of a motion picture film showing the layer arrangement (not drawn to scale).

Virtually every main component of a film (cellulose triacetate, gelatine) may be decomposed by micro-organisms. In this paper we try to cover the information related to the biodegradation of motion picture stocks based on cellulose triacetate, including an introductory section to bacteria and fungi and the factors that affect their grow in cinematographic materials. The biodegradation processes of cellulose



Les études consacrées à ce problème confirment l'hypothèse que la pellicule est particulièrement sensible à la contamination par bactéries et champignons, spécialement quand ces matériaux sont conservés dans des conditions inappropriées favorisant la prolifération microbienne.

Les auteurs concluent que c'est par l'adoption de mesures de conservation appropriées et l'examen périodique préventif des matériaux de collection qu'on pourra réduire les risques de détérioration microbienne de la pellicule cinématographique.

acetate and gelatine will be highlighted, and finally, current information about the biodegradation of motion picture stocks will be summarised.

### Biodegradation, Bacteria and Filamentous Fungi

Biodegradation is any biological process involving a decline in the quality (aesthetic, functional, commercial, etc.) value of a product or material. This negative change is usually produced by micro-organisms, although other organisms (molluscs, crustaceans and so on) can also contribute. In general, this process includes the degradation or transformation of one or more components of a determinate material, and, therefore, it involves a change in its chemical composition.

Microbial biodegradation is really a very complex process, because it depends on many different factors, which can be separated into three groups :

- a) Intrinsic factors; they are characteristic of the material, such as pH, nutrient composition, available water content ( $a_w$ ) and so on.
- b) Extrinsic factors; they are the environmental storage conditions, for instance, moisture percentage, temperature and environmental pH.
- and c) Implicit factors; they involve micro-organisms and in particular their physiology.

These three groups of factors are interrelated and their combined effect is the bio-deterioration process (Fig. 2).

Although microbial studies are scarce, as discussed later in the paper the main micro-organisms involved in biodegradation of motion picture film components are certain bacteria and filamentous fungi<sup>10</sup>. These are very different<sup>11</sup>, and use different compounds of carbon as energy sources.

Bacteria are prokaryotic unicellular micro-organisms. In general, they are 1-10 micrometers in length and appear isolated or in cellular aggregations. Bacterial shapes are quite diverse; they can be cylindrical (bacilli), spherical (coca), helicoidal (spirilli) or curved-rods (vibria) (Fig. 3). Bacteria are prokaryotic because they have no nuclear envelope, and the circular chromosome is placed within the cytoplasm. In addition, they do not have complex cytoplasmic organs (Golgi apparatus,

endoplasmic reticulum, etc.) and the ribosomes, the organ involved in protein biosynthesis, are smaller (70 S) than eukaryotic ribosomes (80 S). Bacteria have high metabolic and nutritional diversity, and they can grow in the

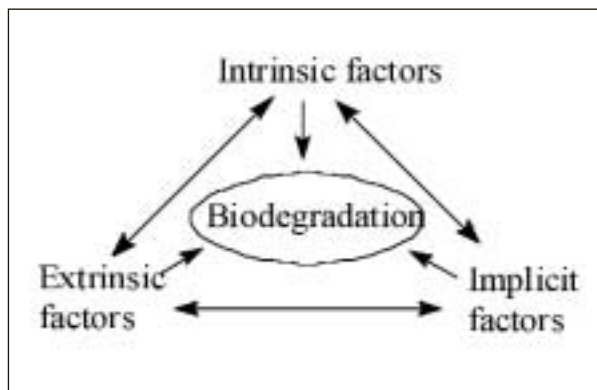


Fig. 2 Types of factors involved in biodegradation.

presence of oxygen (aerobic) or in the absence of oxygen (facultative or strict anaerobes).

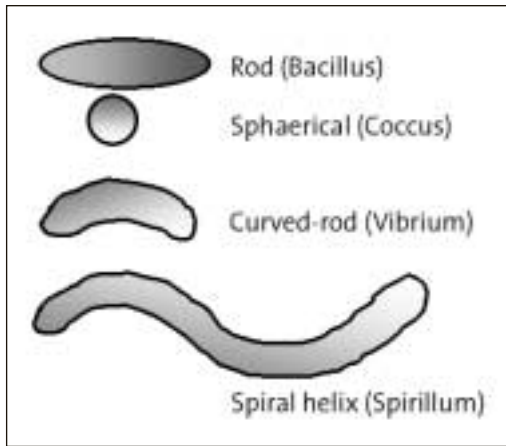


Fig. 3 Main cellular shapes in prokaryotes.

By contrast, filamentous fungi (as well as algae, yeasts, animal and plant cells) are eukaryotic cells. They are bigger than 10 micrometers in length and include a nuclear envelop which separates the nucleus from the cytoplasm. Eukaryotic nuclei contain several chromosomes (DNA + proteins) and one or more nucleoli (RNA + proteins). The cytoplasm of fungi and other eukaryotic cells contains several complex organs, each one of which is

involved in one or more specific cellular processes. The ribosomes (80 S) are bigger than those of prokaryotic cells. In addition, the nutritional and metabolic versatility is less than prokaryotic cells, although fungi can usually use many different organic compounds as carbon and energy source. Eukaryotic cells are generally aerobic, but several of them can also live without oxygen (facultative anaerobes). Filamentous fungi are heterotrophic (without chlorophyl), and have a vegetative structure, called the mycelium, consisting of many branched and rigid filaments, known as hyphae. There are two main types of hyphae : a) coenocytic; typically a multinucleated tube containing cytoplasm (Fig. 4) and b) septate; where cross walls, called septa, are present. In the septate hyphae, each compartment has one nucleus. From the hyphal tips, asexual spores (called conidia) are formed. Conidia are very drying resistant, and they make it easy for the fungus to disperse to new habitats. Some filamentous fungi also produce sexual spores, which are very resistant to drying, freezing, heating and several chemical agents, although not as resistant to heat as bacterial spores.

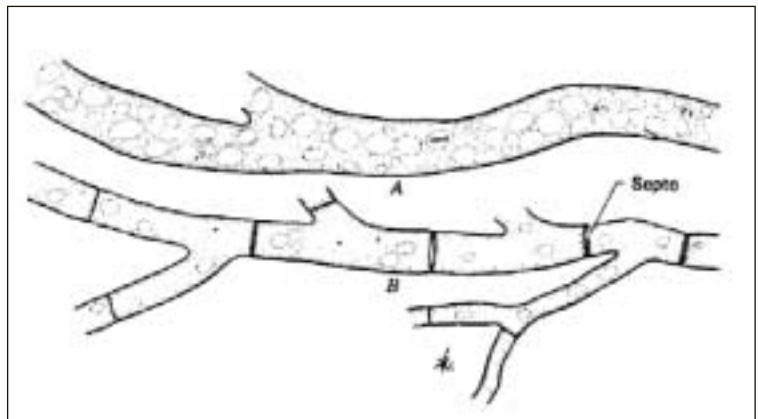


Fig. 4 Main types of hyphae in fungi. (A) : coenocytic, (B) : septate.

Todo material, y en particular las películas cinematográficas, puede degradarse por acción de ciertas bacterias y hongos filamentosos. En este estudio, se describen de forma breve algunas características importantes de estos microorganismos procaríotas y eucariotas.

También, se describen algunos aspectos generales del crecimiento de bacterias y hongos incluyendo el efecto de factores medioambientales. Así, se trata el efecto de pH, temperatura y concentración de oxígeno en su relación con el crecimiento microbiano. Después de estas informaciones generales, se incluyen diferentes aspectos y problemas involucrados en la degradación microbiana de los dos componentes principales de las películas cinematográficas: el triacetato de celulosa y la gelatina de la emulsión.

Además, en este artículo se describen algunos estudios experimentales y se revisan las principales referencias bibliográficas sobre la degradación de la gelatina y del triacetato de celulosa en hábitats, naturales (tierras, lodos) y artificiales (plantas de tratamiento de agua). Diferentes autores han demostrado que la velocidad de biodegradación es mayor cuando el grado de acetilación de la celulosa disminuye. Los microorganismos que tengan enzimas adecuados como esterases y celulasas pueden biodegradar los materiales basados en acetato de celulosa.

La gelatina de la emulsión fotográfica también es propensa a la biodegradación por la acción de bacterias y hongos y, muchos de estos microorganismos han sido aislados e identificados en diferentes trabajos de investigación, aunque pocos se refieren a películas cinematográficas.

También, en el presente artículo se muestran datos sobre la contaminación microbiana de materiales de archivos y museos de España, incluyendo las condiciones de crecimiento de estos microorganismos. Finalmente, se aborda la contaminación microbiana en los archivos cinematográficos.

Los pocos datos encontrados en la bibliografía apoyan la hipótesis que

Any material can be degraded by micro-organisms, particularly when it is composed of one or more compounds that can be used as nutrients (food), and this is the case with motion picture film stocks, and filamentous fungi and/or bacteria have specific catabolic enzymes that break down the molecules.

### Effect of some Environmental Factors on Microbial Growth

Figure 5 shows a typical growth curve for a bacterial population<sup>12</sup>. This growth curve can be divided in four different phases; the lag phase, an exponential phase, a stationary phase and the death phase, respectively.

When a microbial population is inoculated into a nutrient medium, growth usually does not begin immediately but after a period of time called the lag phase. A lag is not detected if the cell population used as an inoculum is itself in active growth (an exponential phase). During exponential phase the cells divide very fast and actively. This phase does not occur indefinitely, and when an essential nutrient of the culture medium decreases to a critical level, the cellular population reaches the stationary phase (Fig. 5). In the stationary phase, there is no net increase or decrease in cell numbers. Later, the microbial population cells begin to die, and the population is then said to be in the death phase.

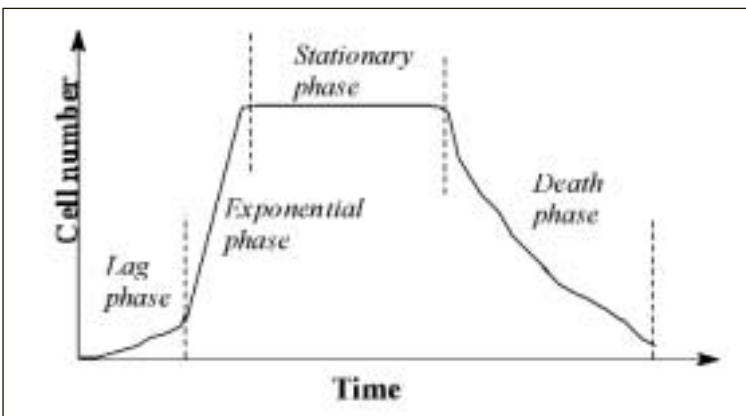


Fig. 5 Typical growth curve for a bacterial population<sup>12</sup>.

Physiological characteristics (growth and metabolism) of micro-organisms can be very affected by chemical and physical environmental conditions<sup>13,14</sup>. The three main environmental factors that influence the growth and survival of micro-organisms are; pH, temperature and oxygen concentration. Another important factor is water availability.

#### *pH of environment*

Each organism has a pH range within which growth is possible, and also a well-defined pH optimum. Micro-organisms living at low pH (usually between 0 and 5.5, acid conditions) are called acidophilus. Fungi, as a microbial group, tend to be more acid-tolerant than bacteria. Many fungi grow very well at pH values of 5 or below. However, most organisms are neutrophiles and prefer to grow at neutral pH (around 7). A few micro-organisms are alkalophilic, because they have high (alkaline) pH optima, in some cases as high as pH 10 - 11 (Table 1).

las películas son particularmente sensibles a la contaminación por bacterias y hongos, sobre todo cuando estos materiales se conservan en condiciones inapropiadas provocando la proliferación microbiana.

Las buenas condiciones de preservación y el examen periódico preventivo de los materiales de colección reducirán los riesgos de deterioro microbiano de las películas cinematográficas, concluyen los autores.

Microorganism	Lower limit	Optimum pHw	Higher limit
<b>Bacteria</b>			
<i>Pseudomonas aeruginosa</i>	5.6	6.6 - 7.0	8.0
<i>Bacillus pasteurii</i>	8.5	ND	ND
<i>Bacillus subtilis</i>	4.5	6.0 - 7.5	8.5
<i>Bacillus alcalophilus</i>	8.5	10.6	11.5
<b>Fungi</b>			
<i>Mucor glomerula</i>	3.2	ND	9.2
<i>Aspergillus terricola</i>	1.6	ND	9.3
<i>Aspergillus italicum</i>	1.9	ND	9.3
<i>Penicillium italicum</i>	1.9	ND	9.3
<i>Penicillium variable</i>	1.6	ND	11.1
<i>Fusarium bullatum</i>	2.0	ND	11.2

ND : Non determined

Table 1. Several examples of pH ranges for bacteria and fungi<sup>10</sup> growth.

### Temperature

Temperature is one of the most important environmental factors, and can drastically affect the growth and survival of organisms. In general, as temperatures rise, enzymatic reaction in the cell accelerates and cellular growth is more rapid. Every micro-organism has a minimum temperature below which growth is not possible, a optimal temperature, at which growth is faster, and finally, a maximum temperature, above no growth occurs. These three temperatures are often named “cardinal temperatures” and they are characteristic for each species. According to their optimal temperature, it is possible to distinguish four main groups of micro-organisms :

1 *Psychrophiles*: with a low-temperature optima (around 15°C). They can grow at 0°C but not at temperatures above 20°C.

2 *Facultative psychrophiles*: they can grow at low temperatures, but their optimum temperature is 20 - 30° C.

3 *Mesophiles*: with mid-range optimum temperature, usually 25 - 35 °C, and

4 *Thermophiles*: with a high optimum temperature of growth, usually around 55 - 65°C. These micro-organisms cannot grow below 45°C.

### Oxygen concentration

Micro-organisms vary in both their need for, and their tolerance of, oxygen. They can be divided in three main groups:

1 *Strict anaerobes*: which are killed by oxygen and do not use this gas in metabolism.

2 *Facultative anaerobes*: which can tolerate oxygen but cannot use it in their metabolism and

3 *Aerobes*: with oxygenic respiration as their catabolic metabolism, using oxygen as the terminal electron acceptor in respiration.

Los materiales, y en particular las películas cinematográficas, pueden degradarse por la acción de microorganismos tales como bacterias y hongos filamentosos. En este estudio, se describen de forma breve algunas características importantes de estos microorganismos procariontas y eucariotas.

También, se abordan aspectos generales del crecimiento de bacterias y hongos incluyendo el efecto de factores medioambientales. Se trata aquí el efecto de pH, temperatura y concentración de oxígeno en su relación con el crecimiento microbiano. A estas informaciones generales se añaden consideraciones sobre problemas inherentes a la degradación microbiana de los dos componentes principales de las películas cinematográficas: el triacetato de celulosa y la gelatina de la emulsión.

Además, se describen en este artículo algunos estudios experimentales y se revisan las principales referencias bibliográficas sobre la degradación de la gelatina y del triacetato de celulosa en medio-ambientes naturales (tierras, lodos) y artificiales (plantas de tratamiento de agua). Algunos autores han demostrado que la velocidad de biodegradación es mayor cuanto menor es el grado de acetilación de la celulosa. Los microorganismos que contienen enzimas adecuados como esterases y celulasas pueden biodegradar los materiales basados en acetato de celulosa.

La gelatina de la emulsión fotográfica también es propensa a la biodegradación por la acción de bacterias y hongos y, muchos de estos microorganismos han sido aislados e identificados en diferentes trabajos de investigación, aunque pocos de ellos se refieren a películas cinematográficas.

En el presente artículo se consignan datos sobre la contaminación microbiana de materiales de archivos y museos de España, incluyendo las condiciones de crecimiento de estos microorganismos. Finalmente, se aborda la contaminación microbiana en los archivos cinematográficos.

Microbial metabolism includes many reactions, each one of which is catalysed by one specific enzyme<sup>15</sup>. An enzyme is a protein which has a biological function that increases the rate of a specific reaction. Each enzyme binds to its specific substrate, and produces an enzyme-substrate complex (Fig. 6). As a result of this complex formation a reduction in the activation energy, required to make the reaction, takes place producing the conversion of substrate to the products of the reaction.

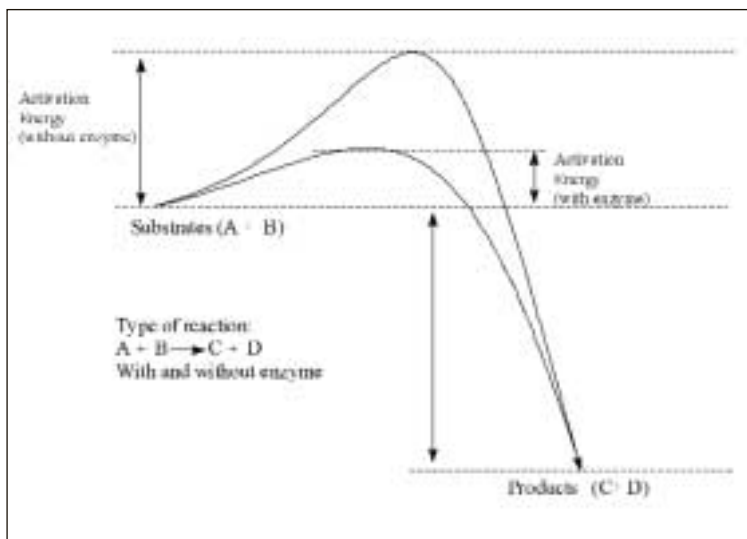


Fig. 6 Diagram illustrating the activation energy concept and the enzyme function<sup>16</sup>.

Several related enzyme reactions constitute a metabolic pathway. Enzymes are generally named either for the substrate, or for the chemical reaction that they catalyse. Thus, hydrolases are enzymes that catalyse the hydrolysis of certain bonds, and esterases catalyse the break down of ester bonds.

In the next sections we discuss the biodegradation of the two main organic materials that constitute motion picture films: Cellulose triacetate and Gelatine.

### Biodegradation of Cellulose Triacetate

Cellulose triacetate is manufactured by acetylation of the hydroxyl groups in the structural repetition unit, poly(anhydroglucose), of cellulose. The methods currently being used for this reaction can be divided in two groups<sup>17</sup>:

- 1 homogeneous acetylation, in which the acetylated cellulose is dissolved in a solvent as it is generated, and
- 2 heterogeneous-stage acetylation, in which the original fibrous cellulose structure is maintained.

In practice, the homogeneous method is mainly used for acetylating all of the cellulose completely to obtain cellulose triacetate (total hydroxide substitution by acetyl groups), which, is then put through a subsequent partial hydrolysis. Under these conditions, in a

Los pocos datos encontrados en la bibliografía apoyan la hipótesis que las películas son particularmente sensibles a la contaminación por bacterias y hongos, sobre todo cuando estos materiales se conservan en condiciones que favorecen la proliferación microbiana.

