

Journal of Film Preservation

Revista de la
Federación Internacional
de Archivos Filmicos

Published by the
International Federation
of Film Archives

Revue de la Fédération
Internationale
des Archives du Film



Open Forum: Archiving Film History
Paulo Emilio Salles Gomes
Joint Technical Symposium
Classic Films on DVD



Limelight (1952) Charles Chaplin
Courtesy of the Cinémathèque
Suisse, Lausanne

FIAF Awards

Martin Scorsese (2001)
Manoel de Oliveira (2002)
Ingmar Bergman (2003)
Geraldine Chaplin (2004)

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@fiagnet.org

FIAF Award

- 2 2004 FIAF Award to Geraldine Chaplin
Eva Orbanz

Open Forum

- 4 Film Archives in Motion
José Manuel Costa
- 14 Building an Intellectual Climate
Nick Deocampo

Technical Column / Chronique technique / Columna técnica

- 20 SACHA : un scanner spécifique pour les films anciens aux Archives
françaises du film
Christian Comte, Nicolas Ricordel
- 25 Notes on the 2004 Joint Technical Symposium
Preserving the AudioVisual Heritage – Transition and Access
Giovanna Fossati
- 32 Film Archives on the Threshold of a Digital Era
Technical Issues from the EU FIRST Project.
Paul Read

Historical Column / Chronique historique / Columna histórica

- 46 Le Rapatriement des films spoliés par les nazis
Eric Le Roy
- 52 Parcours de vie: Paulo Emilio Salles Gomes
Maria Rita Galvão

Festival

- 59 The 23rd year of the Giornate del Cinema Muto
Eileen Bowser

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

- 62 Introducing the Fukuoka City Public Library Film Archive
Yoshiyuki Yahiro
- 64 Toulouse: un centre de conservation et de recherche
Robert Daudelin

Journal of Film Preservation



- In Memoriam**
- 66 Raymond Borde (1920-2004)
Robert Daudelin, Eileen Bowser
- 70 Paulina Fernández Jurado (1926-2004)
Christian Dimitriu
- Publications / Publications / Publicaciones**
- 72 *The Film Preservation Guide: the Basics for Archives, Libraries, and Museums*
Eileen Bowser
- 74 L'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma
Eric Le Roy
- 75 *Glossary of Filmographic Terms*
Zoran Sinobad
- DVDs**
- 78 *Métropolis*
Eric Le Roy
- 80 *L'Atlantide*
Eric Le Roy
- 82 *Santa*
Robert Daudelin
- 83 More Treasures from American Film Archives, 1894-1931
Dan Streible
- 86 **Publications Received at the Secretariat / Publications reçues au Secrétariat / Publicaciones recibidas en el Secretariado**
- 88 **FIAF Bookshop / Librairie FIAF / Librería FIAF**

Journal of Film Preservation

Half-yearly / Semi-annuel

ISSN 1609-2694

Copyright FIAF 2004

FIAF 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

Susan Oxtoby

Hillel Tryster

Correspondents/Correspondants

Thomas Christensen

Ray Edmondson

Silvan Furlan

Steven Higgins

Clyde Jeavons

Eric Le Roy

Hisashi Okajima

Paul Read

Résumés

Eileen Bowser

Robert Daudelin

Christian Dimitriu

Clyde Jeavons

M. Beatrice Lenzi

Sever J. Voicu

Publisher / Editeur

Christian Dimitriu

Editorial Assistant

Olivier Jacquemain

Graphisme / Design

Meredith Spangenberg

Imprimeur / Printer

Artoos - Brussels

2004 FIAF Award to Geraldine Chaplin

Eva Orbanz

FIAF Award

Editor's Note: On September 4th 2004, during the Mostra d'arte cinematografico di Venezia, Eva Orbanz, President of FIAF, presented the 2004 FIAF Award to Geraldine Chaplin for her outstanding role in the preservation of the film heritage of her father Charles Chaplin and of cinema as the art of the XXth Century. These are the words Eva Orbanz said at the opening of the Award ceremony.

Orson Welles is quoted as saying: Film has a personality, and that personality is self-destructive. The job of the archivist is to anticipate what the film may do – and prevent it. And that is where FIAF comes in.



From right to left: Charlie with wife Oona and Geraldine, Michael, Josephine, Victoria, Eugene, looking at Jane in the Manoir de Ban in the sixties (Annie and Christopher were not yet born)
Courtesy of the Cinémathèque Suisse, Lausanne.

Fiaf stands for Fédération Internationale des Archives du Film – the International Federation of Film Archives. Some 130 film archives located in more than 70 countries are working together today to carry out that mission so eloquently described by Orson Welles.

The objective leading to the creation of FIAF in 1938 by the then four major film archives – those in London, Paris, New York and Berlin – has remained the same until today:

To promote the preservation of the film as art and historical document and to bring together all organisations devoted to this end.

Only with the enthusiasm and the skill and knowledge of each single member of FIAF – whether it be in Italy, Brazil, Russia, China, Angola, the United States of America, Greece or Vietnam – can this goal be achieved.