Las condiciones de preservación adecuadas y exámenes periódicos preventivos de los materiales de colección reducirán los riesgos de deterioro microbiano de las películas cinematográficas, concluyen los autores.

homogeneous medium and carried out slowly, products with different degrees of substitution can be obtained. The cinematographic triacetate grade usually has 2.7% of acetylation degree.

The cellulose triacetate structure is shown in figure 7.

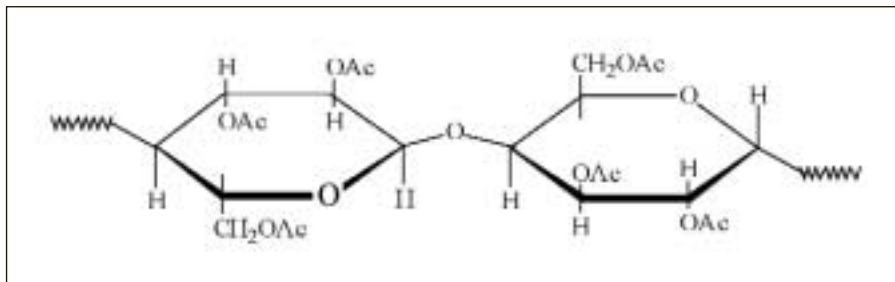


Fig. 7. Chemical structure of cellulose triacetate (Ac fk -COCH<sub>3</sub>)

Such material exhibits a high rigidity and for the cinematographic films different plasticisers are added, such as triphenylphosphate, at 12-14%<sup>1</sup> of the polymer weight. Hence, plastic materials can be obtained with suitable mechanical properties to produce flexible cinematographic supports of 130-140 micrometers in thickness. This film is obtained from a highly viscous solution of the polymer, plasticiser and other additives in methanol, methylene dichloride and n-butanol as solvent mixture. The viscous mixture cast onto an endless conveyor belt on which the material is dried. After that, the different photographic layers (fig. 1) are coated.

Cellulose triacetate can suffer de-acetylation by the principal effects of temperature and moisture. A product of these reactions is the release of acetic acid, which in its turn, acts as a catalyst of the reaction. The presence of the acetic acid is easily recognisable by the vinegar smell that the degraded films<sup>1-5</sup> give off, which is why this effect has been called "vinegar syndrome".

Cellulose triacetate is made by chemical modification of cellulose, the most abundant organic compound in nature, and the principal component of plant cell walls. Cellulose<sup>17</sup> is a natural renewable resource that can be degraded by many micro-organisms in the environment.

The biodegradation of compounds is normally carried out by micro-organism possessing enzymes capable of the conversion of chemical structures to organic products that they can use as carbon source. In this context enzymes are proteins which are able to biodegrade different materials, and cellulose acetates are efficiently degraded by both esterases and cellulases. Cellulose acetate is an important organic ester because of its broad applications in the production of fibres, membranes, plastics and films.

Esterases catalyse the chemical hydrolysis of esters, while the cellulases act by hydrolysing the overall cellulose structure. There are a variety of cellulases since cellulose is a very complex substrate and can be attacked at different bonds of the macro-molecule.



The biodegradation of cellulose triacetate by cellulases requires a previous attack by esterases in order to reduce the degree of acetylation by converting the triacetate to segments of a cellulose-like structure. These resulting structures, containing hydroxyl groups, can then be degraded by cellulases.

Cellulases act at different positions of the cellulose structure and can be considered as a multi-enzymatic system. An example is shown in figure 8 illustrating the biodegradation steps of  $C_1 / C_x / \beta$ -glycosidase.

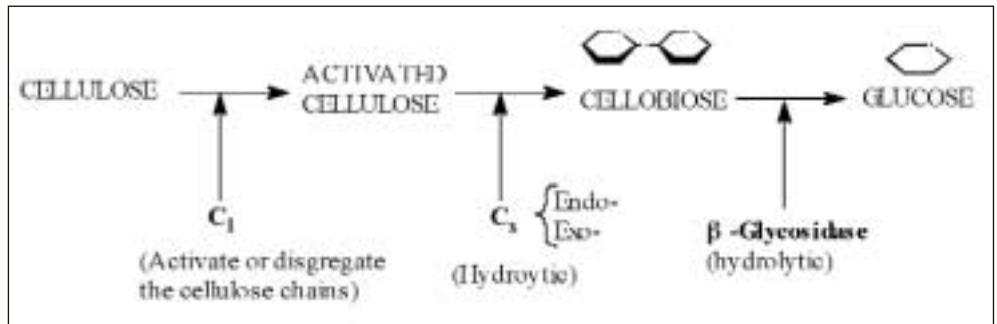


Figure 8: Multi-enzymatic system of cellulases<sup>17</sup>

First, cellulose is activated by  $C_1$ , then the reactive cellulose is hydrolysed by  $C_x$  to cellobiose structures. Finally, this disaccharide is degraded by  $\beta$ -glycosidase to glucose units. The biodegradation process of the cellulose triacetate gives low molecular weight products. Many micro-organisms<sup>10</sup> have cellulases and can act in this way, i.e. *Trichoderma*, *Penicillium*, *Fusarium* and *Aspergillus*.

Different authors have reported the influence the degree of acetylation has on the biodegradation of cellulose acetates by micro-organisms. The micro-organisms employed in these in papers come from various sources, and all the results show that the biodegradation is highly dependent on the degree of substitution by acetates groups. Experiments made by various authors have demonstrated that the rate of biodegradation is higher as the degree of acetylation of the cellulose decreases.

Buchanan<sup>18</sup> and co-workers (Eastman Kodak Co) have evaluated the biodegradation potential of cellulose acetates varying in the degree of acetylation in two separate assay systems: an *in vitro* enrichment cultivation technique, and a system where cellulose acetate films were suspended in a waste-water treatment system. The waste-water treatment assay was less active than the *in vitro* enrichment systems. The *in vitro* experiments were carried out employing cellulose acetates with acetylation substitutions of 1.7 and 2.5. The cellulose acetate with substitution of 1.7 required 4-5 days to be degraded a 80%, while the material with degree of substitution of 2.5 required 10-12 days to reach the same degradation level. When the experiment was carried out with a cellulose triacetate, no biodegradation was detected after 28 days.

Komarek<sup>19</sup> and co-workers have measured the biodegradation potential of cellulose acetates through the conversion of cellulose

acetate esters using carbonyl carbon labelled with  $^{14}\text{C}$  to  $^{14}\text{CO}_2$ . These experiments were used to evaluate the hydrolytic mechanism of naturally occurring esterases and the de-acetylation products. In figure 9, the biodegradation of cellulose acetates (DS 1.85, 2.07, and 2.57) is indicated by the percentage of labelled carbon metabolised to  $^{14}\text{CO}_2$  by the mixed microbial population is shown.

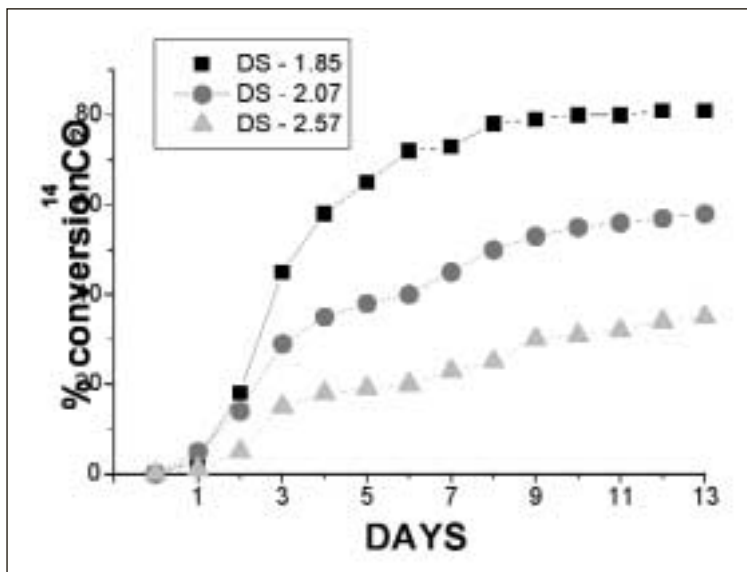


Figure 9: Biodegradation of cellulose acetates with different degree of acetylation<sup>19</sup>

The conversion to  $\text{CO}_2$  confirms the biodegradability of these polymers, but at different rates. The cellulose acetate with the lowest degree of substitution, 1.85, was rapidly degraded, and within 14 days over 80% of the polymeric carbon was converted to  $^{14}\text{CO}_2$ . In contrast the biodegradation of cellulose acetate with degree of substitution 2.57 was degraded by only 40%. Such results confirm the influence that the degree of acetylation has on the biodegradation rate of cellulose acetates.

Samios<sup>20</sup> et al. have studied the biodegradation of cellulose acetates by a common soil species, the fungus *Aspergillus fumigatus*, by inoculating garden soil on nutrient agar plates containing 1% of cellulose acetates with varying degrees of substitution between 0.7 and 2.5. These authors have observed using  $^{13}\text{C}$ -NMR that the hydrolysis of cellulose acetates starts at the carbon at position 6 corresponding to an ester group, as shown in figure 10. In the materials with highest degrees of substitution, the ester in carbon 2 is the second to be attacked and the ester in position 3, the third. When hydrolysis of the ester groups by esterases takes place molecules of acetic acid are produced.

When the de-acetylation process increases and the degree of acetylation drops below a certain level, cellulases can attack because the polymer structure contains units without ester groups and the typical cellulose biodegradation mechanism mentioned previously can take place. Cellulases act breaking the glycosidic bond (-O-) and a

macro-molecular chain scission takes place. In cellulases action a decrease in the molecular weight (MW) of the polymers has been observed. Hence, the initial MW value of 50,000 (DS=1.7) was reduced through the biodegradation process to 8,500.

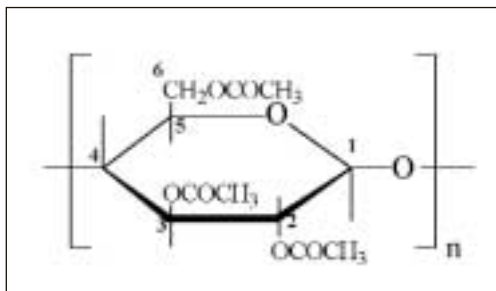


Figure 10: Cellulose triacetate unit with its carbon numbers

This mechanism is in agreement with common microbiological knowledge. There should be at least two neighbouring unsubstituted glucose molecules before biodegradation by cellulases can start. The probability of

their existence decreases as the degree of acetylation increases, and experimental results suggest that biodegradation increases as the degree of acetylation decreases. Samios<sup>21</sup> and co-workers have published a mathematical model to quantify such probability.

Sakai<sup>22</sup> and co-workers, Moriyoshi<sup>23</sup> and co-workers, and Nelson<sup>xxiv</sup> and co-workers have described the biodegradability of cellulose acetates. The organisms used in these studies were *Pseudomonas* and *Neisseria* isolated from soils. Both bacteria can assimilate cellulose acetates using them as a carbon source. The results are coincident with those obtained employing the fungi *Aspergillus*. This confirms that the esterases involved in the early steps of cellulose acetate degradation are similar, and facilitate the further hydrolysis of the main chains of cellulose acetate by cellulolytic enzymes.

Even though the studies focussed on the degradation of cellulose acetates, to this day little is known about the mechanism responsible for enzymatic degradation of cellulose acetate plastics. Therefore, further detailed studies on degrading micro-organisms and enzymes are necessary to clarify the mechanisms of cellulose acetates and, particularly, of photographic plastics materials.

## Biodegradation of Gelatine

### Gelatine structure

Evidence of gelatine use appears to go back at least 5,000 years. Its name derives from the Latin word “*gelatus*” which means firm or frozen. Probably, gelatine was discovered as a clear liquid by cooking bones or skins, which, when dried has adhesive properties. Gelatines are high molecular weight polypeptides derived from collagen. The molecular structure of collagen is formed by three helical peptide chains coupled in a parallel association giving rise a rod-like structure (1.4 x 300nm). This structure is shown in figure 11. Collagen is transformed into gelatine by thermal de-naturation, and some breaking of peptide bonds always takes place. Gelatines can be manufactured reproducibly with only slight degradation. Different types of gelatines<sup>25, 26,</sup>



Figure 11: Collagen structure

<sup>27</sup> result from different combinations of raw materials (hides, tendons, bones of cattle, oxen or pig), the extent and type of raw-stock treatment (pre-treatment), and the conditions of extraction. Pre-treatment procedures swell and soften hides or ossein (the demineralisation product from bones) in preparation for denaturation and extraction. An acid pre-treatment (usually brief) yields gelatine type A, whereas alkali pre-treatment (a liming process) leads to gelatine type B with a low iso-ionic pH. After the pre-treatment, extraction with hot water (at a controlled temperature) denatures the collagen, and increasing the hydrolysis and solubility of the gelatine. Gelatine from successive extractions have different physical and chemical properties. Hence, the first extract is obtained at the lowest temperature and exhibits the highest Bloom Value (the gel strength), which is a measure of the gelatine quality. The challenge in the manufacture of gelatine is to produce materials that satisfy the numerous chemical and physical criteria required for their applications. For photographic applications, gelatine is usually obtained from cattle bones by the liming process (Type B) and higher Bloom gelatines are usually preferred for photographic use mainly for their coating, setting and drying characteristics. In the collagen-gelatine conversion, no-covalent bonds are disrupted and exhibits a partially reversibility, and in fact this is used to explain the gelling properties of gelatine. Gelatine gel is an amorphous material in which collagen fold aggregates appear on cooling. These rod-like structures forms a gel-network characterised by a gel resistance value, a Bloom Value, which depends on the type of gelatine, as mentioned before. The amorphous structure of the gelatine is shown in figure 12 and some of the typical properties of gelatine are summarised in Table 2.

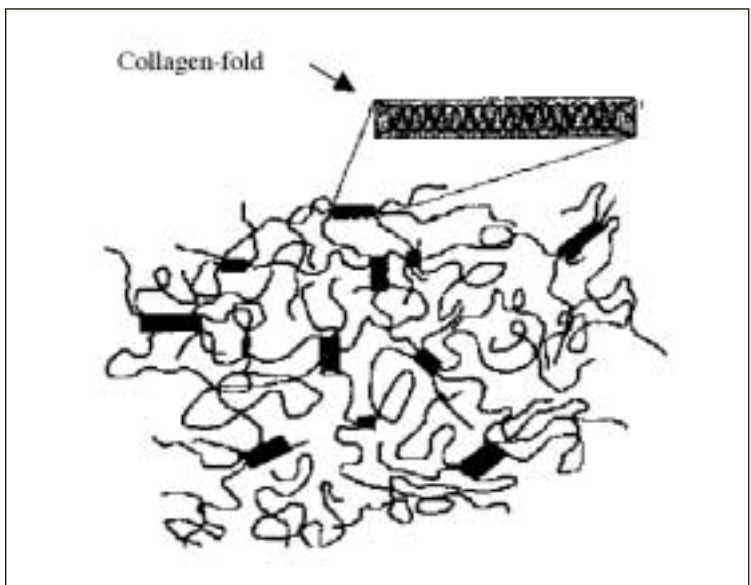


Figure 12: Gelatine structure

Property		Value
Density, dry (g/cm <sup>3</sup> )		1.35
Refractive index, dry at 546nm		1.54
Weight-average mol wt, $M_w$		$10^3$ to $> 5 \times 10^3$
Number-average mol wt, $M_n$		$4 \times 10^4$ to $1.5 \times 10^5$
Viscosity at 6.67% wt, 60°C (cP)		5 - 10
Gel rigidity. Bloom Value		75 - 330
Specific optical rotation at 589nm (°)		-134 to -140
Glass transition, dry, $T_g$ (°C)		217
Moisture, wt% at 50% R.H.		9 - 15
Ash, wt%		0 - 3
Iso-ionic: pH	Type A	7 - 9
	Type B	4.8 - 5.2
Nitrogen, wt %	Type A	18.30
	Type B	18.15
Hexose sugars, wt %		0.45 - 0.65

Table 2. Typical Property Values of Gelatine<sup>28</sup>

Important photographic properties of the gelatine include the physical properties of high Bloom Value and viscosity together with transparency and lack of colour. In addition, its purity is critical since certain trace impurities such as trace metals, sulphur components (thiosulphate) and nucleic acids can affect the photographic emulsion behaviour. Other parameters, shown in table 1, like, ash, iso-ionic pH, % of nitrogen, % hexose sugars reflect the manufacturing route but are not particularly significant to the photographic gelatine. Cross-linking helps to control the swell of the gelatine, which is necessary during the processing of photographic images. Cinematographic applications of the gelatine require higher dimensional stability than other applications and, to reduce swelling in processing solutions, different hardening agents (cross-linking agents) may be used, for example, formaldehyde or bis(vinylsulfonylmethyl)ether and polymeric hardeners, polyacrylates with pendant vinylsulphonyl or 2-chloroethylsulphonyl groups.

#### Enzymatic biodegradation of gelatine

Polypeptides are biodegradable substrates and gelatine is not an exception. Its biodegradation occurs, like in other polypeptides, as a result of the fragmentation (hydrolysis) of the peptide bonds present in its macro-molecule.

These fragmentations are carried out by proteolytic enzymes. In a first step, proteases catalyse the break of the gelatine structure giving long peptides segment chains by the scission of specific bonds in the

macromolecular chains. In a second step, the enzymes called peptidases give small polypeptides segments and amino acids. The fragmentation is of a “terminal” type giving low molecular weight units. Such types of mechanisms are illustrated in figure 13.

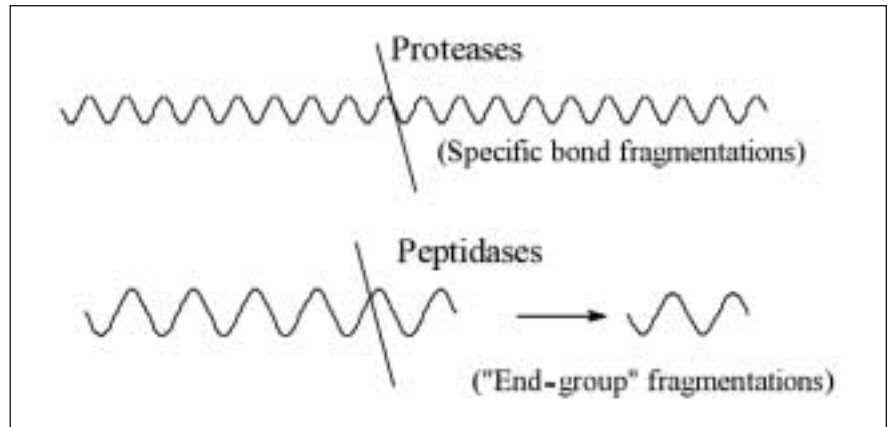


Figure 13: Different types of proteolytic enzymes acting on the gelatine structure

There are several types of micro-organisms which possess these proteolytic enzymes i.e. *Bacillus*, *Clostridium*, *Aeromas*, *Staphylococcus*, *Micrococcus*, *Serratia*, *Pseudomonas*, *Penicillium*, *Aspergillus* .

Stickley<sup>29</sup>, from Kodak, published some results of the degradation of gelatine solution by *Bacillus* and *Pseudomonas*. The biodegradation activity of these micro-organisms was evaluated by measuring the viscosity decay of photographic gelatine solutions over 24 hours at 37 °C. *Bacillus* exhibits an initial lag phase showing a little decrease in viscosity. In this phase the bacillus spores germinate and the cells grow. After this period, and between 8 and 16 hours *Bacillus* exhibits an exponential growth phase which is seen as a sharp drop in viscosity. After this drastic decay, viscosity remains constant as bacterial growth slows down due to the food supply becoming limited. With *Pseudomonas* the viscosity starts dropping almost immediately, no spore germination phase is detected, but the cells continue to grow. The viscosity loss occurs in one steady drop until a levelling off is achieved when the food supply becomes a limiting growth factor.

In this study, the most important fungus found to liquefy and degrade gelatine products was *Aureobasidium sp.* although the number of fungi present in the water supply would not normally cause problems.

The profiles of gelatine viscosity decay versus time with both micro-organisms are shown in figures 14.

During their manufacturing processes, gelatines can be contaminated by different types of micro-organisms. De Clerck and De Vos<sup>30</sup> published a study of the diversity of contaminants isolated from samples taken in five important points along two different gelatine production lines and from water supplies used for extraction and cooling. Apart from members of the genus *Bacillus* and related endospore forming genera, other micro-organisms have been isolated,



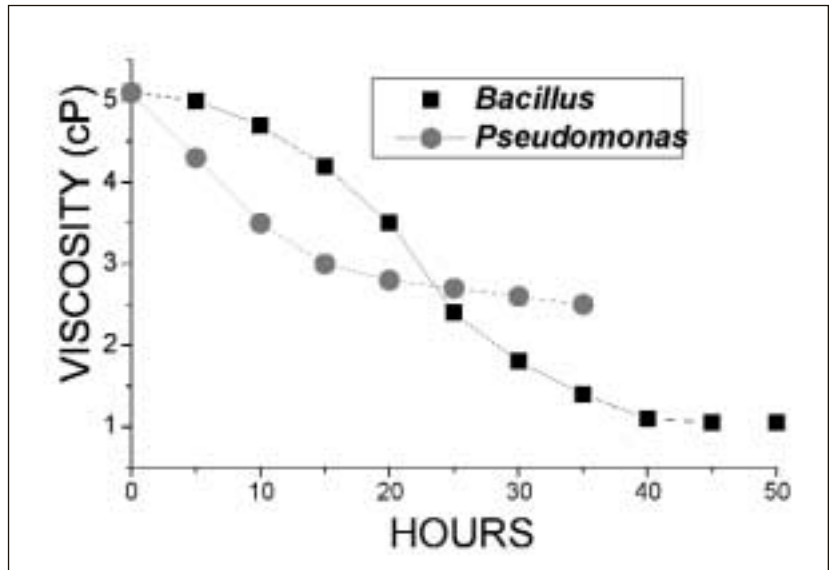


Figure 14: Gelatine viscosity decay (5 % solution, 37°C) versus time of biodegradation with *Bacillus* and *Pseudomonas*<sup>29</sup>.

## References

- <sup>1</sup> F.Catalina, A.Del Amo, "Cellulose triacetate motion picture film bases. A descriptive analysis and a study of the degradation and preservation - Related variables", FIAF Madrid '99, Ed. Ministerio de Educación y Cultura, Filmoteca Española, Madrid, Spain, 1999.
- <sup>2</sup> "The book of film care", Eastman Kodak Company, Ed. P.L.Gordon, Rochester, 1983; "Conservation of Photographs" Eastman Kodak Company, Rochester, 1985.
- <sup>3</sup> M.Edge, N.S.Allen, T.S.Jewit, C.V.Hory, "Fundamental aspects of the degradation of cellulose triacetate base cinematographic films", *Polym.Deg. Stabil.*, 25, 345, 1989; M.Edge, N.S.Allen, J.H.Appleyard, T.S.Jewit, C.V.Hory, "Degradation of historic cellulose triacetate cinematographic film: Influence of various film parameters and prediction of archival life", *J.Photog.Sci.*, 36, 194, 1988.
- <sup>4</sup> A.Tulsi Ram, "Archival preservation of photographic films – A perspective" *Polym., Deg.Stabil.*, 29, 3, 1990
- <sup>5</sup> "Storage guide for acetate film", J.M. Reilly, IPI –Image Permanence Institute, Rochester, NY, 1993
- <sup>6</sup> C.R., Fordyce, "Motion picture films supports: 1989-1976. An historical review". *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, 85, 493, 1976

such as *Salmonella*, *Kluyvera*, *Staphylococcus*, *Pseudomonas*, *Burkholderia*, *Enterococcus*, *Yersinia*, *Streptococcus* and *Bevundimonas*. Micro-organisms identified as *Bacillus* and related endospore forming genera also found. All these isolated show a capability to liquefy gelatine. Endospore-forming isolates were assigned to *Bacillus licheniformis*, *B. fumarioli*, members of the *B. Cereus* group, *B.adius*, *B. coagulans*, *B. subtilis*, *Brevibacillus agri*, *Alicyclobacillus acidocaldarii*, and a yet undescribed *Paenibacillus* species. These micro-organisms can destroyed the gelling properties of the gelatine which is of particular importance in photographic applications. Contamination with aerobic endospore formers, which can produce different proteases, including gelatinases<sup>31</sup>, is a widespread problem. This is especially important as this group of bacteria is ubiquitous due to its broad nutritional versatility, and the wide pH and temperature range tolerance. In addition they forms endospores which have a much higher resistant<sup>32</sup> to heat, chemicals, irradiation and desiccation than vegetative forms. This is the main reason of their general occurrence in gelatine materials. In the photographic industry, gelatine quality requirements are very important, and a constant monitoring programme of the microbiological quality is necessary to avoid contamination.

## Micro-organisms in Archives

There are many historical buildings used as archives after the structure has been adapted, as well as new buildings. Storage conditions are a most important consideration, since temperature and humidity are key factors in the film conservation. The biodeterioration or the biodegradation of the photographic emulsions in the presence of micro-organisms is a real threat to collections in humid climate regions. In particular, the risk is greatest where the annual relative humidity is well above 70%, and where the storage conditions are not constant, or sufficiently controlled<sup>33</sup>, as specified by the International

7 D.A.White, C.J.Glass, E.Meschter, W.R.Holm, "Polyester photographic film Base", J. SMPTE, 64, 674, 1955

8 P.Z.Adelstein, G.G.Gray, J.M.Burrnham, "Manufacture and physical properties of photographic materials". Neblette's "Handbook of Photography and reprography", New York, Van Nostrand Reinhold, 1977

9 P.Z.Adelstein, J.M.Reilly, D.W.Nishimura, C.J.Erblan, "Stability of cellulose ester base photographic film: Part I- Laboratory testing procedures" J. SMPTE, 101, 336, 1992; idem, "Part II – Practical storage considerations", J. SMPTE, 101, 346, 1992

10 "Microbiology", L.M.Prescott, J.P.Harley, D.A.Klein, 4<sup>th</sup> Ed., McGraw-Hill, New York, 2000

11 "Microbial physiology and metabolism", D.R.Caldwell, Ed. Wm.C.Brown, Duburque, Iowa, 1995

12 "The stationary phase of the bacterial life cycle", Ann.Rev.Microbiol., 47, 855, 1993

13 "Growth mechanism and growth kinetics of filamentous microorganisms", J.L.Prosser, A.J.Tough, Critical Reviews in Biotechnology, 110(4), 253, 1991

14 "The prokaryotes and their habitats" pages 75-125, in the book "Prokaryotes", 2<sup>nd</sup> Ed., Ed. A.Balows et al., Springer Verlag, New York, 1992

15 "Structure and mechanism in protein science: A guide to enzyme catalysis and protein folding", A.Fercht, Ed. W.H.Freeman and Company, New York, 1999

16 "Lehninger Principles of Biochemistry", D.L.Nelson, M.M.Cox, Chap. 8, 4<sup>rd</sup> Ed. W.H.Freeman and Company, New York, 2000

17 "Cellulose and cellulosic derivatives", Part I to V, Ed.Wiley-Interscience, New York, 1971

18 C.M.Buchanan, R.M.Gadner, R.J.Komarek, "Aerobic biodegradation of cellulose acetate", J.Appl.Polym. Sci., 47, 1709-1719, 1993

19 R.J.Komarek, R.M.Gadner, C.M.Buchanan, S.Gedon, J.Appl.Polym.Sci., 50, 1739-1746, 1993

20 E.Samios, E.K.Dart, J.V.Dawkins, "Preparation, characterisation and biodegradation studies on cellulose

Federation of Film Archives (FIAF), and other authors. General recommendations are as follows. Nitrocellulose bases: 4°C ±1°C daily and 50% R.H. ± 2% daily. Triacetate: B/W, 21°C and 20-30% R.H.; Colour, 2°C and 20-30% of R.H.

As mentioned before the activity of fungal and bacterial species is controlled by a variety of factors including: environment relative humidity (R.H.), temperature, temperature fluctuations, light, oxygen, and different factors that depends on the material: nature of the nutrient of the support, moisture content, its adsorption and desorption, and pH. There are other variables that depend on the archive design, for example, air movement within the environment, oxygen and carbon dioxide concentration, condensation, dust and microclimates inside the store.

There are a few references to micro-organisms in archives. Nieves Valentin<sup>34</sup> and co-workers published some data on the micro-organisms present in the Spanish archives, libraries and museums. Several common fungi have isolated from cellulose, other proteinaceous materials, and from the environment, such us, *Penicilium*, *Aspergillus*, *Trichoderma*, *Gladosporium*, *Alternaria* and *Fusarium*. Also, common bacteria have been isolated from the same materials and frm the environment, *Bacillus*, *Streptomyces*, *Actinomyces*, *Streptococcus* and *Pseudomonas*. All these micro-organisms are present in paper, parchment and leather, and they exhibit cellulolytic and proteolytic activities. In another work, Valentin<sup>35</sup> and co-workers carried out the study of the influence of ventilation on the growth of these micro-organisms. They conclude that low ventilation in the range of 0.48 -1.2 AC/H (Air Changes per Hour) is effective in in a test chamber. They found that the same ventilation range decreased environmental contamination in paper samples stored at 55-85%RH and a room temperature of 20-24°C. However, slight fungal and bacterial activities were observed at temperatures above 24°C. These studies confirm the importance of the ventilation with pure air, and temperature control to micro-organism growth inside archives. Cinematographic films are different to the these paper materials but, to some extent, they will be sensitive to similar parameters.

Another material that is interesting, due to its chemical nature, is parchment, which has collagen content. Anaerobic bacteria are the most deleterious micro-organisms due to the slightly alkaline nature of parchment. Bacteria such as *Clostridium*<sup>36</sup> and *Bacillus subtilis*<sup>37</sup> that produce collagenase easily hydrolysed the collagen structure This *Bacillus* needs a minimum environment relative humidity of 65% for its germination. However most *Bacillus* species require relative humidities above 90% for their optimum reproduction and development. Other authors<sup>38,39</sup> have published minimum levels of the humidity of approximately 40-45%RH, necessary for biodegradation of stored proteinaceous materials composed of collagen. This data demonstrates that some micro-organisms can biodeteriorate materials containing collagen at quite low environment relative humidity.

Vladimir Opela<sup>40</sup> has published some data about the fungal and bacterial attack on motion picture film. The study was carried out in the University of Prague analysing the air, floors and cans from the

acetates with varying degrees of substitution”, *Polymer*, 38, 3045-3054, 1997

<sup>21</sup> E.Samios, R.K.Dart, J.V.Dawkins, I.G.Vlachonnikolis, *Biomedical Letters*, 53, 105, 1996

<sup>22</sup> K. Sakai, T.Yamauchi, F. Nakasu, T. Ohe, *Biosci. Biotech. Biochem*, 60, 1617-1622, 1996

<sup>23</sup> K. Moriyoshi, T. Ohmoto, T. Ohe, K. Sakai., *Biosci. Biotech. Biochem* 63, 1708-1713, 1999

<sup>24</sup> M.Nelson, S.P.\_McCarthy, R.A.Gross, *Proc.ACS Div., Polym.Mater.Sci.Eng.*, 67, 139,-140, 1992

<sup>25</sup> “The Science and Technology of Gelatin”, P.I.Rose, J.Pouradier, D.M.Burness, Ed. By A.G.Ward, A.Courts, Academic Press, New York, 1977

<sup>26</sup> “Physical properties of photographic materials” J.M.Burnham, G.C.Grey, in “SPSE: Handbook of photographic science and engineering”, Ed.P.Z.Adelstein, John Wiley & Sons, Inc., New York, 1973, p481.

<sup>27</sup> “The Theory of the photographic process”, Ed. T.H.James, 4<sup>th</sup> Ed., MacMillan, New York, 1977, Chap. 2, p51-87,

<sup>28</sup> “Encyclopedia of Polymer Science and Engineering”, Ed. H.F.Mark, N.M.Bikales, Ch.G.Overgerger, G.Menges, 2<sup>nd</sup> Ed., Vol. 7, “Gelatin” Philip I.Rose (Eastman Kodak Co.), p496, John Wiley, New York, 1989.

<sup>29</sup> F. L. Stickley, *J Photographic Science*, 34,1996

<sup>30</sup> E.De Clerk, P.De Vos, “Study of the bacterial load in a gelatine production process focussed on *Bacillus* and related endosporeforming genera”, *System.Appl.Microbiol*, 2, 611, 2002

<sup>31</sup> M.M.Zukowski, “Production of commercially valuable products”, p.311-337. In “Biology of Bacilli, applications to industry”, Ed. R.H.DoI, M.McGloughlin, Butter-worth-Heinemann, USA, 1993

<sup>32</sup> P.Setlow, “Mechanisms which contribute to the long-term survival of spores of *Bacillus* species”,

Archives at Trebsin and Hradistko in a five-year study. The results obtained in the Hradistko archive, where the storage conditions were constant during the whole study period, show a low and constant air contamination by fungi and bacteria. In contrast, the Trebsin archive was at the start of the study (1984) in an entirely unsuitable state, and the results indicate that the microbial contamination was 10 times greater than in the well maintained archive. This is confirmation of a direct relationship between storage conditions and microbial contamination.

The incidence of micro-organisms on film cans was one thousand times higher than in the airborne levels. The number of micro-organisms on the floor was practically identical to that on the cans. A high density was found during a collection from wall surfaces (2-500 colonies on the dish), and the incidence of *micromyces* in the archive increased during the summer, in correlation with the situation outside the archive building.

The quantitative analysis published by Opela identify 15 genera, the most prevalent being, *Aspergillus*, 50% of the identified fungi, *Cladosporium*, 20% of the total, and *Penicillium*, another 20%. However, numerous other types were found in insignificant levels. The types of fungi found in Tresbin and Hradistko archives and on the film materials are shown in Table 3.

Trebsin (Air)	Hradistko (Air)	On the film
<i>Aspergillus versicolor</i> (50%)*	<i>Aspergillus versicolor</i>	X
<i>Cladosporium cladosporioides</i> (20%)	<i>Cladosporium cladosporioides</i>	X
<i>Penicillium frequentens</i> (10%)	<i>Penicillium frequentens</i>	X
<i>Penicillium lanosocoeruleum</i> (10%)	<i>Penicillium lanosocoeruleum</i>	
<i>Penicillium citrinum</i>	<i>Penicillium citrinum</i>	
<i>Aspergillus repens</i>	<i>Aspergillus repens</i>	
<i>Botrytis cinerea</i>	<i>Botrytis cinerea</i>	
<i>Trichoderma viridiae</i>	<i>Trichoderma viridiae</i>	X
<i>Mucor spp</i>	<i>Mucor spp</i>	X
<i>Rhizopus spp</i>	<i>Rhizopus spp</i>	
<i>Alternaria</i>	<i>Alternaria</i>	
	<i>Penicillium roquefortii</i>	
	<i>Penicillium lanosum</i>	X

\*Percentage of abundance from the total of isolated fungi

Table 3. Fungi identified in Tresbin and Hradistko archives<sup>40</sup>, isolated from air and films

From the data, *Aspergillus*, *Penicillium*, *Cladosporium*, *Trichoderma* and *Mucor* were located on the films, indicating their attraction to materials present in the cinematographic film.

In the study, several conclusions were established.

J.Appl.Bacteriol., 65, 4637, 1999  
33 Chap. II, p.100-103, in reference 1.  
34 N.Valentin, "Assessment of biodeterioration process in organic materials. Control methods", International Conference on Conservation and Restorations of Archives and Library Materials. Erice, 22-29 April 2996, p.195-1296.  
35 N. Valentin, R. Garcia, O. Luis, S. Maekawa, "Microbial control in archives, libraries and museums by ventilations systems", Restaurator, 19, 85, 1998  
36 R.Kowalik, "Micro-organisms in library materials", Restaurator, 2, 90, 1980  
37 J.Petushkova, J.Koestler, "Biodeterioration studies on parchment –and leather- attacking bacteria in the commonwealth of socialist states". International Conference on Conservation and Restauration of Archives and Library Materials", Erice 22-29 April, Proc. p.161-175, 1996  
38 E.Hansen, S.Lee, H.Sobel, "The effect of relative humidity noi some physical properties of modern vellum: implication for the optimum relative humidity for the display and storage of parchment. J. of the American Institute of Conservation, 31, 325, 1992  
39 N.Valentin, M.Lidstron, F.Preusser, "Microbial control by low oxygen and low relative humidity environment", Studies in conservation, 35, 223, 1990  
40 V.Opela, "Fungal and bacterial attack on motion picture film", Joing Technical Symposium, p.139-144, Session 5, Ottawa, Canada, 1992

The air at the vaults contain both fungal and bacterial spores that come to rest on the surfaces.

Dust particles present in the air increase the danger of fungal attacks since they absorb the fungal spores on their surfaces and favour further propagation.

The number of micro-organisms in the archive fluctuates between tens and hundreds of colonies per cubic metre and depends on the flow of air from the outside, from personnel movement and others variables.

The storage conditions, and the state of the archive, have a strong influence on the presence of micro-organisms.

It is evident that, more microbial analysis and multidisciplinary studies on these contamination and biodegradation processes should be carried out in the near future, to avoid or prevent the biodeterioration of the cinematographic materials, which are important to the history and cultural heritage of any country.