As with literature or any other art form, cinema's past is every bit as important as its present. And if today you can see a film from 1895, the 1920s, the 1930s, or from 1952 (like the one on the screen tonight), or on television, or on DVD, you should remember that it has been the film archives, the world family of archivists, who have saved, preserved and very probably restored these films.

But the film archivist needs help. The world's archives need money and other resources, of course. They also need laws to help to acquire the films in the first place. But, by no means least, they need moral support.

El 4 de septiembre pasado, durante la Mostra d'arte cinematografico di Venezia, Eva Orbanz, presidenta de FIAF, entregó el Premio FIAF 2004 a Geraldine Chaplin por su rol importante en la salvaguarda del acervo cinematográfico de su padre Charles Chaplin y su contribución a la conservación del Séptimo Arte en general. Se publica aquí el discurso pronunciado por Eva Orbanz durante la ceremonia de entrega del premio.

Le 4 septembre dernier, dans le cadre de la 61ème Mostra d'arte cinematografico di Venezia, Eva Orbanz, présidente de FIAF, a remis le Prix FIAF 2004 à Géraldine Chaplin pour son rôle important dans la sauvegarde du patrimoine cinématographique de son père Charles Chaplin et sa contribution à la conservation du Septième Art en général. Voici le texte du discours de Eva Orbanz.



Geraldine Chaplin receives the FIAF Award from Eva Orbanz

And among those artists who have given that support, we honour tonight Geraldine Chaplin, who has contributed significantly to the aim of film archiving through her actions in keeping together the Chaplin estate – the film legacy of one of the universal geniuses of the cinema art – and making it accessible; and in being herself part of the same cultural heritage as a wonderful actress in many important films. It is therefore a great privilege and pleasure for me to present Geraldine Chaplin today with the FIAF Award 2004 for her invaluable role in keeping the film culture alive.

Film Archives in Motion

José Manuel Costa

Open Forum

Editor's note: *This essay is a revised version of the paper the author delivered at the September 2003 Prague meeting of the ARCHIMEDIA training program carried out by ACE (Association des Cinémathèques Européennes) with the support of the MEDIA Program of the European Union.*

The aim of this paper is a three-sided one: to trace elements of change in the film archive movement during the last decades, to identify what I believe to be some of its present challenges and dilemmas, and to take a stand regarding these dilemmas.

The period I am referring to is essentially the one of the two last decades, and for two simple reasons. One is that this is the period of my own direct experience: having done my first steps at the Portuguese cinémathèque in 1975, I followed the international movement since I went abroad, for archival studies, in 1981, and attended my first FIAF Congress (in Rapallo) that same year. The other reason is that this does in fact seem to me the period when many previous latent changes broke out, and made themselves irreversible, starting to shape the archive activity in a different way. In this sense, regardless of our own individual ideas, I do feel that all of us who came to cross the movement during this period were, in a way, *transitional archivists* – i.e., those who have been dealing with the transition from what was then still the “world of the founders” to the uncertain, contradictory, world of today, which in many ways still is a “world to be.”

The archives I met in the early eighties were not exactly ruled, anymore, by the agenda of the original founders, at least of the first generation of them – the mythical men and women of the thirties – and FIAF itself had been continuously reinforcing the push in one way, stressing the priority of *conservation*. But *founders* were also most of the archive leaders having started in the post-war time, and, despite the internal divisions among them, today I can't help thinking that these successive first generations did have a lot in common (... if not for other reasons, at least because of what after all were their backgrounds and objective context concerning larger issues of film culture and film industry). And in fact, when, towards the end of the Century, the last of these founders were indeed stepping out, giving rise to new protagonists, it seems to me that it was still under their influence and driving force, *and with practically no other conceptual framework than theirs*, that this still very isolated movement was about to face important, unprecedented changes.

The biggest and fastest of these changes occurred in the external

Membre de l'équipe de la Cinemateca portuguesa depuis 1975, membre du Comité directeur de la FIAF de 1993 à 1995, et présent à presque tous les congrès de la FIAF depuis 1981, l'auteur nous propose une triple réflexion :

- a) Identifier les éléments de changement ayant affecté le monde des archives du film au cours des dernières décennies;
- b) Identifier un certain nombre de défis et de dilemmes actuels;
- c) Formuler une position vis-à-vis ces dilemmes.

Les réflexions de Costa s'inspirent de plus de vingt années de fréquentation de la FIAF, une période dominée par la génération « de transition », c'est-à-dire par les héritiers des pionniers, notamment ceux pour qui la conservation était au poste de commandement. Une priorité qui, bien que maintenue, sera progressivement rééquilibrée avec la nécessité de montrer ce qu'on conserve: les symposia de Brighton (1978) et de Lisbonne (1989) balisant symboliquement une décennie de progression vers ce rééquilibrage, qui, plus récemment encore, se traduit par une articulation nouvelle entre *histoire*, *science* et *éthique* au sein du travail des archives.

En répertoriant les éléments de mutation interne du mouvement dans cette période, l'auteur relève ensuite deux exemples : l'exigence d'une approche quantitative de la conservation, à tour de rôle génératrice d'une inflexion « administrative » jusqu'alors étrangère aux mœurs de ce mouvement ; et ce que lui-même appelle la *révolution de la non-fiction*, résultat d'un nouveau regard sur les collections provenant d'une digestion du passage du temps.

En ce qui concerne les mutations du contexte externe, l'accent est mis avant tout sur l'émergence de la *valeur marchande du patrimoine* et ses multiples conséquences, ce phénomène étant aussi vu comme un des résultats, à terme, du mouvement de conservation.

La pression vis-à-vis l'utilisation des collections remet à l'ordre du jour les questions relatives aux droits sur les

context. But I think it would be wrong to overlook the fact that the archives themselves also moved *from inside*, and I propose to briefly deal with this intrinsic evolution first.

The internal changes: our moving agenda and the effect of time

Comparing to the previous debates and agendas, the eighties and nineties were, first, a time of still further reinforcement of the *preservation priority*, and then, gradually, a time when this priority and the *drive to show* came to be balanced in visible ways. As a matter of fact, the eighties have been a crucial transitional time, when, on the one hand, the stress on technical preservation was still creating momentum, and, on the other hand, the push towards a farther opening of the vaults by many archives – to general audiences, to new generations of researchers... – was also becoming noticeable. The eighties also were, after all, the decade that followed the Brighton FIAF Symposium (1978), i.e., the single event originated by the archive world with likely the biggest influence on the historiographical field ever... Brighton, as well as the Pordenone festival (launched four years later) being of course crucial steps in the mutual influence generated between the archives and the film research world, specially the *academic* research world, that went together with the intensification and shift in direction of film history in the same period. If this was the precise time of the “coming back to history” (the professionalization of research, the shift towards what D. Bordwell has globally referred under the label of “revisionist” historiographical trends), the archives not only responded to it but to some extent were an objective source of it. Regardless of their inherent tensions, or maybe because of them, the film archives were indeed revealing the need to open up, while, at the same time actually not receding in their emphasis on preservation. If Brighton had marked the end of the seventies, the reintroduction of the “programming” issue in the scope of the FIAF commissions (made at the Lisbon Congress of 1989) thus symbolically closed the following decade. And this re-balancing of the two poles (“to preserve and to show”) did in fact change the nature of both.

Because the truth is that, on the other side, the preservation momentum had not escaped some perversion, carrying with it the inevitable mistakes that often go with too one-sided visions. Surely, the rise of new aseptic laboratorial units with “white gown technicians” (as they have been called by some protagonists of an earlier time) did not always follow a productive path – at least whenever they installed blind technical routes in detriment of the multidisciplinary nature of film conservation. But, on the other hand, how can we now fail to see that the issue was larger, in the sense that it concerned the necessary entrance of new kinds of people, with different backgrounds, in an until then mostly instinctive, adventurous world – the one ruled by the love of film and film history? Thus the already established trend of preservation and the already established scientific studies on film durability (which in fact go back to the sixties and even fifties, as far as the cellulose nitrate decomposition was concerned) had been as indispensable as needy of continuation and of a *better integration in the whole*. And thus the recent re-balance between it and the drive to

films, poussées maintenant à leurs extrêmes. À ce propos, tout en soulignant l'acuité du problème, l'auteur refuse toute nostalgie d'une supposée plus large liberté antérieure, soulignant en revanche l'opportunité de clarification, et donc de résolution structurelle, de ce qu'il appelle une question *endémique* du mouvement.

Enfin l'inclusion du cinéma dans la conception moderne de patrimoine culturel et le bond technologique récent (le paradigme digital) sont évoqués en tant qu'éléments d'influence décisive sur le domaine des archives et leur rapport à l'art, rapport qui a constitué leur raison même d'existence. En soutenant que, désormais, cet art est transformé, plutôt que renversé, par ces nouvelles technologies, et tout en refusant la migration des supports comme moyen de préservation, l'auteur défend la continuation du rôle des archives vis-à-vis la partie de la production numérique qui est la véritable prolongation de l'art cinématographique.

Face à ces changements de tous ordres, nos institutions sont confrontées à une sorte de « crise de croissance » qui suppose que nous essayions de répondre aux demandes nouvelles qui nous sont adressées, tout en poursuivant nos buts originaux et en défendant notre espace culturel spécifique. Une telle « crise » pourrait même avoir des effets bénéfiques sur l'avenir des archives du film, en ce sens qu'elle constitue une occasion exceptionnelle de réaffirmer notre identité dans un mouvement de « résistance avec changement »! Ce qui, finalement, constitue une autre façon d'être fidèle à l'héritage que nous ont légué les pionniers de notre mouvement.

show was in fact done by stressing even farther the demand for a deep scientific approach to it. If preservation had been the word, the articulation between *history*, *science* and *ethics* was now, I believe, a clear trend of the latest period. Maybe just a natural, and a relatively late encounter with the larger reality of art conservation.

But the internal picture of the archives in this period may not be understood without us taking into consideration some different and *new* concerns. The most striking one, for me, was the need to include *quantitative approaches*, with its cascade of consequences. Having been used to deal with *titles*, archivists were now starting to intensely deal with *quantities*. An obvious example have been the various “Nitrate Can't Wait” preservation programs – launched precisely along the eighties – which were ruled by footage counting, and quantitative goals, rather than by the concern with special, individual works. Again, the reasons for this were multiple and of course not just intrinsic ones, but, undoubtedly, they *also* were intrinsic ones...