### Conclusions

In this review we have try to include the most important information summarised from the literature that relates to the biodegradation of motion picture film stocks and their constitutive materials, and focus attention on cellulose triacetate films. From the compiled data, gelatine, present in almost all photographic emulsion layers, is the more susceptible material to microbial attack. Gelatine has proved to be stable under dry conditions but, as relative humidity increases, it becomes an ideal nutrient for bacteria and fungi growth. Even though anti-microbial substances can be use in photographic film, the photographic film industry has not made any effort (in the past) to prevent the micro-organism attack in long-term archives. Therefore, when the relative humidity remains above 70%, for a short period of time (just days), micro-organisms can grow in the gelatine base materials. The triacetate cellulose support exhibits much higher biostability than gelatine and for biodeterioration occurs needs higher moisture level and much longer times to be detected. Good preservation conditions, together with an efficient air circulation in the archives greatly reduce the chances of micro-organisms damage. Prevention is the only practical answer to the microbial deterioration of cinematographic films since micro-organisms are everywhere and, whenever there is enough moisture, they will propagate and grow. Period examination of film collections and regular inspection and cleaning of the walls and floors of the archives, using anti-microbial agents, will help to avoid the microbial danger and prevent biodeterioration of cinematographic materials.

# From Bologna to Sacile

Antti Alanen

## Film Festivals

## Festivals de cinéma

## Festivals de cine

**Il Cinema Ritrovato took place in Bologna, 28 June – 5 July 2003.  
Le Giornate del Cinema Muto took place in Sacile, 11 – 18 October 2003**

In their journeys of exploration into film history the festivals of Bologna and Sacile maintained their high levels of ambition in 2003.

### **Il Cinema Ritrovato**

Bologna's Il Cinema Ritrovato was relocated into new venues, at the Cineteca Bologna itself, or close by: Cinema Arlecchino was perfect for CinemaScope; Lumière 1 was the centre for silents; and Lumière 2 for further special screenings. Like last year, there was triple simultaneous programming, necessitating heart-breaking choices all the time. Even more impressively than before, the programmes were hosted by experts. This gave a unique stamp to the screenings and helped make sense of fragments.

The tribute to the 50th anniversary of CinemaScope included special presentations by experts. Jean-Pierre Verschere introduced a rich array of samples of the various anamorphic and widescreen formats of the 1950s. Shawn Belston presented the ultra-rare feature-length 20th Century-Fox *CinemaScope demonstration film* (1953) with Darryl F. Zanuck himself as the passionate spokesman. Torkell Saetervadet

uncovered 'Scope's French origins with Henri Chrétien's *L'Hypergonar* (1938). The tribute to the format bigger-than-life offered many treats, but the most amazing discovery was the fact that there are hardly any good CinemaScope prints available today. Vintage prints are fading, and new prints are cropped from the original 1:2.55 to 1:2.35. "Impossible retrospectives" are the rule in covering the silent era, but it turns out that even CinemaScope screenings have to be largely imagined in the absence of good prints.



Professor Henri Chrétien and his *Hypergonar*, forerunner of the Cinemascope

The only recent CinemaScope restoration in the original format has been Munich's *Lola Montès* (1955), covered by this magazine in a previous issue. It was moving to witness Marcel Ophüls in Bologna presenting the standard French cropped and shortened version; it



remains a masterpiece even in the fading, soft print that was screened. But certainly everybody with both versions in recent memory now at last was convinced of the superiority of the better colour, the better definition of detail and the precise composition of the full 'Scope frame in the restored version, even though it is digitized.

Tom Gunning has been in great form in recent years, and Bologna let him loose to curate the theme of the year 1903, "a hundred years ago", in five shows. The visual pleasures of 1903 ranged from Happy Hooligan to *The Gay Shoe Clerk*; trick films prospered in many countries, inspired by Méliès; the story film and the chase format grew with multiple shots, famously in *The Great Train Robbery*; the non-fiction film passed its first great phase as the Lumière brothers withdrew from the market and the production of the gorgeous 68mm Biographs ended; and film comedy was the wildly rising genre. Tom Gunning's shows were film history lessons at their best. We look forward to a similar treatment of the year 1904 in the next Festival.



Poster of Francesca Bertini  
Courtesy of Cinémathèque Suisse

The Léonce Perret retrospective, having focused last year on 1911-1913, now opened on to a wider time-span, 1910-1923, with lovingly restored and reconstructed prints from the Cinémathèque Gaumont and the Cinémathèque française, backed up by a beautiful monograph edited by Bernard Bastide and Jean A. Gili. With new prints covering the range from comedy to tragedy and from historical dramas to thrillers the challenge is imminent to reassess Perret's status in film history in the years before the Great War when he was Gaumont's house director beside Feuillade. In all genres, his was a cinema of visual delight and generous elegance; he is a precursor of Renoir, Ophüls and McCarey. Perret's first feature, *L'Enfant de Paris* (1913), restored ten years ago, was gratifying to see in context. The screening of the brand-new restoration of *Koenigsmark* (1923), unexpectedly over two-and-a-half hours long, was missed by most as it overlapped with a Chaplin gala and will hopefully be reprogrammed.

A completely different Gaumont director was Jean Durand, from whom films from 1911-1913 were sampled. Durand was the expert of the wild comedy series of Calino, Zigoto, and Onésime, and he was also in charge of Gaumont's French westerns shot in the Camargue. This was the age when anything was possible: in *Onésime horloger* (1912), our hero sets the clocks forward to get more quickly to his inheritance; as a result the world speeds up.

Retrospectives of silent stars have been a Bologna tradition, and this year Francesca Bertini (1888–1985) was celebrated. Even though she was always a cult figure, for generations prints were so scarce that a tribute was hard to mount. Now a new book edited by Gianfranco Mingozzi sets the record straight regarding the preservation status of Bertini's films. Bertini was the true auteur behind her films, deciding on her screenplays and directors. The centrepiece of





Ivan Mozzoukhine as *Feu Mathias Pascal* and his double in L'Herbier's film, 1925  
 Courtesy of Cinémathèque Suisse

Spectateur assidu et passionné des festivals de Bologne et Sacile/Pordenone, le responsable de la programmation de Suomen Elokuva-Arkisto nous livre ses impressions sur la plus récente édition de ces deux importantes manifestations.

Antti Alanen ne tente pas de comparaisons entre les deux festivals qu'il connaît bien; il en rappelle plutôt les temps forts, soulignant au passage ses préférences, avec en bonus ses remarques de professionnel de la programmation : qualité des copies, vitesse de projection, origine des films, etc.

Pour l'auteur, les deux manifestations se présentent comme un voyage exploratoire dans l'histoire du cinéma : une entreprise audacieuse brillamment servie par l'une et l'autre dans leur édition de 2003.

À Bologne, le spectateur est soumis au supplice quotidien de la triple programmation simultanée et devait constamment faire des choix douloureux entre :

1. Le 50e anniversaire du CinemaScope : en présence de plusieurs experts (Pierre Verscheure, Shawn Belston, Torkell Saetervadet), cette célébration du Scope fut l'occasion de réaliser l'impossibilité de présenter une rétrospective de ce format légendaire :

Bologna's Bertini tribute was the series (not a serial) of seven feature films, *I sette peccati capitali* (The Seven Deadly Sins, 1918-19), expertly restored by Prague's Narodni Filmovy Archiv in 1991. Last year, the episodes of the magisterial *La Maison du mystère* started each day in Bologna with a refreshing jolt; this year, each morning began with a capital sin conveyed in terms of turgid melodrama, yet showcasing a glorious range of passions in visually opulent, richly varying settings. Unfortunately, the series started with the most boring of the films, albeit with a title suitable as a motto for the festival, *La gola* (Gluttony). With better directors and stories also, Bertini was in better form showing her range from naturalism as a mountain girl in the Carmen-like *L'ira* (Rage) to earthy humour in *L'accidia* (Sloth), and from the passion of the long-suffering mother in *L'invidia* (Jealousy) to the lethal elegance of the diva in *La lussuria* (Lust). Hit by bad press, Bertini paid more attention to the selection of the director and blossomed in the hands of Roberto Roberti in films such as *La contessa Sara* (1919). Closely linked with the Bertini tribute was a continuation of Bologna's Film d'Arte Italiana project, with Bertini interpreting Dante and Shakespeare in films such as *Francesca da Rimini* (1910) and *Il mercante di Venezia* (1910).

Last year's bizarre "Pars pro toto e rarità" theme was continued with rare glimpses of lost Lon Chaney et al. More gratifyingly, the idea of screening fragments and remnants was incorporated in the "Dossiers" concept. In "Dossier Murnau" a highlight was Murnau's "4 Devils": *Traces of a Lost Film* (2002), by Janet Bergstrom, which she took care not to present as a reconstruction. Her stunningly impressive and beautiful file can serve as a model for anybody with a similar project.

"Dossier Sjöström" and "Dossier Stiller" were presented by Jon Wengström, Curator of Cinemateket / Svenska Filminstitutet. Most of the films of Sjöström and Stiller are lost, but ceaseless detective work bears fruit. We saw Sjöström's first film, *Trädgårdsmästaren* (The Broken Spring Rose, 1912), which was banned in Sweden but survived in America. It has been available before, but two films were newly restored: the most eagerly missed of Sjöström's Swedish films, the one that first attracted attention to Sjöström in France: the assuredly inventive thriller *Dödskyssen* (The Kiss of Death, 1916), based on the French print *L'étrange aventure de l'ingénieur Lebel*; and Sjöström's first Hollywood film *Name the Man* (1924), based on the surviving Russian print. All remain fragmentary, all are essential in understanding Sjöström.

"Dossier Stiller" included even more fragments, starting with the compilation *Stiller fragment* (1969) by the primus master of Nordic film studies, Gösta Werner. All the Stiller fragments uncovered since then were also screened. The biggest Stiller discovery was, however, the newly restored *Hämnanen* (The Avenger, 1915). The oldest surviving

peu de bonnes copies ont survécu et les nouveaux tirages sont tous en format 2,35 par rapport au 2,35 d'origine.

2. 1903, il y a cent ans : cinq programmes préparés par l'historien américain Tom Gunning. Un cours d'histoire du cinéma comme on en rêve!

3. Léonce Perret : second volet (1910-1923) de la rétrospective commencée en 2002 bénéficiant de copies restaurées, parfois reconstruites, par la Cinémathèque Gaumont et par la Cinémathèque française. Pour l'auteur, Perret est le précurseur de Renoir, Ophüls et McCarey. Un autre cinéaste de la Gaumont, Jean Durant, était aussi au programme de Bologne, avec des films de 1911-1913.

4. Francesca Bertini : s'appuyant sur l'ouvrage récent de Gianfranco Mingozzi, cet hommage à la diva comprenait notamment les 7 films consacrés au péchés capitaux (*I sette peccati capitali*, 1918-1919), restaurés par Narodni Filmovy Archiv de Prague.

5. Pars pro toto e rarita : série inaugurée en 2002 et consacrée à des « dossiers » de recherche, elle comprenait cette fois des dossiers Murnau, Sjöström, Stiller et Eisenstein, tous riches en découvertes (fragments, films nouvellement restaurés, etc.).

Enfin, comme toujours, Bologne proposait un certain nombre de Ritrovati e Restaurati en provenance de plusieurs archives du film américaines et européennes; quant aux soirées gala, elles étaient consacrées au Chaplin Project, avec un avant goût de l'intrigant Chaplin Keystone Project.

L'abondance était aussi au rendez-vous à Sacile : de bonnes copies de plusieurs grands films, moins pour le plaisir des vétérans que pour la jeune génération de cinéphiles qui se rendent désormais au festival.

Les cycles principaux se présentaient ainsi :

1. Ivan Mosjoukine : un hommage (le plus complet jamais présenté, semble-t-il) au grand acteur russe (1889-1939), qui fut également scénariste et réalisateur. Capable de panache, mais aussi d'une grande réserve, Mosjoukine devint une vedette

Stiller film, his only one in a Jewish setting, tells the tragic love story between the Jewish girl and the Goy.

"Dossier Eisenstein" got still more fragmentary. The wild montage of rare bits and pieces was dubbed "Insalata Russo" by the curator, Natalia Noussinova. It covered Eisenstein's career from *Glumov's Diary* (1923) to footage for the unfinished *Ivan the Terrible Part III* (1946). The newsreel material showed the genius at work in Odessa, Mexico, and Alma-Ata, and finally a long pan took us into his apartment after his death.

The "Ritrovati & Restaurati" was a showcase of recent restoration. UCLA's Robert Gitt presented his legendary *Charles Laughton Directs "The Night of the Hunter"* (1954-2002). The CNC / AFF (Bois d'Arcy) had restored a lost John Ford, *Bucking Broadway* (1917), starring Harry Carey. Ferran Alberich of the Filmoteca Española presented versions of the restored *Un chien andalou* (1929) with different music tracks. The Library of Congress brought us the long version of *All Quiet on the Western Front* (1930), with a music and effects track only; arguably, the most effective version of the anti-war classic. The exciting restoration of *Verlogene Moral* (Torgus, Germany 1921) from the Cinémathèque française / Lobster Films did justice to the powerful imagery of the important Expressionist film. *Erdegeist* (The Earth Spirit, Germany 1923), directed by Leopold Jessner and starring Asta Nielsen, was another Expressionist surprise, unjustly forgotten in the shadow of the Pabst / Brooks remake, *Pandora's Box*.

The gala events focused on the Chaplin Project with the restored *A Dog's Life* (1918) and *The Circus* (1928), which have always been available in good prints and are always a joy to revisit. More intriguingly, the first results of the Chaplin Keystone project were screened. We know Chaplin's Keystone films mostly as horribly scratched and duped prints... now for the first time for most of us, their amazing visual beauty can be appreciated.

### Le Giornate del Cinema Muto 2003

This year was not one of pain and suffering in Le Giornate del Cinema Muto: the programme included many great films in good prints. Some veterans felt they'd seen most of the best films before, but for the young friends of the Festival the crop must have been especially good.

At the centre of the programme was the tribute to Ivan Mosjoukine (1889-1939), reportedly the most ambitious ever paid to him. The Russian actor (and screenwriter and director) became an international star in his French exile after the Revolution. His films are star vehicles at their best. Films such as *The Queen of Spades* (1916) and *Kean* (1924) are based on his profound interpretation. Mosjoukine had a great attraction to roles with many guises: both father and son in *Satan Triumphant* (1917), doubling as the decent gentleman and the drug fiend in *Lord Chilcott* (1917-23), the Pirandellian *The Late Mathias Pascal* (1926). He is capable of panache and restraint, he impresses with both action and contemplation, and he can be a clown, a lover, a hero, a saint and a rogue. Mosjoukine's work is a reminder of the potential of stardom: how one can be all of us; everybody yet nobody, as in the tragic lesson of Kean. The prints included many beautiful surprises from Gosfilmofond and the Cinémathèque française. A fascinating book by

internationale suite à son exil en France au lendemain de la Révolution. En plus de films célèbres et justement célébrés (*Feu Mathias Pascal*, *Kean*), la rétrospective incluait plusieurs surprises magnifiques en provenance du Gosfilmofond et de la Cinémathèque française.

2. L'École de Cooper et Schoedsack : sous la responsabilité de Kevin Brownlow, ce projet très original pour lequel Bologna et Sacile font équipe (les films muets à Sacile, les parlants à Bologna), s'attaque à l'intraduisible « factual film » et incluait, entre autres, cette année, *Grass* (1925) et *Chang* (1927) de Cooper et Schoedsack et *Stark Love* (1927) de Karl Brown.

3. The Griffith Project : quelque 500 films ont déjà été projetés dans le cadre de cet ambitieux projet poursuivi par Pordenone depuis huit ans, avec l'aide exceptionnelle du Museum of Modern Art de New York et du Library of Congress de Washington. C'est l'année 1913 qui était au programme cette année : dernière année de Griffith à la Biograph, riche des interprétations de Lillian Gish et de la beauté lyrique d'un cinéaste qu'il faut absolument découvrir en copies 35mm (et à la bonne vitesse : 14 i.s., et non pas l'habituel 16 i.s.).

4. American Saving the Silents : l'occasion de découvrir le film le plus ancien qu'on connaisse de Raoul Walsh (*The Mystery of the Hindu Image*, 1914), retrouvé par le George Eastman House de Rochester, et plusieurs autres trésors.

Signalons qu'à travers ces programmes, on put découvrir plusieurs films appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler le « cinéfantastique », notamment le rarissime *Frankenstein* (1910) tourné par Searle Dawley pour Edison.

Natalia Noussinova on the exile of the Russian film-makers, *Kogda my v Rossiju vernemsja*, focusing on Mosjoukine, was published to coincide with the tribute.

A novel project on the school of Cooper and Schoedsack was launched as a collaboration: the silent era was covered in Sacile, to be continued with films of the sound era in Bologna. Kevin Brownlow, the retrospective's curator, challenges established notions: "The factual film is the cinema's most noble endeavour. The desire to inform and to educate, as well as to entertain, is the highest aspiration of the film-maker. Yet how seldom do such films rise above the level of the dull – and a word that invariably follows – documentary?" Great programming to test such philosophic questions of the cinema was offered around the Cooper and Schoedsack classics *Grass* (1925) and *Chang* (1927): Karl Brown's surprising *Stark Love* (1927), shot among the mountain people cut off from the modern world, *White Shadows in the South Seas* (1928), the W.S. Van Dyke masterpiece unjustly neglected in film histories, and *The Silent Enemy* (1930), a powerful drama-documentary about the Native American before the arrival of the white man. Also included was *The Viking* (1931), an important work of Canadian cinema on the struggle for existence of the people of Newfoundland. The ambitious retrospective was built from many sources.

After seven years of the Griffith Project, we reached the year 1913 and DWG's last Biograph films: his last short, *The Adopted Brother*, and his first feature, *Judith of Bethulia*. Included were some of Griffith's best: *Death's Marathon*, *The Yaqui Cur*, and *The Battle at Elderbush Gulch*. Many other films were remakes or otherwise treading familiar ground. Impatient with the format of the short film, DWG packs them, even slowing camera speed. Many of the 1913 should be screened at 14 fps as compared to the 16 fps valid until then! As the last of the film companies, Biograph starts to announce the names of its stars, and Griffith, himself, launches a campaign of self-promotion as the father



Roberto Roberti's *Napoli Che Canta*, 1926  
Courtesy: George Eastman House

of inventions. Of the stars, Lillian Gish blossoms in films such as *The Lady and the Mouse* and *The Mothering Heart*. It is an important year for Harry Carey, who appears in *The Sheriff's Baby*, the first film adaptation of *The Three Godfathers*, so important for John Ford. In *The Sorrowful Shore*, he

co-stars with Olive Fuller Golden, the future Olive Carey. In films such as *If We Only Knew* we see his signature gesture, later paid homage to by John Wayne. Also films not directed but maybe supervised by Griffith

were included. Of the 36 films directed by Griffith in 1913, 3 are lost, 4 are preserved but no viewing print is available, 2 are preserved but only a fragment can be viewed, and 13 were screened in 16mm.