Having been aware of the threat of massive decomposition, film archives were more and more struck, now, by the size of their threatened collections and the responsibility that went along with it. The shock was immense, and again it led to exaggerations and illusions regarding our genuine function – none of which I would like to overlook in a simplistic form. Here we face what some have ironically described as the “turn from the picturesque dreams of subjectivity to the rational administration of the memory” (I quote the entrance word to the 1997 very critical book on the “crisis of the cinémathèques” by R. Borde and F. Buache¹, a book which necessarily echoes in my mind while I am writing this paper...). But, whatever deviations there were, can we respond to this irony with anything else than ...a reverse irony...? As a matter of fact, “rational” we *may have tried* to be..., and before going too fast in praising or criticising this “rationality” (whatever the interest of doing that...) we should realise two more basic things. First, that the need for this kind of “administrative” approach was, after all, an ultimate expression of success – the large accumulation of film materials meaning that the archives had achieved at least one of their primal aims...! Second, that whatever deviations there have been in this turn, whatever excessive concentration there has been in money, footage, quantitative goals, the fact is that the means the archives were offered to save their collections were – and still are – drastically small compared to their needs. If deviation there was, it might well have happened, then, that its sense was just the opposite: rather than being perverted by richness (like some of those founders clearly stated), archives may well have been affected by their congenital poorness. Rather than having prematurely lost their spirit, they may well have not entirely realised yet to what extent they were – and are – inadequately furnished.

Another particular mutation at this period, again full of consequences, was, I think, the new attention given to the non-fiction collections, especially *early non-fiction* (travelogues, newsreels, documents of all nature). Never before had we seen archives investing so much in these collections, which, in a significant percentage, had been kept in their vaults since long. Once more, this shift went together with the growth

of the external demand, the evolution of the research field and, moreover, in this case, with the even larger mutation dealing with the assumption of film as cultural heritage (and I will come back to that). And... once more, it also *came from the inside*. What I see here is in fact another aspect of the new quantitative approach – the effect of *accumulation* itself, the sudden attention to our global *collections* – but also, after all, our own response to *the effect of time*. In this field more than in any other, the passing of time over the film materials, whatever their original anodyne character, drastically changed their look, their sense, and their importance for us. We know only too well that the registration value of any moving image had been stressed since their very beginning, in the last days of the Nineteen Century. But one thing was the theoretical vision, and a different one is the *direct perception* we may now have of these distant records of one century ago. To put it in very general terms, the non-fiction revolution may have been just one of the phenomena that led us to a new understanding of our own *moving agenda*. Here we are not only dealing with the registration of time inherent to any moving image itself, nor with our concern for the future effects of time on these works: we are digesting the time *of our own history as archives*, and cope with issues that specifically derive from it.

The external context: not evolution but radical mutation

Turning to the external context, the first thing to mention about it is the birth of a real market for the films of the past. Here the change was so immense that we can't but put it in radical terms: thirty years ago there was no real commercial market for any significant part of our collections; now, potentially every single title and every single foot of film kept in our vaults may be on the verge of an external request for use. The statement is of course exaggerated, but only to the extent that we ourselves did not yet – or rather *could not* yet – promote the entire dimension and diversity of our collections. It is absolutely not exaggerated when we verify that there are now exploitation markets for all kinds of films *and partial uses of films* – this including not just theatrical re-exploitation of classics but the boomed home video market (now paradoxically, but significantly called “home cinema”), the parallel boom of half-commercial “cultural markets” (festivals, regional networks of art-houses or multiple function auditoriums, etc. etc.), and, last but not the least, the new massive integration of footage in audiovisual programs because of its historical representational status rather than its artistic or even just *manufacturing* quality.

Not only the mutation was big but also it was indeed so fast (even if, on the other hand, it may still be just in its beginning...) that we may be reacting to it with precipitate reasoning, either forgetting what really happened before or just responding to the hard immediate, unsolved problems that it created to us. At this very moment, the multiplication of markets – the end of our isolation as users of past cinema – and the new mercantile value of the film heritage do affect all our branches of activity, from acquisition to preservation and programming, shaking previously acquired habits, and, indeed raising plain, unsolved obstacles. But again... before any other consideration, isn't it true that,

for itself, the fact that an archive film, once preserved and promoted, gets a second commercial chance, is just a “good thing”? Isn't it therefore true that, in many ways, *we ourselves ultimately worked and claimed for it?* Would this market happen at all if there had not been the persistent, isolated work of the archives, all along four or five decades, keeping the flame, preserving the film culture and handling it to the present generations?

Among the problems originated by this commercial trend, the hardest one is of course the one concerning the rights over the films we conserve – what Raymond Borde has called the “awakening of the rights holders.” How true is this expression! How understandable is the nostalgic reaction to it – once, after all, isolation meant a relative peace and freedom in some of our past activities, contrary to the time consuming and often destructive obstacles of the present... But how *imprecise*, and, mainly, how *unproductive* it also is, if we just stick to it! First of all, isn't it also true that the problem of the rights was one of the *endemic*, everlasting, unsolved problems of the archive movement *since its very conception?* The obvious thing to stress here is that the sleep of the rights holders was in fact just that, a sleep – not any kind of *acceptance* of our activity – and just a relative one (relative to their own interests in each period). Had they been *totally* sleeping and we had never gained the most famous of our epithets – the pirates. Thus the peace of the past was a very relative one, and yes, we do have a *new* rights problem but only in the sense that the *new* market trends sharpened and amplified the *old* contradictions. So, here less than in any other field, I don't think that there is room for nostalgia. Nor do I think that the problem is automatically solved because, after all, history has made the industry and the archives to realise their mutual dependence and therefore the advantages of setting out for mutual contracts.

As a matter of fact, this other idea – the respect for the *status quo* and the contract way, on an exclusively individual basis – is nowadays defended by some colleagues, partially in Europe, extensively in the US, who even sometimes consider, (I already heard the example...) that we may after all just have to cope with the long tradition of art museums, inasmuch as they always had to deal with the respect for private ownership... As for myself, I don't see how the example applies (except when “reproductive works” are involved, but, even then, with huge differences, in the case of printing or photography, for example) for all the radical consequences of the *dissociation, in the case of cinema, between “ownership” and material control of the (multiple) object.* And it definitely does not seem to me that the path of individual contracts, at least as they are mostly conceived today, may ever solve the global, *and now publicly consecrated* needs of modern film museography. Even if we do overlook the problem of the unknown rights holders (and how can we do that on a lasting basis ?) every standard practice of a film museum – from preservation to exhibition and circulation in the archive network – is indeed enormously slowed down, if not simply blocked, by wording of most of all existing contracts. So, despite the extreme difficulties of today, I believe that the present situation *has at least the merit of clarifying the need of a global solution for a global, endemic problem.* And I believe that we will only come closer to that

Como miembro del equipo de la Cinemateca portuguesa desde 1975, miembro del Comité directivo de la FIAF de 1993 a 1995, y presente en casi todos los congresos de la FIAF desde 1981, el autor nos propone una triple reflexión:

- a) Identificar los factores de cambio que han afectado al mundo de los archivos cinematográficos en el transcurso de las últimas décadas;
- b) Identificar un determinado número de desafíos y dilemas actuales;
- c) Formular una posición frente a esos dilemas.

Las reflexiones de Costa están inspiradas en más de veinte años de participación en la FIAF, período en el que se destaca la actuación de la generación “de transición”, esto es, la de los herederos de los pioneros, para quienes la conservación revestía una importancia fundamental. Esta prioridad, que aún sigue vigente, estará cada vez más compensada por la necesidad de mostrar lo que se ha conservado: los simposios de Brighton (1978) y de Lisboa (1989) han sido símbolos que marcaron esa tendencia y que, más recientemente, se ha traducido en una nueva articulación entre *historia, ciencia y ética* en el trabajo de los archivos.

El repertorio de los elementos de cambio interno del movimiento durante ese período le permite al autor señalar dos casos ejemplares: la exigencia de un enfoque cuantitativo de la conservación, que a su vez genera una inflexión “administrativa” que hasta ese entonces se había mantenido ajena al movimiento; y lo que el autor denomina la *revolución de la no-ficción*, resultado de una nueva mirada sobre las colecciones generada por la digestión del paso del tiempo.

Se destaca que, del contexto externo, emergen sobre todo el *valor comercial del patrimonio* y sus múltiples consecuencias. Este fenómeno se concibe también como uno de los resultados, a largo plazo, del proceso de conservación.

La presión de los usuarios plantea y agudiza los problemas de los derechos de las películas. El autor evita caer en la nostalgia de una supuesta libertad perdida, y reconoce

solution when (first) we do generally and seriously acknowledge the problem, and (second) we do start to complement the well rooted “private right” of cinema with some kind of “collective right” that may cope with what modern societies actually demand from us.

The other two major external changes in this period were, I believe, the creation of a new *heritage* paradigm and the technological transformations of cinema. As to the former, one cannot say exactly when, but surely in the course of the last decades the moving images of the past did integrate the collective concept of “national heritage” in a new, unprecedented manner. As in other fields, post-modern societies tended to cope with their accelerated mutations with a parallel obsession with the past – that finally responded to, but also, in some aspects, surpassed, what the archives had claimed for.

Suddenly, our long claim in the desert was responded by a social mutation that made these images not only the object of restricted cultural concern but indeed of a larger collective identification – and, beyond that, typically as it was, an object of transformable, re-cycled use. Thus the “treasures” of the film art, together with any moving record of an earlier time, become desired collective property of groups, pushing the governments themselves to promote that appropriation and re-use. That these governments did not think of undertaking this public “mission” by also reformulating the existent copyright or author’s right standards, *that* is another matter, and a crucial one. But in fact, neither the archives, nor the industry, nor the film audiences themselves (whatever they are today) exclusively cover now the universe of the users, or the claimants, of these images, which became immensely claimed for by many other professional fields, social instances, groups, communities.