During the first seven years of the Griffith Project, circa 500 films have been covered thanks to giant efforts from the Museum of Modern Art, The Library of Congress, and the team supervised by Paolo Cherchi Usai.



Volkkoff's *Casanova*, 1927

One of the most ambitious film retrospectives of all time, it has been both an exciting journey and an endurance test, because the quality of the prints as a rule has not done justice to the films, although negatives exist. The Griffith Project series of books maintains its high standard: the essays include some of the best writing on the cinema today. Let's hope they'll build the demand for good prints. Cinema is more than narrative and syntax... the visual beauty of Griffith's lyrical films is lost if not seen in good 35mm.

The third edition of the American Saving the Silents project again included treats. George Eastman

En su recorrido exploratorio por la historia del cine, los festivales de Bologna y Sacile mantuvieron un nivel muy alto en 2003.

El Cinema Ritrovato estrenó nuevas salas en o cerca de la Cineteca di Bologna. El Arlecchino se demostró perfecto para las proyecciones en CinemaScope, la sala Lumière 1 acogió las películas mudas y el Lumière 2 otras proyecciones especiales. Hubo, al igual que el año anterior, tres proyecciones simultáneas, que requerían una difícil selección, todas presentadas por expertos, lo que dio un sello único a las proyecciones y ayudó a la comprensión de los fragmentos.

El cincuentenario del CinemaScope incluyó presentaciones especiales a cargo de Jean-Pierre Verscheure, Shawn Bekston y Torkell Saetervadet. Aparte del interés de las proyecciones, quizás el descubrimiento más importante fue que apenas quedan buenas copias en este formato. La

House brought us the earliest surviving Raoul Walsh film, *The Mystery of the Hindu Image* (1914), and a lost Douglas Fairbanks, *American Aristocracy* (1916), both preserved from 28mm. MoMA presented Lubitsch's *The Marriage Circle* (1924): finally a better print of the classic which I previously knew only in soft and low-contrast prints. UCLA's *My Lady's Lips* (1925) starred William Powell, already charismatic, and Clara Bow, already promising. The Library of Congress joined the project with *Clash of the Wolves* (1925), the foundation film of the Rin-Tin-Tin saga.

Among the programme were several films important for the cinéfantastique. The legendary *Frankenstein* (1910), directed by J. Searle Dawley for Edison, has finally been made available by a collector, Alois F. Dettlaff (whose performance was also memorable). The film itself was worth waiting for: the acting is over the top, but there is a consistency of style. Willis H. O'Brien's Jurassic footage for the unfinished *Creation* (1932) was included in the Cooper / Schoedsack programme. Otto Rippert's six-part serial *Homunculus* (1916), important for its science-fiction elements, is lost, but two hours of the Italian print have been restored by George Eastman House. The cinematographer Carl Hoffmann's magnificent composition is in evidence, but the direction of actors is wooden, the storytelling clumsy, the intertitles repetitive. Thanks to the Haghefilm Award the Finnish Film Archive had restored the Ufa Kulturfilm *Wunder der Schöpfung* (Wonders of Creation, 1925). In its ambitious grandeur and its Weltuntergang theme it belongs to the context of *Faust* and *Metropolis*; its space odyssey places it in the Lang-Kubrick line of science-fiction; in its sense of wonder it is a missing link in the Méliès-Spielberg tradition of cinéfantastique.



única restauración reciente en CinemaScope es *Lola Montès* (1955), llevada a cabo por la cinemateca de Munich. El público pudo comprobar la superioridad de la versión restaurada, incluso en su formato digital.

Tom Gunning estuvo a cargo del tema de la retrospectiva "hace cien años", dedicada en esta ocasión a 1903. Las cinco sesiones fueron verdaderas lecciones de historia del cine en vivo.

La retrospectiva de Léonce Perret comprendió el período de 1910-1923, con estupendas copias reconstruidas y restauradas por le Cinémathèque Gaumont y la Cinémathèque française y fue acompañada por una monografía. También se proyectaron filmes de otro autor de Gaumont, Jean Durand, y tampoco faltó la muestra dedicada a las "stars" mundiales, en esta ocasión a Francesca Bertini (1888-1985), una verdadera figura de culto que intervino en sus trabajos seleccionando guiones y directores. La situación de su filmografía es analizada en un nuevo libro de Gianfranco Mingozzi. Se proyectó la serie de siete largometrajes bajo el título *I sette peccati capitali* (Los siete pecados capitales, 1918-19), restaurada por el Narodni Filmovy Archiv en 1991.

La sección "Dossiers" comprende la proyección de fragmentos y descartes. No se trata en ningún caso de reconstrucciones, sino de investigaciones sobre películas perdidas, como tuvo a bien destacar Janet Bergstrom en su presentación de Murnau's "4 Devils": *Traces of a Lost Film*, dentro del "Dossier Murnau". También se presentaron un "Dossier Sjöström" y un "Dossier Stiller", ambos a cargo de Jon Wengström (Cinemateket/Svenska Filminstitutet), y el "Dossier Eisenstein".

Tampoco faltó la habitual sección de "Ritrovati & Restaurati", y la gala que este año se centró en el Proyecto Chaplin con la proyección de *A Dog's Life* (1918) y *The Circus* (1928), así como de las primeras imágenes restauradas de las películas Keystone de Chaplin: toda una experiencia.

The evening gala screenings were distinguished by ambitious musical interpretation. Jacques Feyder's masterpiece about childhood in the Swiss Haut-Valais, *Visages d'enfants* (1923), was accompanied by Antonio Coppola and L'Octuor de France. The music for the engrossing *Redskin* (1929) was provided by the duo National Braid (= Laura Ortman and Brad Kahlhamer) with a good spirit of experimentation but too much repetition. Authentic silent cinema themes were beautifully resurrected by Philip Carli and an eight-man band for *Chang* (1927). The most daring project was the film of the closing gala, Leone Roberto Roberti's *Napoli che canta* (The Song of Naples, 1926), the haunting "elegy to Mediterranean culture" (Paolo Cherchi Usai), a silent song film with lyrics of Neapolitan songs in the intertitles. In Bologna's Neapolitan film evenings, such films have been tackled with beautiful traditional music by two guitarists. Le Giornate took a step further. The great soprano Giuni Russo with her collaborators had arranged the songs into a stirring suite played live together with a band.

Also in Sacile, the screenings are often introduced by experts, but the main emphasis of the discussions is in the daily conferences of the Collegium Sacilensis, bringing new friends of the festival into contact with veterans, and in the evening meetings of the abundant Film Fair.



Jacques Feyder's *Visages d'enfants*, 1923

# L'Esprit de la ruche : 30 ans déjà

Robert Daudelin

## Film Festivals

## Festivals de cinéma

## Festivals de cine

Le 51<sup>ème</sup> Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastian (18-27 septembre 2003) en pays basque espagnol était tout entier sous le signe du chef d'œuvre de Víctor Érice *L'Esprit de la ruche* (*El espíritu de la colmena*) : projection d'une copie tirée du nouveau contretype négatif de la Filmoteca española, en présence de Víctor Érice, de ses interprètes Ana Torrent et Isabel Telleria et du producteur Elías Querejeta; affiche du festival mettant en scène sur la célèbre voie ferrée du film la double image de la petite Ana Torrent de 1973 et de la femme adulte (et toujours comédienne) qu'elle est devenue; bande-annonce du festival reprenant le même thème; table ronde animée par le critique Diego Galán avec l'équipe du film; etc. Grand Prix (Concha de Oro) du festival en 1973, le film d'Érice, unanimement reconnu comme l'un des grands films de l'histoire du cinéma espagnol, méritait bien qu'on lui rende hommage, sans parler de la pertinence d'en proposer la vision aux spectateurs de 2003!

Cinéaste éminemment secret, auteur d'un œuvre immense qui pourtant tient en trois films (*El espíritu de la colmena*, 1973; *El sur*, 1983



*El espíritu de la colmena*, Víctor Érice, 1973



The San Sebastian film festival of September 2003 was dominated by the newly-restored masterpiece by Víctor Érice, *El espíritu de la colmena* (*The Spirit of the Beehive*), winner of the festival's Concha de Oro in 1973. It was projected in the presence of the director, producer, and two actors, who also participated in a round-table led by the critic Diego Galán. This article speaks briefly of Érice's career and describes the remarkable film from the Franco era.

En la edición 2003 del Festival de cine de San Sebastián se destacó la proyección de la obra maestra de Víctor Érice, *El espíritu de la colmena*, que recibiera la Concha de Oro en 1973. La película fue proyectada en presencia del autor, del productor y de dos actores, quienes también participaron en una mesa redonda animada por el crítico de cine Diego Galán. El artículo evoca la trayectoria de Érice y describe la evolución de su obra.

et *El sol del membrillo*, 1992), Víctor Érice, cinéphile et essayiste (il a écrit un livre qu'on dit remarquable sur Nicholas Ray), est un cinéaste inclassable, et la gravité, aussi bien que la maîtrise extraordinaire de chacun de ses films leur confèrent une place unique dans l'histoire du cinéma.

Film sur l'enfance, la fable que constitue *L'Esprit de la ruche*, est aussi une évocation unique des années et du climat de l'époque franquiste. Le silence qui enveloppe le film, beaucoup plus qu'un élément dramaturgique, en devient le discours principal et seul les fantasmes de la petite enfance peuvent échapper à ce silence. (En ces temps où les bandes sonores surchargées et survoltées, et où le travail des redoutables « sound designers » semblent vouloir nier les images et nous imposer la lecture la plus simpliste possible de leur sens, il est tout à fait stimulant de se laisser envoûter par un film où les silences tiennent lieu de musique...).

Mais le film est aussi, et d'abord sans doute, un poème de lumière : lumière sur les visages, les objets et les paysages. Tout est dit à celui qui veut bien accepter de regarder le film, d'admettre son rythme et son mystère. Et s'il était besoin d'explications supplémentaires, Érice les emprunte au Frankenstein de James Whale qui vient bouleverser l'imaginaire de la petite Ana et lui permettre de se distancier du monde clos des adultes – sans parler de la magnifique description de la cinéphilie villageoise que nous vaut la projection improvisée du film.

De par sa rigueur même la mise en scène d'Érice se tient à distance des personnages, jamais ne les bouscule, jamais ne prétend nous les livrer. Art de la litote s'il en fût, le cinéma d'Érice fonctionne comme un cérémonial laïque dont le regard du spectateur est l'ultime organisateur : du grand art, où émotion et intelligence sont également conviées. Bouleversant!

# Montréal : *La Beauté du geste*

Eric Le Roy

## News from the Archives

## Nouvelles des archives

## Noticias de los archivos

NDLR : A l'occasion du 40<sup>e</sup> Anniversaire de la fondation de la Cinémathèque québécoise, la cinéaste montréalaise Jeanne Crépeau a tourné un documentaire de long métrage.

Comment montrer à l'écran la vie d'une cinémathèque, comment éviter de présenter une fois de plus le quotidien d'une archive sans tomber dans les lieux communs, les clichés journalistiques ? *La Beauté du geste* de Jeanne Crépeau répond en grande partie aux craintes que l'on pourrait avoir : son film ne manque pas d'idées nouvelles, et il est original dans la mise en scène.

Le spectateur est conquis d'emblée dès la première séquence : une intrusion étrange dans le monde du cinéma muet (traduction des intertitres de *La Divina-Inferno*, 1911, recherches et préparation de la projection accompagnée au piano) nous plonge dans l'histoire du cinéma et la naissance des cinémathèques. Cette idée du Musée vivant, de la collection et de la diffusion baigne ce documentaire qui emploie une écriture narrative pour décrire l'activité de la cinémathèque québécoise à travers ses différents services : sous titrage explicatif sur un bandeau noir en bas du cadre pour préciser telle ou telle intervention (Robert Daudelin, Pierre Jutras, Johan Van der Keuken, Freddy Buache, Michel Brault, Paolo Cherchi Usai...), voix in et off, extraits de films...

Se pose tout de suite la question des écoles, des personnes et des théories : les approches de Ernst Lindgren (British Film Institute), de Jacques Ledoux à Bruxelles, de la George Eastman House de Rochester permettent de situer la Cinémathèque québécoise dans une histoire et un contexte international. Jeanne Crépeau, suivant le parcours d'un film à identifier, croise le quotidien d'une archive et ne cesse de questionner les méthodes, les courants, les techniques sans être jamais rébarbative. Elle ne cesse, tout au long de son travail (qui mêle enquête, découverte, information) de questionner l'histoire du cinéma, sa technique, sa conservation à long terme, la programmation, la pédagogie en l'inscrivant dans le monde de l'Archive et de l'Avenir. Nous assistons à ce sujet à de beaux moments : sur le respect des formats, avec la diffusion d'un même film (*The Searchers*, John Ford, 1956) avec des cadres différents selon les copies, un extrait de *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958) en regard de la caméra utilisée par Jean Rouch pour mettre en valeur muséographie et esthétique du cinéma.

Lorsque l'on visite les lieux de conservation à Boucherville (consommation d'électricité, température, locaux, caisson de décompression filmés comme une usine atomique) nous sommes dans le documentaire industriel, puis dans le film de création lors de la découverte des lettres patiemment conservées dans le fonds d'archives papier, des voix off (contemporaines) nous propulsent dans le passé avec Fritz Lang, Abel Gance, Jean Cocteau, Walter Lanz. La cinéaste fait

ici œuvre de création. Avec ce parcours, ces aller-retour entre passé-présent, c'est l'envers du décor qui est visité par les frères Dardenne (circulant dans les allées, évoquant le problème des copies détruites après distribution, la cabine de projection, la bibliothèque...) ou Nicolas Philibert dans une séquence originale : des chuchotements de spectateurs dans la salle vide donnent vie à des fauteuils ensuite habités lors d'un débat avec le cinéaste.

Le film de Jeanne Crépeau témoigne du sérieux de l'archive, du souci de la programmation et fait œuvre de création elle-même par son approche d'un sujet habituellement pesant pour les connaisseurs. De quoi vivifier et dépoussiérer le film documentaire et redonner du souffle à l'image rébarbative des cinémathèques. La cinéaste termine son documentaire avec un point de vue important : poursuivant son analyse, elle évoque la situation dramatique récente (baisse de subventions, mise au chômage partiel, arrêt de certaines activités...) de l'une des cinémathèques les plus actives et professionnelles. Triste fin pour un film résolument inscrit dans l'intimité du regard : « La première fois que je suis venue à la Cinémathèque, je n'avais pas dix-huit ans. J'étais venue voir, presque en cachette, *On est au coton* de Denys Arcand. Je n'étais pas cinéaste et je n'avais pas idée de le devenir. Vingt-cinq ans plus tard, le cinéma m'a rattrapée ».

*La Beauté du geste*

Jeanne Crépeau, Box films, Canada, 2004, 97 minutes, couleurs.

# Rimini: La Fondazione Federico Fellini

Vittorio Boarini

News from the  
Archives

Nouvelles des  
archives

Noticias de los  
archivos

The Fondazione Fellini was established in Rimini, birthplace of the director, in 1995. Its statutory aim could be described as preserving, enriching and handing down the historical memory of the man who was admired and honoured by the whole cinema world. Although this definition might be clear enough, it is less so in the case of the means through which the aim might be reached. That was the reason why the Fondazione, during the first years of its existence, was searching for its particular identity, wavering between identifying materials to purchase and promoting events.

On the one hand, these two activities could co-exist perfectly well. On the other, it was difficult to create a cultural institution with the right balance between acquisitions – having regard also to their preservation and how to place them at people's disposal - and events. However, it is normal for a new entity to have an adjustment period, especially if there are no precedents to refer to. I am aware of the existence in Rome of associations dedicated to Rossellini and De Sica, but they have characteristics not comparable with those of the Fondazione Fellini; and I also know that there is a Murnau Stiftung in Germany and an Institut Jean Vigo in France, but they are just names, like those given to a theatre and a school.

On the contrary, our institution immediately wanted to embody an identity, let's say "*felliniana*", through its activities. This kind of identity has been developing since 2001, when the Fondazione was radically renewed and began to be an Institute of Studies dedicated to the Maestro. Its heart is the Archive, which feeds every part of the organism, exactly as a real heart does.

The Institute of Studies, an unavoidable landmark for those intending to undertake any important research on the Maestro, will be joined by a Museum. This will be quite small, but, at the same time, rich in precious and rare pieces, such as the personal library of Fellini (which numbers about two thousand volumes relating to all the literary, artistic and scientific disciplines). Thanks to modern technologies, the Museum will allow its visitors to ask questions and receive answers about Fellini's life and work and to consult the Archive by data-processing means.

Regarding the Archive, I have to make some preliminary remarks about its relevance to the Fondazione's statutory aims, with particular reference to the documentation concerning Fellini's composite personality and to the study of his work or, better, of his works: actually, he was a great director, but also a remarkable writer (of screenplays and more) and an extremely talented illustrator. In fact, the Fondazione heritage embraces different kinds of materials, comprising a spectrum which combines the full range of his creativity with the works of his collaborators, his critics and his interpreters. Moreover, within Fellini's



Federico Fellini  
Courtesy of Cinémathèque Suisse,  
Lausanne

La Fondation Federico Fellini est un centre d'études spécialisé qui sera bientôt relié à un musée de taille modeste où l'on trouve divers éléments, aussi rares que précieux, associés à la carrière du cinéaste. Films, dessins et écrits relatifs aux films du maestro voisinent avec la correspondance privée, les notes et les documents personnels qui jettent un éclairage précieux sur la vie et l'œuvre du grand cinéaste.

Bien que la Fondation ne possède que deux films sur pellicule (*Il bidone* et *Amarcord*, dans leur version restaurée), la filmographie complète est accessible en copies VHS, dans plusieurs éditions, mais aussi dans plusieurs versions étrangères, doublées ou sous-titrées; dix-sept titres sont également disponibles sur support DVD pour consultation. Enfin, des ententes avec la Cineteca nazionale et Cinecittà Holding permettent la vision sur table de montage des copies sur support film.

Plus de 2500 éléments constituent le fonds photographique de la Fondation : photos de plateau, reportages à l'occasion d'événements publics (remises de prix, premières, cérémonies diverses), aussi bien que des images de séquences supprimées ou même jamais tournées. Le fonds inclut également des photos à caractère privé : Fellini, enfant ou adolescent, avec sa famille, etc.