As for the technological mutation, we come to the huge, open issue of what will eventually become the art that made us to exist, and what will eventually be our relation to it. In a way, as the years go by, the theoretical questions that we often used to ask about this become indeed more and more “theoretical”, in the sense that many archives did start to cope with the electronic image, and now the digital paradigm. But, on the other hand, while doing so, these archives are in fact responding to at least one of the primal questions in this area, following the response given by cinema itself. As a matter of fact, *at least for the moment...*, the electronic and digital evolution themselves are not taking the art of cinema, as we know it, neither to a stop (how could it be?) nor to a radically new ontological nature, which in fact would be the same. Regardless of what the virtual reality gadgets will make of the mainstream industry (*that* is a different issue), regardless the parallel new art forms that may alter the relative place of cinema in the context of representational, iconographic arts (*that* is another issue...), the simple fact that some of the most challenging films of the latest years (challenging *to* the history of cinema, thus *integrating it*) were registered with tiny digital cameras, or digitally edited, is enough to prove that. As to the forthcoming mutation in the projection standard, from chemical film to a full electronic, digital image, no doubt it will carry with it further drastic consequences – in perception, therefore in the whole experience of cinema – but, again, one has no

que se presenta una oportunidad de clarificación y corrección estructural de lo que denomina una cuestión *endémica* del movimiento.

Por último, la inclusión del cine en la concepción moderna de acervo cultural y el salto tecnológico reciente constituyen factores de influencia decisiva en los archivos y su relación con las artes, factores que se convierten en la razón misma de su existencia. El autor rechaza, empero, la migración de los soportes como medio de preservación. Al considerar que el arte, transformado más que desplazado por las nuevas tecnologías, es la prolongación de la producción digitalizada, el autor defiende la continuidad del rol de los archivos como lugar de conservación de la producción digitalizada que es la prolongación de la conservación del arte cinematográfico.

Ante estos múltiples cambios, nuestras instituciones se ven confrontadas a algo así como una “crisis de crecimiento” que presupone, a la vez, que seguir con nuestros objetivos originales, responder, al mismo tiempo, a nuevas demandas y defender nuestro espacio cultural específico. Esta crisis podría tener efectos benéficos sobre el futuro de los archivos cinematográficos, en cuanto que nos brinda la oportunidad excepcional de reafirmar nuestra identidad en un movimiento de “resistencia con cambio”; lo que, en fin, equivale de alguna manera a mantener nuestra lealtad hacia el legado de los pioneros de nuestro movimiento.

proof yet of it being doomed to create *another form of art*. The change in production and perception may eventually mark that kind of frontier but, I would say, only in the case that it irreversibly destroys other parameters, including the dark room and the group experience. For the moment..., if a significant frontier there is, it is therefore not being born between chemical and electronic film but *inside the latter* – and not exclusively out of its carrier, rather because of larger issues related to changes in other arts and in their mutual cross-over (which is certainly the case of the video art domain, or of the mixed installations). So, yes, cinema *is* changing, as it had changed, more or less radically, from silent to sound, black and white to colour, nitrate to acetate... or as painting had drastically changed from fresco to oil painting – that being not enough caution for us to concern exclusively with its previous forms... And, yes, *in parallel* to it, we are watching the birth of new synthetic art forms (new “arts of the arts”) which, in their case, may *or may not*, accordingly to institutional choices, become our concern.

In regard to these ontological doubts, I would just like to add an observation, which takes me to the well known text published by Henri Langlois in 1955, where he provocatively mentions the “three hundred years of cinema” (or, rather, “of cinematography”)². There, by tracing the history of cinema as going back to the description of the magic lantern in the middle of the Seventeen Century, Langlois gave archivists and museologists one of the most influential written pieces legitimating the integration of the pre-cinema world and apparatus in their collections. But in fact, why would it be that the same archivists who so often quote this text, would in turn wonder – as at least some have done – whether or not to conserve the moving images *of the post-chemical age*? Regardless of its steps and evolution, if the object at our museums is not just its late XIX Century invented form, how can the historical argument not stand both ways – i.e., both for the past and for the future? I just drop the question.

Change and resistance: the identity issue

Having said this, having traced these internal and external changes during the latest decades, I guess I didn’t leave much doubts on you about my general approach to them. Basically, it only occurs to me to call it a “crisis” in case we do think of it in terms of a “growth crisis” – and in that sense, yes, maybe the first serious one in our history. Never before have we had such difficulties in coping with every demand, achieving all our goals and defending our own specific cultural space. But, on the other hand, never before were these goals as demanding, our activities as visible and our collections as important as they are now. Seventy years of archive movement made the world aware of these immense collections – which others are now also taking into their hands. The fact that this appropriation has surpassed our domain and control – for the better and for the worse – is an evidence that it cannot seriously question the achievements of the movement. Consequently, there can’t be any reason to regret the growth, as much as there can’t be any reason to plainly and passively submit to all of the new rules of the new games. Our mission, difficult or impossible it may

seem now, is to play a decisive part in the reformulation of these rules, in their definition.

So, when I think of the present agenda for the archive movement, a significant part of it comes to my mind as “resistance” – i.e., adaptation to the new contexts, and to the needs coming out of our own intrinsic evolution, *without letting* those contexts adulterate any of our self-driven aims. The growth crisis should be regarded as an opportunity of further, but also *adequate* changes. Changes that allow us to even better accomplish the *core* of our tasks, from acquisition to preservation, from restoration to cataloguing, from historical and scientific research to programming and to a controlled access to our film and film related collections. In other words, *change must come with resistance, resistance with change*, a key issue of the present archive movement definitely being the defence of its *identity*.