La Fondation possède une collection à peu près complète du célèbre journal humoristique *Marc Aurelio*, auquel Fellini collabora dès 1939 en tant que dessinateur; de nombreux dessins de jeunesse, antérieurs à la carrière cinématographique du maestro, viennent compléter ce volet. Enfin, plus de quatre cents dessins, plusieurs directement liés à certains films et correspondant aux années d'activité cinématographique, font également partie de cet important fonds; certains de ces dessins ont fait l'objet d'expositions dans plusieurs pays européens.

Le fonds documentaire comprend des synopsis et des scénarios, des notes diverses du cinéaste, des coupures de presse et quelque 160 documents (lettres, télégrammes, etc.) dont la consultation est limitée aux recherches de pointe. Thèses et

production, the movies are mixed with the related drawings and papers, together with the most secret materials, the private letters, the personal notes. These are often essential to a deep and true understanding of the artist and his world.

The ideal goal of the Fondazione is to document the specific links between the different expressions of the Maestro's creativity: his papers with the graphic works and the movies, for instance; or between him and his collaborators; or between Fellini's original idea of a scene and the final realization by the set designer.

Before describing the contents of the Archive, let's say something about its organization. The Archive holds at its centre the Opus Magnum of the director, his movies; all the other materials are linked to them. For example, starting from the title of a movie, anyone should be able to follow a sequence from the screenplay to the drawings with which Fellini instructed his collaborators; or maybe to the sketches realized by the same collaborators; to the soundtrack scores, and so on; all the way to the posters which advertised that movie and the reviews that followed.

Let's begin with the movies. The Fondazione owns, on film support, only the restored copies of *Il Bidone* and *Amarcord* (the Fondazione collaborated on the first of these restorations, edited by the Cineteca di Bologna; the Municipality of Rimini provided the necessary funds for the second restoration, edited by Peppino Rotunno). Together with them, the Fondazione also holds the film, *Fellini nel cestino*, realized in 1984 by Gianfranco Angelucci for Faso Film. It is composed of the sequences which, in the final versions of his movies, the director decided to cut out. From a philological point of view, this is an extraordinary document, because it reveals the self-critical nature of the author in deciding the best narrative and aesthetic sequences for his movies.

Anyone interested can watch a movie at the Institute, where there is available the most complete filmography on VHS. Usually there are several copies of each movie, often in different versions, and also (about ten) in a foreign language version (with subtitles or dubbed). *Different versions* implies, of course, that often the copies of the same movie are not identical: not only might the Italian version be different from the American, for instance, but also the Italian versions could diverge from each other. This could be for commercial reasons, or because of censorship or some other motive.

In addition, the DVD versions of almost all Fellini's movies – those that could be purchased in Italy or abroad – are available to the public to watch at the Fondazione. Obviously, for cinema experts who need to study a print of any particular movie for specific analysis, the Fondazione can make a request to the Cineteca Nazionale, for example, as is usually the case for projection to the public or schools. Experts can also take advantage of the slow-motion equipment at the Fondazione.

There are also about fifty Betacam and VHS tapes of Fellini's interviews, TV programmes dedicated to him, backstage shorts, etc.

mémoires, italiens ou étrangers, accompagnent quelque 500 ouvrages de toutes origines consacrés à Fellini et à son œuvre. Le fonds comprend aussi les originaux des partitions (plus cahiers et notes) de Nino Rota, le compositeur fétiche de Fellini.

Créée pour « conserver, mettre en valeur et transmettre la mémoire historique de Federico Fellini », la Fondazione organise également des cycles de projections (pour les écoles et le grand public), une rétrospective estivale en plein air et un colloque international, chaque mois d'octobre.

It is self-evident how valuable this material is, because of the statements, often divergent, that Fellini used to make about his life and work. In the same way, the TV reports on a new movie or a prize received, have importance for those who wish to understand the complete personality of the film-maker; the same is true for the several documents filmed by those personalities who had a continuous relationship or a real friendship with Fellini, such as Sergio Zavoli, who captured some of the Maestro's peculiarities regarding his life and creativity.

Concerning the backstage shorts, they could be considered as exceptional complements to the related movies, but also formidable keys to understanding them fully, because they show the director at work. Among those in the Archive, I would highlight at least *Diario segreto di Amarcord*, shot by Fellini's collaborators. Among the "secrets" revealed by the film is Sandra Milo's audition to play Gradisca. There is also *Verso la luna con Fellini*, filmed with passion and ability by Eugenio Cappuccio. And there is *Ciao Federico*, shot by Gideon Bachmann on the set of *Satyricon*.

The same significance applies to the photographic heritage of the Archive - two thousand photos and slides. Those taken on the movie sets, during public events and, above all, those that were intended to be part of a movie that was suppressed or never shot, obviously are of particular importance. The "private" pictures depicting Fellini before his artistic adventure, or when he was a child, with his relatives and friends, have a peculiar relevance. The Fellini family, an organic part of the Fondazione, has a large number of these kinds of pictures.

The family also owns a collection of drawings that has no equal, made by Fellini from his primary to his secondary school years. From childhood, Federico showed a great aptitude for drawing, illustrating the compositions that the teacher assigned. The same aptitude was even more clearly apparent during the secondary school years, when he used to portray – with different techniques – actors and actresses. As everybody knows, in those years Fellini used to do caricatures of movie stars for the owner of the cinema Fulgor: today, eleven of those caricatures are held by the Fondazione.

However, even in Rome drawing was his primary occupation. He contributed to 'Aurelio', the most widely distributed satirical magazine of the time, and produced many vignettes, stories, etc. In the Fondazione's Archive there is a rich collection of the magazine, about five hundred issues, from January 1939 until September 1943.

Even more relevant is the collection of drawings kept by the Fondazione, which represents another expression of the artistic verve that remained with Fellini during his entire life, up until his last days in hospital. The collection is composed of about four hundred pieces, realized with different techniques, created during the period of his work as a director. About one hundred of them are related to his movies, and for this reason they assume a greater philological value.

Fellini's habit of giving instructions to his collaborators through his drawings has already been mentioned. These plates have a great importance even when the depicted spaces or situations are not in the



final version of the movie, because thanks to them we can better analyze the work and try to catch the creative cues that the author decided not to develop.

Obviously, the other drawings in the collection are no less important - for their artistic significance, for their relationship to facts, situations and people that were pertinent to Fellini's life, or for the influences on his movies that they express. Think, for instance, of the drawings – numbering about fifty - that the Municipality of Rimini purchased from Ennio Flaiano's heirs and gave to the Fondazione; or the spontaneous illustrations sketched by Fellini on restaurant napkins while he was eating and chatting with his friends. All the drawings, already catalogued and scanned, can be seen using a PC. In special cases, it is possible to examine the originals, whilst observing the usual precautions.



Fellini during the shooting of *Paisà*  
Courtesy of Cinémathèque  
Suisse, Lausanne

The Archive also owns fifteen sketches on canvas by Antonello Geleng – the son of Rinaldo, one of Fellini's most regular collaborators. They were drawn for the RAI movies *L'attore* and *L'inferno*, projects never realized. The Fondazione also has some of the sketches done by Fellini and then developed by Geleng. This is another example of the special relationship between Fellini and his collaborators, some of them his close friends. In this case, the friendship with Rinaldo Geleng began during Fellini's first years in Rome, when the Maestro befriended the whole family: Giuliano, Antonello's brother, also worked on one of his movies. There are canvases and sketches (a total of nine) relating to *Amarcord*, *Roma*, *Il Casanova* and *Ginger e Fred*. The sketch of *Amarcord* kept by the Fondazione is the most famous, used to invite people to the cinema from the city walls.

The posters, of course, being closely linked to the movies, are really important elements in placing a movie in its historical period. The Archive has about thirty examples, printed for the release of the relevant movie in Italy. There are also some in French and English. Finally, there are also more than eighty playbills. All these pieces have been scanned and are available in an easily-consultable catalogue.

The written papers fall into three sections: screenplays and notes for movie-making; books and other printed materials; private papers. As everybody knows, Fellini used to change his screenplays - sometimes quite radically. A large number of his screenplays exist in the Archive, together with the story of *Il viaggio di Mastorna*. It is clear how important it is, from a philological point of view, to compare the finished movies with the screenplays. They assume a particular significance each time they reflect a new inspiration, second thoughts, or a fresh enthusiasm that took place during shooting. This sort of situation used to happen quite often with Fellini. This is also demonstrated by the hundreds of papers, notes, memoranda, typewritten documents, instructions dictated to his secretary, etc., kept in the Archive. These materials are both precious and hard to classify: for the moment, they are catalogued by movie title.

It is worth noting that the Fondazione, in collaboration with the Scuola Nazionale di Cinema, is releasing the whole Fellini bibliography: the first two volumes are already published. These list all the books about Fellini published around the world, articles and essays appearing in Italian and foreign magazines, and also the most important texts about the Maestro published in cultural reviews.

This bibliography is the basis upon which the Fondazione will enrich its library, now composed of about five hundred books, many of them published abroad. This task is not that easy to realize, because many books are no longer on sale. This makes the research quite difficult, especially for foreign volumes.

However, more than one hundred of these are in our library. They were published in several main languages - not only English, French and German, but also Polish, Hungarian and Portuguese; this is a sign of Fellini's universality, and (I'd also like to stress) they are available in Italy only thanks to the Fondazione. Even when they are foreign versions of Italian books, they are more than simple translations. Almost always they include original contributions such as introductory essays, prefaces, conclusions or notes made by the translator, which often are important for a critical valuation. The Fondazione intends to translate and edit some among those contributions, most of them utterly new for our country. A first step in this direction is the publication of some of them in the Fondazione's quarterly, edited since 2001 and called 'Fellini Amarcord'.

Around thirty dissertations from many Italian and foreign universities are also part of the Fondazione's library. This number will surely increase, because the Fondazione is going to support such works. Moreover, the review has already published some abstracts and it may be possible in the future to edit a series of academic essays.

About one hundred and twenty different reviews - not always a

El autor describe los tesoros conservados por la Fundación Federico Fellini en Rimini y los fines de esta asociación cultural sin ánimo de lucro. La Fundación consiste en un centro de estudios ligado a un museo, que alberga la biblioteca personal de Fellini. Los archivos, abiertos a los investigadores, contienen documentos relacionados con todos los aspectos de la vida y la obra de Federico Fellini, así como los trabajos de algunos de sus colaboradores, incluyendo bocetos, guiones, diseños de decorados y vestuario, decorados, música, fotografías, carteles, informes de producción, etc. La colección cuenta con dos de sus películas restauradas, *Il bidone* y *Amarcord*, además de una importante colección de tomas dobles y metraje no utilizado, conservada bajo el nombre de *Fellini nel cestino*. Las restantes películas de Fellini están representadas por copias en vídeo o incluso en formato digital. También se conservan videos de entrevistas con Fellini y programas de televisión dedicados a su obra, algunos los cuales la fundación puede distribuir para fines educativos. El archivo fotográfico incluye también fotos personales y familiares, y sus para la publicación *Marc Aurelio*, con la que Fellini colaboró antes de empezar su carrera cinematográfica. El archivo se completa con libros, publicaciones periódicas, tesis doctorales y estudios sobre el Maestro, así como una colección de CDs con las bandas sonoras de todas sus películas. La colección de Nino Rota, el compositor que colaboró más estrechamente con Fellini, también abarca sus partituras, cuadernos y notas. Las actividades de la fundación están dirigidas a la difusión del conocimiento de la obra de Fellini a través de retrospectivas, exposiciones, coloquios y seminarios.

complete collection or all the issues of a year – are also kept by the Fondazione. All of them are under scrutiny, with a view to making them available to experts and researchers. The second volume of Fellini's bibliography lists every publication in worldwide reviews and it is the starting point to update our collections.

A word about the most private section of the Archive, composed of around one hundred and sixty letters, notes, cards and telegrams written by or to the Maestro. Clearly, it is possible to consult these documents only in really special cases and with all the possible precautions, because they are not meant to be read by other than their addressees. However, the Fondazione plans to find a way to isolate and make available those abstracts that concern just Fellini's public role, with a total respect for his privacy.

The Fondazione also owns a stack of newspaper cuttings, the largest part of which comprises the collection realized over thirty years by Dario Zanelli, one of the most important of Fellini's biographers. He donated to the Fondazione over one thousand cuttings of reviews, critical articles, short essays and interviews. In order to achieve a definitive catalogue of these, the Fondazione awaits the publication of the third volume of the bibliography, which will include reviews of Fellini's movies from Italian and foreign newspapers. This will help us fundamentally to catalogue more scientifically the clippings we already have, and will indicate what cuttings we still need to acquire.

Finally, there are the movie soundtracks. The Archive holds the original soundtracks of all Fellini's movies on eight CDs, among them the one edited by CAM under the title *Tutto Fellini*. The focal point of the relationship between the images and the musical themes is Fellini's co-operation with Nino Rota. One of Fellini's drawings depicts Rota composing at the piano in inspirational mode. This drawing is a testimony to the long collaboration between the two artists, begun at the time of *Lo sceicco bianco* and continuing to *Prova d'orchestra* (1951-1979). This relationship became during that period a kind of habit, almost a necessity. Moreover, Fellini customarily suggested changes, corrections, and even chose which tune was the best for a scene.

All of Nino Rota's soundtracks are held on twenty-seven LPs in the Archive, all of them first editions. However, the real treasure of this section of the Archive consists of the original scores, workbooks and notes by Nino Rota. These, together with many copies of similar documents, are of unique value.

What we call the "Nino Rota Fund" concludes my brief analysis of the most significant heritage owned by our Archive. However, I am glad to mention also the last acquisition made by the Fondazione Fellini, only possible thanks to the Municipality of Rimini, namely the series of forty original costumes used for *Roma* (those of the ecclesiastical fashion show are of particular interest) and *Il Casanova*, together with some pieces of furniture and objects (among them the famous clockwork bird of *Il Casanova*) that appear in the same movies. Their future location is not yet decided (their natural destination seems to be the Fondazione's Museum), but there is no doubt about the fact that they have to be preserved and catalogued by the Fondazione. I'd like to

emphasise how the preservation of fabric is not only a much more delicate process than that of paper, but also utterly different. This means that the costumes will need special techniques for their preservation, far different from those needed for movies, etc.

As well as the foregoing, I think that this journey through Fellini's memory should not end without mentioning the wish to acquire as soon as possible *Il libro dei sogni*, perhaps the most significant document left by Fellini, and one which will permit us to add a new interpretation to Fellini's work, or at least more fully to understand it. Thanks to the funds given by the Regione Emilia Romagna, it is possible that in a short while the Fondazione will be able to obtain the complete collection of the Maestro's dreams, illustrated and commented on by Fellini himself. Today, this collection is in a bank vault and only a few pages of it are known, together with the comments of the few who were able to see it when Fellini was alive. However, this itself is enough to realise how important is this "collection of dreams", and also to surmise how interesting it will be for us to try to catalogue its contents.



Federico Fellini, Jean Cocteau and Giulietta Masina  
Courtesy Cinémathèque Suisse, Lausanne

# Stockholm: New Facilities at the SFI

Jan-Erik Billinger, Bo Wedelfors

## News from the Archives

## Nouvelles des archives

## Noticias de los archivos

En 2001, le gouvernement Suédois chargea le Swedish Film Institute d'aménager des installations d'archivage de ses collections non-fiction à Grängesberg, localité située à quelques 250 km au nord-ouest de Stockholm. Le Swedish Film Institute saisit cette occasion et décida d'y faire construire également des entrepôts de conservation de pellicule nitrate, en remplacement de ceux de la proche banlieue de Stockholm devenues obsolètes.

Les travaux commencèrent en novembre 2002 et les installations sont opérationnelles depuis le printemps 2004. Le complexe est divisé en deux sections : un bâtiment de deux étages abritant la réception ainsi que les services techniques et des locaux sur un étage comprenant 20 compartiments isolés et équipés séparément d'une cheminée de sécurité pouvant chacun abriter 1500 kg de pellicule nitrate.

D'autres caractéristiques du bâtiment sont décrites, telles que les conditions de température (-5°C, +/-2°C), d'hygrométrie (22,5%HR, +/-2,5%) et surtout, les mesures de sécurité et de limitation des dégâts en cas d'incendie.

In 2001, the Swedish Government appointed the Swedish Film Institute to establish a new archive for non-fiction film in Grängesberg, 250 kilometres north-west of Stockholm. In addition to the archive, we decided to build new vaults to preserve nitrate film. Our present vaults for nitrate film in Rotebro, a resident area outside Stockholm, are not good enough for long-term film preservation.

The construction work started in November, 2002, and the building is expected to come into service in Spring, 2004.

### Technical description of storage vaults

#### Plan layout

The building consists of two parts: a one-storey section containing the archives, and a two-storey section that houses rooms for technical installations and an entrance hall.

In the archive section, 20 compartments are placed on either side of a central corridor. Each compartment is dimensioned to house 1,500 kg of nitrate-base film.

Two emergency escape routes are incorporated: one exits into the entrance hall and the other, at the opposite end of the corridor, is a direct exit out of the vaults.

#### Fire security

As we know, nitrate film combusts explosively. The expansion of combustible gases associated with a nitrate fire would expose the walls and ceiling of the compartments to very high pressure. Each compartment is therefore fitted with a separate pressure relief "chimney", through which the combustible gases can escape. A nitrate fire could reach a temperature of 2000° C. The radiant heat of this fire would ignite everything in close proximity. The building's walls and roof construction are therefore made entirely without combustible materials. Floors, walls and ceilings are made of reinforced concrete. Doors leading to the compartments swing inwards to resist high pressure in combination with high temperature. To minimize the risk of fire propagation, openings to ventilation ducts are specially designed in order to withstand high pressure and close immediately in case of a fire. The construction is designed to eliminate fire propagation. Thus, in the event of a fire in one compartment, only this would be destroyed and others would remain unaffected.

#### Temperature and humidity

The building is constructed to store film at a temperature of -5° C (+/- 2 degrees) and with an air humidity level of 22.5% RF (+/- 2.5%). To obtain these values, while minimizing variations, the archival areas (outside the compartments) consist of a temperature zone of + 5° C (+/- 2 degrees). The compartments themselves are constructed to be free-standing from the basement floor. Exterior walls and roof are

En 2001, el gobierno Sueco encomendó al Swedish Film Institute la construcción de un centro de archivos de películas no-ficción en Grängesberg, localidad ubicada a unos 250 km al noroeste de Estocolmo. El Swedish Film Institute aprovechó esta oportunidad para construir al mismo tiempo nuevas bóvedas de conservación de películas nitrato, en reemplazo de las que funcionaban hasta entonces en los alrededores de Estocolmo.

Los trabajos comenzaron en noviembre 2002 y las instalaciones fueron puestas en servicio en primavera del 2004. El complejo consta de dos secciones: un edificio de dos plantas con locales de recepción y servicios técnicos y otro edificio de una planta en el que se encuentran alineados, a lo largo de un corredor central, 20 compartimientos aislados y equipados cada uno con una chimenea de seguridad. Cada compartimiento puede alojar hasta 1500 kilogramos de película nitrato.

Se describen luego otras características del edificio, tales como las condiciones de temperatura ( $-5^{\circ}\text{C}$ ,  $+/-2^{\circ}\text{C}$ ), de higrometría (22,5% HR,  $+/-2,5\%$ ) y se hace hincapié en las medidas de seguridad y limitación de daños en caso de incendio.

constructed in such a way that the surrounding air maintains a constant temperature of  $+5^{\circ}\text{C}$ . The roof is clad with a light-toned metal roofing material, so the heat build-up in the roof space will be limited.

Because some areas of the building are maintained constantly at  $-5^{\circ}\text{C}$ , and the roof space will be exposed to moist air during some parts of the year, there is a risk of condensation, especially where materials meet slabs and around compartment chimneys. In order to eliminate this risk, the roof space has been completely sealed from exterior air, and a separate dehumidifier has been fitted.



Sketch of the new facilities of the Swedish Film Institute



# Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade

## Ivo Blom

Eileen Bowser

### Publications

### Publications

### Publicaciones

Homme de spectacle, exploitant de salles et distributeur, Jean Desmet fut un personnage important de l'industrie cinématographique des Pays-Bas dans la période qui précède et qui englobe la première guerre mondiale.

En 1957, la fille de Desmet fit don au Netherlands Film Museum du fonds de commerce de son père : des centaines de films, mais aussi le matériel publicitaire et les dossiers administratifs qui avaient accompagné la carrière des films exploités ou distribués par l'entreprise familiale. Ces films, qui représentaient tous les grands pays producteurs de l'époque, constituaient un véritable cadeau, devant lequel aucun directeur de cinémathèque n'aurait eu la moindre hésitation. Mais, Jan de Vaal, qui dirigeait alors le Film Museum, eut l'intuition audacieuse d'acquiescer et de conserver aussi la multitude de documents non-films qui accompagnaient ces précieuses copies.

C'est justement grâce à ce « mur de papier » que l'historien Ivo Blom, ancien collaborateur du Film Museum, a pu travailler à sa thèse de doctorat qui constitue la base du présent ouvrage.

In 1957, when Jan de Vaal accepted the Desmet Collection for the Netherlands Film Museum from Desmet's daughter, Jeanne Desmet-Hughan, few film historians were working on the historical period in which the collection was amassed. That was the period prior to and during the first World War. Jan de Vaal was probably initially attracted by the large quantity of film prints that were offered but had the foresight to acquire as well all the surviving publicity materials and the business records associated with the film collection. That was no small matter because these documents take up an enormous amount of space. Time and the archive's task of film preservation and restoration – and now the publication of *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* – have proved the great value of his acquisition, which may be unique for its internationalism. Other large collections of films and related documents in the archives are usually limited to one production studio. The Desmet Collection includes films from all the major film producing countries of the time.

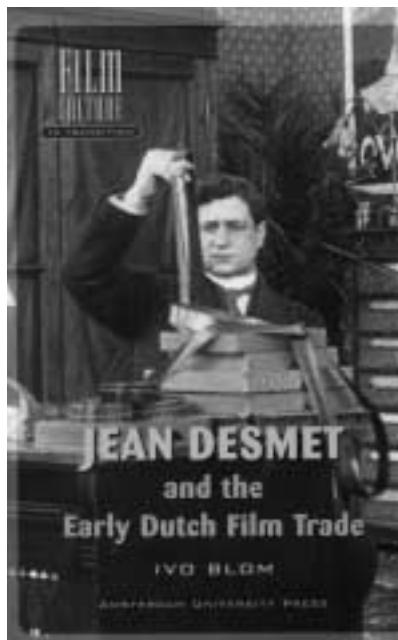
The author of *Jean Desmet* worked for some years in the Netherlands Film Museum, where he got to know about the Desmet Collection. Subsequently, he made use of it for his research for his doctoral dissertation at Amsterdam University, which was the basis for this book. He speaks of the "wall of paper" that constitutes the business records of the distributor/exhibitor Jean Desmet, and points out the advantages of business archives as a resource. Yet he did not stop there. He also investigated trade papers and newspapers and histories of the period to place Desmet in the context of his times, the rise of the film trade in the Netherlands and in the surrounding countries. Blom brings an extraordinary specificity to the practices of this trade and also a clarification of the work of other historians, so far few in number, who have worked on the subject of early film distribution. The appearance of this book is a good omen for the June 1904 Domitor conference in Utrecht/Amsterdam, which has for its topic the distribution of early cinema.

Blom does not want to call Desmet a pioneer, except in some limited aspects of his business career. However, Desmet is representative of men successful in the film trade of early cinema. His career began in the period of the traveling showman, carrying amusement devices around the fairs, which led to film showings at fairs and in rented halls, from where Desmet became an owner of the "fixed" cinemas (corresponding to the nickelodeon era in the United States), and then the first luxury cinemas, and chains of cinemas. At the same time he was a dealer in projection equipment, and a film distributor, buying, selling and renting, until after the first World War. Desmet, like many in the period prior to the organization and standardization of the industry, filled all the functions of showman, exhibitor and distributor.

Celui-ci est abondamment illustré avec des reproductions d'affiches et des photogrammes, dont une section couleur qui témoigne éloquentement du travail remarquable du Netherlands Film Museum dans la conservation de la couleur.

Hombre de espectáculo, distribuidor de películas, exhibidor, Jean Desmet fue un personaje importante de la industria cinematográfica de los Países-Bajos, antes de la Segunda Guerra Mundial y durante la misma.

En 1957, la hija de Desmet legó al Netherlands Film Museum el patrimonio cinematográfico de su padre. Este comprendía centenares de películas, el material publicitario y la documentación correspondiente a la explotación de las películas comercializadas o distribuidas por la empresa familiar. El fondo de películas, proveniente de todos los grandes países productores de aquel entonces, constituían un verdadero regalo que ningún conservador hubiera menospreciado.



While reading this book, I pictured him as a kind of spider sitting in the middle of his web, weaving complicated networks all over the country and the region – and crisscrossing the webs of his competitors. He was an independent man who ran a family business, a successful businessman, neither at the top nor the bottom of his profession, and in the end, wealthy not from the residue of his film career but from his acumen as a real estate magnate.

If Desmet was representative of the early film tycoons, his experience differs in some ways from those elsewhere. A detail interesting for me was the fact that beer drinking formed a normal part of going to cinemas in Amsterdam at that time. In the United States, the proudest boast of the progressive movement was that cinemas drew men away from the saloons and into the nickelodeons, together with their families. The production of Dutch films was small and apparently of little interest for Desmet. He depended on a film supply from other countries, at first largely on the production of the dominant French company, Pathé, as was the case in most of the world. His business grew with the expansion of production in all the film-producing countries. Although he got drawn into the demand for the long feature films, he also continued to trade in the short film all through his film career. The Netherlands remained neutral during the war. The film trade was booming there, although, of course, not without many difficulties due to shortages, especially the films to keep the cinemas supplied. Conditions affected Desmet's work as a distributor, too. He could no longer get films from Belgium, for example, formerly the central supplier of films from other countries. Britain, at first a major international distribution center, became less able to send films to a country which at the same time received films from Germany. Older films got shown and worn out, and new sources of supply had to be found, including Italy and the United States. Such patterns of distribution and their disruptions determined which films the public would see and influenced the course of production throughout the world.

The book is organized in chapters on various aspects of Desmet's experiences that overlap in time, yet follow a certain chronology as Desmet's profession changes its nature. It follows that there is some redundancy, perhaps unavoidable, yet the details are so specific, the research so extensive, as to make this work valuable as a reference as well as a history. Many of the films mentioned in the text still survive in the Desmet collection at the Netherlands Film Museum. The book is well-illustrated with posters and frames from films, including a color section, a tribute to the Netherlands Film Museum's excellent work in preserving color

*Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Ivo Blom  
Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003  
461 pages, illustrations

# Opérascope

## Réal La Rochelle

Robert Daudelin

### Publications

### Publications

### Publicaciones

This book is said by its reviewer to be unclassifiable: not an essay on film music nor a history of the musical, it is an historical and aesthetic study of the relations of music and cinema, a search for the “musicality of cinema,” from *Carmen Jones* to Michael Snow.

Según el autor de la crítica, se trata de un libro difícil de clasificar: no es un ensayo sobre la música de cine ni una historia de las películas musicales, sino un estudio histórico y estético de la relación existente entre la música y el cine, una búsqueda de la “musicalidad del cine,” de *Carmen Jones* a Michael Snow.

Musicologue (il est l’auteur d’un remarquable *Callas, la diva et le vinyle*), professeur, critique et essayiste de cinéma (il a publié de nombreux textes et dirigé un ouvrage sur le son au cinéma), Réal LaRochelle nous propose cette fois-ci un défi encore plus audacieux : retrouver la trace du *Filmoper*, annoncé, tant souhaité, mais jamais vraiment rencontré par Kurt Weill.

Le livre porte en sous-titre « Le film-opéra en Amérique », façon pour l’auteur de nous égarer un peu plus et de nous proposer un parcours à la façon du Petit Poucet : les repères (les cailloux) sont bien là, mais notre destination demeure mystérieuse. Ce n’est d’ailleurs pas l’un des moindres mérites de cet ouvrage, qu’on peut dire « savant », que de nous entraîner dans une sorte de suspense dont l’auteur se garde bien de nous livrer la clé.

Inclassable, le livre de LaRochelle pourrait se définir tout à la fois comme essai historique ou essai esthétique. Sa raison d’être – son « moteur de recherche », diraient les universitaires – est « la notion de musicalité cinématographique », comme nous le révèle à posteriori François Thomas dans sa très pertinente postface.

Le corpus investi par l’auteur est aussi vaste que fascinant : si les classiques sont célébrés (le *Carmen Jones* de Preminger, par exemple), l’auteur n’hésite pas à s’arrêter sur l’importance de l’œuvre de l’animateur Pierre Hébert ou du cinéaste-peintre-musicien Michael Snow, pas plus qu’il n’hésite à parler de l’*Othello* de Welles et de presque tous les films d’Alain Resnais (dont un long et passionnant entretien sur les rapports musique et cinéma rythme le livre), comme d’autant d’opéras.

Pas un essai sur la musique au cinéma, encore moins une histoire du musical (dont l’auteur décrit par contre avec beaucoup de pertinence le récent embaumement), ce livre inclassable, fruit de quelque vingt-cinq années de recherches (de la Library of Congress à la collection personnelle de Peter von Bagh), vient nous rappeler encore une fois que l’histoire du cinéma est toujours à réinventer.

*Opérascope*, Réal La Rochelle,  
Montréal, Tryptique, 2003, 428 p.

# *The Unknown Orson Welles*

## Sous la direction de Stefan Drössler

Robert Daudelin

### Publications

### Publications

### Publicaciones

*A review of The Unknown Orson Welles, a compilation edited by Stefan Drössler, director of the Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum. The book is constructed around 24 productions not mentioned in the official filmography and is the result of years of research and restoration by the Filmmuseum on a little known aspect of the work of the American filmmaker. The essays are based on the incomplete films, advertisements, tests, television presentations and other unclassifiable documents, and shed a new and surprising light on the art and manners of Welles. Attention is drawn to the exemplary essay by Jonathan Rosenbaum and the lengthy interview with Oja Kodar. The essays are in the language of their authors: German, English, and French, while the 24 productions are documented in English at the end of the book.*

Construit autour de vingt-quatre productions (chacune faisant l'objet d'une fiche descriptive en fin d'ouvrage) non retenues par la filmographie officielle d'Orson Welles, le dossier réuni par Stefan Drössler, directeur du Filmmuseum im Muenchner Stadtmuseum, est en quelque sorte le prolongement des travaux de recherche et de restauration entrepris depuis quelques années par cette institution sur un aspect bien mal connu du travail du grand cinéaste américain.

Films incomplets, bandes-annonce, tests, prestations de télé et autres documents inclassables, le corpus auquel s'attaquent les essais rassemblés par Drössler, jette un éclairage nouveau, souvent étonnant, sur l'art et la manière de Welles.

Si plusieurs des textes nous sont déjà connus, leur regroupement en un même lieu et leur voisinage même est des plus productifs. Ainsi en est-il de l'essai du critique américain Jonathan Rosenbaum « Orson Welles' Essay Films and Documentary Fictions », un travail exemplaire qui, dans le contexte du présent dossier, acquiert une pertinence supplémentaire.

Mais tout serait à citer, tellement est stimulant le travail de découverte qui nous est proposé. L'idée de « collage », mise de l'avant par Peter von Bagh dès le texte d'ouverture, trouve son application régulièrement dans les exemples étudiés par les autres auteurs et trouve sa vérification ultime dans le long et passionnant entretien (de fait, il s'agit de cinq rencontres) avec Oja Kodar conduit par Drössler lui-même.

Enfin, par un juste retour des choses, ce livre exceptionnel est le meilleur témoignage qui soit de l'importance du travail des archives du film : raison de plus de lui trouver rapidement une place dans sa bibliothèque!

p.s. Bien que le titre de la publication soit en anglais, les essais ici réunis sont publiés dans la langue de leur auteur : allemand (3), anglais (7), français (2). Les 24 fiches sont en anglais.

“The Unknown Orson Welles”  
publié sous la direction de Stefan Drössler  
Filmmuseum München & Belleville Verlag, 2004, 116 p.

# L'Homme au cigare

## Andy Bausch

Robert Daudelin

### Publications

### Publications

### Publicaciones

A review of the feature documentary *Man With Cigar* (2003) by Andy Bausch, released on dvd accompanied by two interviews (Bertrand Tavernier and Carl Davis) and two films made by the subject of the documentary, Fred Junck (1942-1996) himself.

Nota sobre el documental *The Man With a Cigar* (2003) de Andy Bausch, publicada en DVD, que incluye dos entrevistas (de Bertrand Tavernier y Carl Davis) y dos películas realizadas por el personaje principal de la película, el propio Fred Junck (1942-1996).

Fred Junck (1942-1996) n'était pas du genre à passer inaperçu. Précédé par son feutre, son cigare et sa réputation de mauvais caractère, c'était un personnage. Aussi est-il assez normal qu'un cinéaste ait songé à faire un film sur le directeur-fondateur de la Cinémathèque municipale de Luxembourg.

Publié en dvd en 2003, le documentaire d'Andy Bausch, comme tout dvd qui se respecte, est complété par quelques éléments supplémentaires : deux entrevues (Bertrand Tavernier et Carl Davis) et deux films réalisés par Fred Junck lui-même (un *Topless Dancer* inédit et incomplet de 1970 et son documentaire bien connu *L'Europe en marche* de 1972).

Portrait du « dernier homme-cinémathèque » (João Bénard Da Costa), le documentaire de Bausch s'articule principalement autour de témoignages de collaborateurs, d'amis, de connaissances et même d'ennemis de l'homme au cigare. Or, comme le signale au passage le critique Jean-Pierre Thilges, Fred s'était « construit son personnage », un mélange d'Orson Welles, Sam Fuller, Harry Cohn et Sam Spiegel, « un peu bull-dog », « un peu baroudeur », comme le décrivent d'autres témoins. C'est sans doute cette volonté de Junck de se construire un personnage qui autorise l'auteur du documentaire à faire périodiquement appel à la fiction, à travers un sosie silencieux.

Collectionneur, plus que conservateur de cinémathèque, cinéphile boulimique, pur produit de la cinéphilie des années 60, admirateur inconditionnel de Fritz Lang, Raoul Walsh, Joseph Mankiewicz et Alfred Hitchcock, Fred Junck s'était construit une vie entièrement à l'intérieur du cinéma : il jouait, se mettait en scène, jusqu'au moment d'affronter la mort, semblent nous dire les témoignages de sa femme et de ses intimes. Junck était un personnage de mythologie, comme la fréquentation intense du cinéma en crée. Le film d'Andy Bausch alimente en quelque sorte cette mythologie, l'égratignant à peine au passage. Mais qui était donc Fred Junck? Bien malin celui qui pourra répondre à cette question sur la foi de ce film.

p.s. En aucun cas *L'Homme au cigare* est-il un film sur la Cinémathèque municipale de Luxembourg. Si certains éléments de l'histoire de l'institution sont évoqués au passage, c'est toujours dans l'ombre de son redoutable fondateur.

### *L'Homme au cigare*

Long métrage documentaire d'Andy Bausch. Luxembourg, 2003. Édition Cinémathèque / Ville de Luxembourg (dvd).

# Shennü: Converting a Silent Chinese Classic to DVD

Richard J. Meyer

Publications

Publications

Publicaciones

Richard Meyer a découvert le film chinois *Shennü* à l'occasion de sa projection aux Journées du cinéma muet de Pordenone. Emballé par le film et conquis par son interprète, la célèbre Ruan Ling-yu (morte à 24 ans après avoir joué dans 29 films muets), il propose à la China Film Archive, dépositaire du film, d'en préparer une édition en dvd.

Fort de l'accord de Chen Jingliang et grâce à une aide financière de la Ball State University de Muncie (Indiana) où il enseigne, Meyer confie la numérisation du précieux film à la société Haghefilm d'Amsterdam et demande au compositeur Kevin Purrone une partition originale qui sera finalement enregistrée au piano par le compositeur lui-même et intégrée au dvd.

La traduction des sous-titres du chinois à l'anglais a été réalisée par Mahlon Meyer, le fils de l'auteur, correspondant de la revue « Newsweek » à Hong Kong. Richard Meyer quant à lui a enregistré un commentaire résumant la carrière de Ruan Ling-yu et la genèse du dvd. Enfin, une brochure

When I saw Ruan Ling-yu in *The Goddess (Shennü)* for the first time at Le Giornate del Cinema Muto in Pordenone, I fell in love with Ruan and the film. The actress is considered one of the greatest stars of the silent screen. She committed suicide at the age of 24 after making 29 films.

The title of the film, *The Goddess*, was the Shanghai way of describing a woman who sells her body. Ruan plays a prostitute who uses her earnings to support and educate her son. One night the heroine encounters a gangster as she flees from the police. He hides her but then forces her to work for him, giving up her earnings at the end of each night. Yet she is able to hide some of her money in order to continue payments to her son's school. The school board discovers her occupation, and the boy is expelled despite the pleading of the sympathetic headmaster. When the gangster steals her remaining money, the prostitute, after a brief struggle, kills him. She is sent to prison for 12 years.

The final scene in jail shows the headmaster promising to raise her son, forestalling his being sent to an orphanage. Ruan's acting in this last sequence displays her complicated response to the news of her child's good fortune and the kindness of the headmaster. Ruan, as in so many of her films, is the symbol of China's suffering. Only as a prostitute could she support her child and give him an education.