Because what the new context is now threatening is of course our identity as specialised bodies dealing with the film heritage. In a time when others do – or pretend to do – things that we used to be the only ones to do, the challenge is to combine our total openness with a *fierce defence of our tasks*, and therefore with a persistent pedagogical role *sustaining its uniqueness*. If the industry itself now also thinks in terms of conservation – because conservation becomes investment – why should it bother with depositing, at least for other than strict storage purposes? If the modern exploitation tools only demand electronic image masters, why should one bother to allow us to go on, forever, duplicating in chemical film – and, on the other hand, to provide us with the means to do that? If many other entities now regularly program films of the past, why should one bother to come to our specific programs? These, and many similar ones, are *the* questions we have to bear in mind in our daily work. The answer to them may seem totally evident for you; but this evidence is just not enough anymore – and either we manage to create a public awareness of it, and a public consensus about it, or we may indeed ultimately be condemned to perishing, or to dissolving into larger institutional or commercial bodies.

But what does this really mean? I think it means (first) that we have to reinforce our self awareness of all this, it means (second) that we have to fight for this identity, and it means (third) that we can't compromise our aims with contradictory, incoherent, or weakening practices in our own current activities. I will just give two examples of the latter.

If one thinks, like I do, that essentially we are the only entities that concern themselves with the real *long term* survival of film works – because we are the only ones to whom that is a *nuclear* concern – we should not dissolve our own path in the large field of heritage-related bodies, without at least always sustaining that uniqueness. Dialogue and openness are one thing, dissolving our own identity is a different one, and a dangerous one at that. Preservation archives with a public educational mission are not industrial archives, nor are they just cultural exhibition bodies, whatever the seriousness and accuracy of the latter in their own exclusive fields. I know only too well that these other bodies may now become both our partners and even our allies in many of our traditional efforts. So I sustain that we have to learn how

to articulate our respective fields of action, and how to complement each other. But this bearing in mind that only by reinforcing our own identity we may be understood in our aims, and thus be useful to all.

The second example may be seen as part of the first, and it regards the commercial trend now affecting the circulation and use of all images of the past. Here the question is: how can we consistently and coherently defend our right to publicly show what we preserve, and the right to freely exchange preserved works inside a well defined archive (or museum) network, if we do not, first and foremost, come ourselves to the foreground to sustain the specific nature, scope and rules of this network? For some, the question may seem out of date, once the rule of "cultural exploitation" is quickly becoming one and only, coping with the development of a "second market" and regardless of the nature of its very different aims and arms. Mine is a different opinion, and, again, I believe that we may be playing here a significant part of our own specific cultural (educative) role, and part of our viability. For a preservation archive (i.e., for an integrated museum structure), showing films is not *the* (one and only) purpose; it is rather an indissoluble component of the larger mission of searching, preserving, restoring, documenting and accessing films, all of these components shaping the others and their overall mission. Our investment is much larger, but it is up to us to repeatedly sustain it.

The Rights Issue

Finally, together with the fight for the awareness of our identity, I believe we do have to go on including in our agenda of priorities the crucial issue of the rights. Lacking space to develop it, I just wish to briefly insist on the fact that the present legal framework, whatever the time we consume in trying to cope with it, does not serve neither the efficiency required to modern archives, nor their acknowledged new public functions, nor even the full transparency so much claimed by the rights owners themselves. Despite some advances in the area – and certainly the recent Convention established by the Council of Europe on the subject of legal deposit is a significant one –, despite national regulations that do provide a smoother environment, we are far from having created the tools that may cope with the new collective concern with this kind of heritage, both in its safeguard and in its public cultural use. After one century of film production, the same social evolution that made those images to integrate the concept of public heritage only dealt with their legal protection in practically one sense, and that is the contradictory reinforcement of private ownership (Author's Right or Copyright), not any kind of possible, complementary, and necessarily self-contained, "collective right." Curiously enough, I would even say that the international conventions themselves do open some doors to the development of this other concept, and thus for the possible establishment of side-conventions that might cope with the new demands. But, so far, in this field, maybe lacking the time to digest these mutations, we may have been busying ourselves too much with the agenda of others, and forgetting what after all should have been ours.

In order to close this paper, I remind what I wrote in respect to the land

of our “founding fathers” and the path we had to cross when coping with its internal and external changes. For all the things we owe to those founders – and they certainly include not just the creation of institutions and collections, but some everlasting concepts and discussion framework – we also have to cope now with the consequences of their own achievement, not to mention the many changes in its larger context. If that land is our “homeland”, and if we do want to go on respecting it, we also lack the possibility to strictly go back to it. To keep it is to be able to assert its identity, not to pretend that its nature and scope didn’t reveal any change. I have named this text “film archives in motion”, somehow evoking the titles of E. Muybride. As a matter of fact, and because, while preparing it, I happened to be dealing with the last film directed by Nicholas Ray, I thought I could as well call it, appropriately enough, “We Can’t Go Home Again.”

¹ Borde, Raymond and Buache, Freddy : *La Crise des cinémathèques... et du monde, L’Âge d’Homme*, Lausanne, 1977.