The kindly headmaster, played by Li Junpan, visits the prostitute's apartment to investigate the rumors in *The Goddess (Shennü)*, 1934.



d'accompagnement, illustrée, fournit des informations sur le film et sur l'exploitation cinématographique en Chine à l'époque du muet, alors que Shanghai était considérée comme le Hollywood de l'Asie.

Le dvd existe en version chinoise et anglaise; il est multizones et utilise les standards PAL et NTSC.

Richard Meyer descubrió la película china *Shennü* cuando en las Jornadas de Cine Mudo de Pordenone. Conquistado por la película y su intérprete, la célebre Ruan Ling-yu (fallecida a los 24 años de edad luego de haber actuado en 29 películas mudas), Meyer sugiere al China Film Archive, depositario del film, de preparar una edición en DVD.

Con el acuerdo de Chen Jingliang y un apoyo financiero de la Ball State University en Muncie (Indiana) donde es catedrático, Richard Meyer encarga la numerización de la valiosa película a la sociedad Haghefilm de Amsterdam y pide al compositor Kevin Purrone que componga e interprete una partitura original de acompañamiento musical (piano.)

La traducción de los subtítulos del chino al inglés fue realizada por Mahlon Meyer, hijo del autor, corresponsal de "Newsweek" en Hong Kong. Y el propio Richard Meyer publicó una reseña de la carrera de Ruan Ling-yu y la producción del DVD. Un folleto explicativo ilustrado contiene datos sobre la película e informaciones sobre la producción cinematográfica en China durante la época del cine mudo, cuando Shanghai se consideraba en Hollywood de Asia.

El DVD existe en versión china e inglesa, es multizona y utiliza los estándares PAL y NTSC.

A print of the 1934 Lianhua production was housed at the China Film Archive in Beijing. After meeting with Director Chen, he agreed to permit me to make a DVD from the print. I contacted Peter Limburg, President of Haghefilm in Amsterdam, and asked if his lab could digitize the film. Peter assigned all of his experts to help with the process.

I received grants from the Center for Media Design and the Provost's Office at Ball State University in Muncie, Indiana, where I was serving as endowed professor of telecommunications. This enabled me to commission composer and performer Kevin Purrone to write and play the score for the film. We recorded the music on a concert grand piano at the studios of the university's public radio station. Professor Stan Sollars, an award winning audio engineer, supervised the recording on

time-coded tape to conform to the film.



A moral prostitute with her smile of the night is immortalized by Ruan in *The Goddess (Shennü)*, 1934.

My son, Mahlon, who speaks Mandarin Chinese fluently, and who had worked as Hong Kong correspondent for "Newsweek", translated the Chinese inter-titles into English. In

addition, I produced a commentary track that described the life and times of Ruan Ling-yu and how the components of the DVD were combined. A brochure with photos was written about the film that described how silent cinema was presented in China.

We assembled the sound track, the new inter-titles and the print and converted all of the elements to a digital tape at Haghefilm. The final process involved producing the master disc and printing the brochure. English and Chinese versions were prepared along with the commentary track. We also ensured that the DVD would be playable in all regions on both PAL and NTSC. After approving the timing of the mix and its sound quality, the DVDs were duplicated and inserted with the brochure in a beautifully designed jewel box.

I am hoping to produce more of Ruan's films on DVD so that audiences all over the world can see the beauty and artistry of her work. Through her films, they will become acquainted with the golden age of Shanghai Chinese cinema when that city in the 1930s was the "Hollywood of Asia."

# Publications Received at the Secretariat

## Publications reçues au Secrétariat

## Publicaciones recibidas en el Secretariado

Paola Arboleda Ríos, Diana Patricia Osorio, *La presencia de la mujer en el cine colombiano*, Ed. Ministerio de la Cultura Colombiano, Spanish, black and white ill., Bogotá 2003, 356 pages, ISBN 958-8159-67-9

Aldo Bernardini, *Cinema Muto Italiano – I film “dal vero” 1895-1914*, Ed. La Cineteca del Friuli, Italian & English, color and black and white ill., Gemona 2002, ISBN 88-86155-13-1

Jean-Michel Bouhours, Bruce Posner, Isabelle Ribadeau Dumas, *En Marge de Hollywood – La Première avant-garde cinématographique américaine 1893-1941*, Ed. Musée d'Art Américain Giverny / Editions du Centre Pompidou, French, black and white ill., Paris 2003, 239 pages, ISBN 2-84426-153-1

Henri Bousquet, *De Pathé Frères à Pathé Cinéma, Catalogue 1923-1927*, Ed. Henri Bousquet, French, black and white ill., Bassac 2004, 558 pages, ISBN 2-9507296-8-1

Paolo Cherchi Usai, *The Griffith Project, Vol. 7*, Film produced in 1913, BFI Publishing & Le Giornate del Cinema Muto, English, London 2003, 252 pages, ISBN 0-85170-991-5

James V. D'arc, *Register to the Merian C. Cooper Papers*, Ed. Brigham Young University, English, black and white ill., Provo 2000, 88 pages

José Inacio de Melo Souza, *Paulo Emilio no Paraíso*, Ed. Record, Portuguese, black and white ill., Rio de Janeiro / São Paulo 2002, 630 pages, ISBN 85-01-06432-7

Stefan Drössler, *The Unknown Orson Welles*, ed. Filmmuseum München & Belleville Verlag, German and English, black and white ill., München 2004, 116 pages, ISBN 3-936298-31-9

Odile Gozillon-Fronsacq, *Cinéma et Alsace – Stratégies cinématographiques 1896-1939*, Ed. Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, French, color and black and white ill., Paris 2003, 448 pages, ISBN 2-913758-04-5

Martin Loiperdinger, *Celluloid Goes Digital – Historical-Critical Editions of Film on DVD and the Internet*, including CD-ROM, Ed. Wissenschaftlicher Verlag Trier, English, black and white ill., Trier 2003, 152 pages, ISBN 3-88476-598-1

Bujor T. Ripeanu, *Filmul în România – Repertoriul filmelor de ficțiune 1911-2004, Vol. I: 1911-1969*, Ed. Alo, București, Romanian, black and white ill., 295 pages, ISBN 973-86364-4-2

Sergi Sánchez, *Michael Winterbottom – El orden del caos*, ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Spanish and English, black and white ill., San Sebastián 2002, 300 pages, ISBN 84-88452-31-4

Teresa Toledo, *Imágenes en libertad, horizontes latinos 2003*, ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Spanish, black and white ill., San Sebastián 2003, 208 pages, ISBN 84-88452-30-6

James Ursini, *Preston Sturges – Un humorista americano*, ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española, Spanish and English, black and white ill., San Sebastián / Madrid 2003, 317 pages, ISBN 84-86877-31-8

### Periodicals

1895, *Archives n°41, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, Valérie Vignaux, éd. AFRHC / FCAFF, Paris 2003, 228 pages, ISSN 0769-0959

*Archivos de la Filmoteca n°45, Oct. 2003*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, black & white ill., 184 pages, ISSN 0214-6606

*Archivos de la Filmoteca n°46, Feb. 2004*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, black & white ill., 195 pages, ISSN 0214-6606

*Griffithiana, la Revista della Cineteca del Friuli, Journal of Film History*, 72, La Cineteca del Friuli ed., Italian, English, black & white ill., Genoma 2003, 103 pages, ISSN 0393-3857

*Griffithiana, la Revista della Cineteca del Friuli, Journal of Film History*, 73/74, La Cineteca del Friuli ed., Italian, English, black & white ill., Genoma 2004, 180 pages, ISSN 0393-3857

*CoRé - Conservation et restauration du patrimoine culturel N°13. Dossier: Conservation et restauration des films*, Ed. Errance, French, colors and black & white ill., Paris 2003, 66 pages, ISSN 1277-2550

### DVD's

*Jutra*, DVD double incluant *Mon Oncle Antoine, Claude Jutra, portrait sur film* et *Il était une chaise*, ed. Office national du film du Canada, 202 min., 2002

*Der var engang/Once Upon a Time* (Carl Th. Dreyer, DK, 1922) DVD, 75 minutes, with new music and piano accompaniment by Neil Brand. Film restoration lab: Digital Filmlab, Copenhagen. DVD production: Angel DVD.

### CD-ROM

*Zelf films Restaureren – Restore Films Yourself*, Ed. Filmmuseum Amsterdam.

*FIRST, Film Restoration and Conservation Strategies*, edited by the consortium integrated by ACE, ORF, INA, RTBF, European Multimedia Forum and Belgacom. Available upon request at the Royal Film Archive of Belgium.





# 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 specialised 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 and prices, 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: 150€  
(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: 160.00€  
Single order: 2002, vol. 31 (latest published volume): 180.00€  
Back volumes: 1982, 1983, 1986-2001 (each volume): 150.00€

#### *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: 4.96€ / *Brochure contenant la liste complète des affiliés et des souscripteurs de la FIAF publiée une fois par an: 4.96€*

### General Subjects / Ouvrages généraux

#### *This Film is Dangerous - A Celebration of Nitrate Film*

This book's 720 pages offer text 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, 720p., 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, 372p., 43.38€

#### *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, 121p., 23.55€

#### *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, 151p., illus., 29.50€  
(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, 203p., illus., 27.76€

#### *Rediscovering the Role of Film Archives: to Preserve and to Show*

Proceedings of the FIAF Symposium held in Lisboa, 1989. FIAF 1990, 143p., 30.99€

#### *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: 44.62€ - Volume II: 49.58€ - 2 Volumes set: 79.33€

### Cataloguing - Documentation / Catalogue - Documentation

#### *The LUMIERE Project: The European Film Archives at the Crossroads*

Edited by Catherine A. Surowiec. This book examines the challenges of film preservation at the brink of a new millennium, raising some vital issues along the way. Published by The LUMIERE Project, Lisbon, 1996. English.  
Hardcover. 264 p. Illus. 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, 149p., 45.00€

#### *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): 49.58€  
1983-1986, 1987-1990 (each volume): 123.95€

#### *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):** 123p., 25€

### **FIAF Classification Scheme for Literature on Film and Television**

by Michael Moulds. 2d ed. revised and enlarged, ed. by Karen Jones and Michael Moulds. FIAF 1992, 49, 58€

### **Bibliography of National Filmographies**

Annotated list of filmographies, journals and other publications. Compiled by D. Gebauer. Edited by H. W. Harrison. FIAF 1985, 80p., 26.03€

### **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, 32.23€

### **Reglas de catalogacion de la FIAF para archivos**

Traducción española de "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives" por Jorge Arellano Trejo. Filмотека de la UNAM y Archivo General de Puerto Rico, 280 p., ISBN 968-36-6741-4, 27.27€

## **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, 192p., 66.93€ or incl. "Physical Characteristics of Early Films as Aid to Identification", 91.72€

### **Handling, Storage and Transport of the Cellulose Nitrate Film**

Guidelines produced with the help of the FIAF Preservation Commission. FIAF 1992, 20p., 17.35€

### **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, 268p., illus., 43.38€

### **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, 101p., illus, new reprint, 30€

## **Programming and Access to Collections / Programmation et accès aux collections**

### **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, 37.18€

## **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 Klau. ISBN 0-948911-13-1 (UK), ISBN 0-8386-3696-9 (USA), 224p., illus., 49.58€

### **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., DM45. Available from *Deutsche Filmmuseum, Schaumainkai, 4, 1D-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, 192p., 40 US\$. Available from *George Boston, 14 Dulverton Drive, Furtzon, Milton Keynes MK4 1DE, United Kingdom*, e-mail: keynes2@aol.com

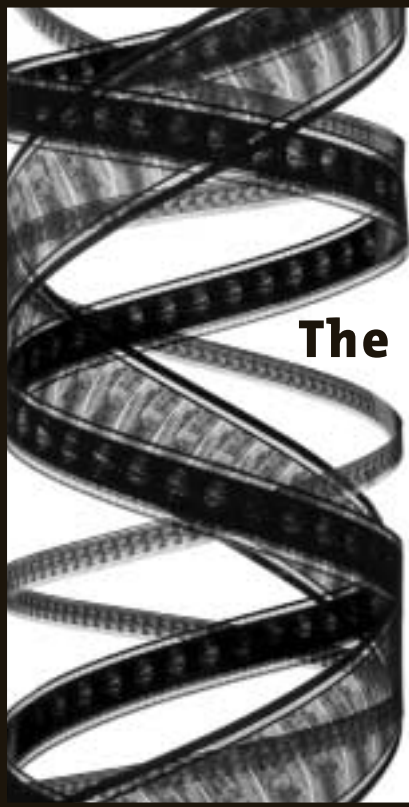
### **Image and Sound Archiving and Access: the Challenge of the Third Millennium: 5th Joint Technical Symposium**

Proceedings of the 2000 JTS held in Paris, organised by CNC and CST, CD-ROM 17.7€, book 35.4€, book & CD-Rom 53.1€, 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, 14 Via F.S. Sprovieri, I-00152 Roma, Italy*



# 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](http://www.eastman.org/16_preserv/16_index.html)

**GEORGE EASTMAN HOUSE**



*International Museum of  
Photography and Film*

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





## Latest Technology from the **RTI** Group



### The Safe CF8200 Ultrasonic Film Cleaning Machine The Fastest and Safest Ultrasonic Film Cleaning Machine Ever.

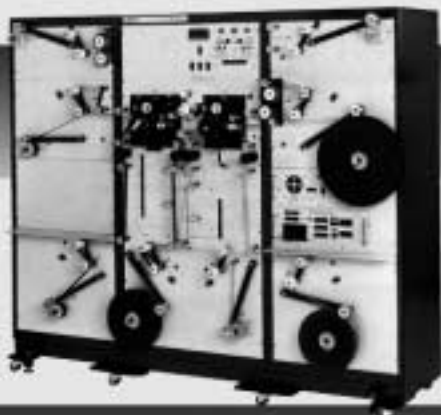
The New Emmy Award Winning CF8200 Ultrasonic Film Cleaning Machine has been specially designed for use with 3M's™ Novec™ Engineered Fluid HFE-8200. Together they achieve dramatically improved solvent performance and enhanced cleaning ability that is safe for film, the environment and for personnel.

HFE-8200 and the improved cleaning design allow a top speed of 240 fpm (66m/min) more than double the speed of previous perchloroethylene based models.

### BHP Motion Picture Printers

World's Leading Manufacturer of Motion Picture Film Printers

The extensive range of model 6131 and 6127 Film Printers from BHP Inc. offer interchangeable film formats, unmatched print steadiness and fast, accurate exposure control. The 6131 range of Printers have the ability to input data from floppy disk and to adjust the light valve trim settings by half printer point steps.



### Special "-2%" Wet Printing Head for Copying Shrunken Archival Film

BHP are pleased to announce the development of a 35mm wet printing head for restoration applications. This head has been designed for use on films that have shrunk as much as 2%. With this new Head, the difference between the original film's sprocket hole spacing and that of the new film stock is cancelled out. Continuous contact printing for safety and efficiency. This Head can be fitted onto customers existing Modular Printers.

**RTI (UK) / Lipsner Smith / BHP Inc.**  
**World Leaders In ...**

**Film Cleaning • Videotape Cleaning • Printers**  
**Film Processors • Telecine Wetgates • Colour Analysers**

For further information, please contact Mark McMullon, Chris Case or Roger Bell on  
Tel: +44 1895 252191 Fax: +44 1895 274692 Email: [inbox@rtiuk.co.uk](mailto:inbox@rtiuk.co.uk) Website: [www.rti.co.uk](http://www.rti.co.uk)

Get the cleaning power of a  
deep tank machine with the  
non-immersion film cleaner,

# Prista<sup>®</sup>

Prista is a fraction of the price of a deep tank machine and uses environmentally friendly Signal Hydronaphtha. Signal Hydronaphtha cleans without leaving a residue and is rated **excellent** as a cleaning solvent. Polyester, triacetate and nitrate film can be cleaned with confidence.

Prista occupies a small footprint of .33 sq. meters/3.5 sq. feet. Readout displays of key mechanical functions are located at eye level.

Prista's patent pending (RD64) cleaning system gently agitates the film to eliminate dust, lint and grease to produce film as clean, or cleaner, than your deep tank machine.

Don't take our word for it. Contact us and we will forward you independent laboratory test results.

Prista<sup>®</sup>

**SLS**  
San Lab Systems Inc.

San Lab Systems Inc. 8430 Aitken Road, Chilliwack, B.C., Canada V2R 3W8  
Phone: 604-703-0513 Phone Toll Free North America: 1-877-603-2041 Fax: 604-795-6136 E-mail: info@sanlabsystems.com www.sanlabsystems.com

## Contributors to this issue...

Ont collaboré à ce numéro...

Han participado en este número...

### **CONCEPCIÓN ABRUSCI**

Biologist and Researcher of the Universidad Complutense de Madrid - Filmoteca Española (Madrid)

### **ANTTI ALANEN**

Head of Programming at the Finnish Film Archive (Helsinki)

### **NORMAN S. ALLEN**

Professor in Applied Chemistry, Manchester Metropolitan University (Manchester)

### **FRANÇOIS AUGER**

Directeur des Services Techniques, Cinémathèque québécoise (Montréal)

### **PIERRE BARBIN**

Historien et chercheur (Paris)

### **JAN-ERIK BILLINGER**

Head of the Cinematheque of the Swedish Film Institute (Stockholm)

### **VITTORIO BOARINI**

Director at the Fondazione Federico Fellini (Rimini)

### **EILEEN BOWSER**

Honorary Member of FIAF (New York)

### **THOMAS C. CHRISTENSEN**

Curator at the Danish Film Institute (Copenhagen)

### **ROBERT DAUDELIN**

Membre honoraire de la FIAF (Montréal)

### **ALFONSO DEL AMO**

Head of the FIAF Technical Commission, Restoration and Technical Officer at the Filmoteca Española (Madrid)

### **MICHELLE EDGE**

Member of the FIAF Technical Commission, Reader in Polymer Science, Manchester Metropolitan University (Manchester)

### **DAVID FRANCIS**

Honorary Member of FIAF (Fairfax Station, NA, USA)

### **ERIC LE ROY**

Chercheur, Archives du film et du dépôt légal du Centre national de la cinématographie (Bois d'Arcy)

### **ANA MARTÍN-GONZÁLEZ**

Lecturer in Microbiology, Universidad Complutense de Madrid (Madrid)

### **RICHARD J. MEYER**

Professor of Telecommunications Emeritus at Ball State University in Muncie (Indiana)

### **CASPER TYBJERG**

Associate professor at the Department of Film and Media Studies at the University of Copenhagen (Copenhagen)

### **JOSÉ ANTONIO VALDÉS PEÑA**

Investigador, Subdirección de Investigación, Cineteca Nacional (México)

### **BO WEDEFORS**

Architect of the nitrate film vaults of the SFI (Stockholm)