² This text is available in Langlois, Henri: *Trois Cents Ans de Cinéma*, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française/FEMIS, Paris, 1986. The single text was originally published in 1955 by the Cinémathèque française and FIAF, under the title “Depuis la nuit des temps,” following an earlier and different version of 1951 titled “Naissance du cinema.” The actual sentence “trois cents ans de cinématographie”, taken as a chapter title of the 1986 book, was in fact the closing sentence of the article: “le Cinemascope, la télévision et bien d’autres découvertes montrent que nous sommes encore loin de la fin de ces trois cents ans de cinématographie.”

Building an Intellectual Climate

Nick Deocampo

Open Forum

Editor's Note: *The following paper was delivered in the joint FIAF-SEAPAVAA symposium "No Time, No Money – Moving Image and Sound Archiving in Emergency Conditions", Hanoi, April 2004.*

In Manila where I work, I run a film training institute where I not only teach film production but also theoretical subjects on cinema. In the past, I have also taught film courses in various universities. While teaching classes in film history, I am appalled at the lack of documentary materials that can help me effectively impart historical knowledge about the Philippines' most dominant cultural form. There is only a slim library of books on the subject of Philippine cinema and slimmer still is the collection of films about the country's cinematic tradition. This is an alarming situation. It makes me wonder what kind of film history we know and what kind of film knowledge we keep.

My dilemma has been made more dramatic when, as a filmmaker, I began making films that touch on the history of the Filipino people. In order to make them, I need to have material and evidentiary documents of history. Looking for audio-visual materials and finding very little in the country, the value of the archive has become a very pressing matter for me. I have to travel to other countries in order to be able to find bits and pieces of our fragmented history and compose them into a coherent piece of film. Lately, in addition to my being a teacher and a filmmaker and as a result of the accumulated materials I have gathered over the years, I have started writing books on the 100-year-old history of cinema in the Philippines, starting off with the first volume detailing its origin during the Spanish regime, a subject that is nowhere in the discourse of local historians. Four more volumes will essay the country's film evolution to be published in the coming years.

In all this journey, there is a constant yearning for me of an audio-visual archive. But in the absence of a useful AV archive, I have resorted to the next best thing: I have devised my own film archive. This came about mainly as a result of my intellectual needs to write, to teach and to make movies. Creating my own archive in a country that can hardly put up a decent one, means resorting to my own devices in acquiring textual documents, still photographs, moving pictures, artifacts as well as recorded sound. After perhaps more than 20 years, I developed a manic behavior of acquiring books, films, magazines, articles, photographs, slides, interviews, scripts, catalogues, and other material relics. With the coming of the internet, my collection has grown in leaps and bounds as I download reams of data from the information highway.

Still unable to find until now a respectable AV archive in the Philippines that can help me in my professional needs, I became defiant of the

general notion that one must first have an archive before one is able to create anything of value historically. Such for example has been the prevailing alibi most scholars in the Philippines express when made to account for the unwritten history of cinema in the country despite film's more than a hundred year old presence. What can they do if there simply is no place where one can find the needed data to write history!

Personally I refuse to be convinced by this lame excuse. I believe in the primacy of human intervention taking precedence over the physical realization of such a thing as an archive. In this I exercise my right as an intellectual and an artist. I believe that with such a strong motivation coming from a felt human need, archives whether big or small, advanced or primitive, will always find its reason for being and sustainability. Without the intellectual and human factors surrounding the creation of archives, they become mere shelves filled up with fossilized relics that hardly have any meaning or reason to exist. Worse, an archive filled up with government bureaucrats as if they were caretakers of a cemetery, is hardly the kind of an archive that one would wish to have.

Indeed I realize that I am approaching the problem of archive building in a less conventional way or perhaps even from an opposite way. Even as I would like to agree to have a physical archive first, but what does one do if one finds oneself in country such as the Philippines in which the government has urgent priorities other than preserving its past and its culture? My answer is to resort to one's own creative capacity in building an archive.

Speaking from experience, it was because of my need to impart knowledge and produce historical documents that I have built my personal archive. It has also been the motivation to convince our office to install a modest film archive and library in our school, the Mowelfund Film Institute. I have been convinced that the human need to keep and safeguard its sacred memories can give meaning and reason for an archive to exist. Intellectuals and artists have an important role in building an archive and turning it into a breathing and living center of ideas. It is the scholars and artists, the students and laymen, who can turn archives into an animated place where the past may live in the present and relics can become alive because they can stir up the imagination. It is from this experience of building up my own archive and that in our school that I want to share with you today. I hope that my experience, no matter how miniscule, may be able to add meaning to our definition and operation of an AV archive.

An archive is only as good as the intellectual and spiritual life that it can inspire. It is not merely a physical space bounded by walls and conditioned by humidifiers. While we badly need such archives, I also think of how they may be able to become useful if end users such as historians, scholars, students, artists, moviegoers, and ordinary laymen may be able to find use of them in their growth as human beings and as members of society.

From what data I have accumulated over the years, I have made use of the archive in writing the little known history of short film and the documentary in the Philippines thus challenging the dominant belief

that the only film tradition the Philippines has been known is that of its movie industry. In 1985 I wrote a book that broke new grounds by revealing the parallel history of an alternative cinema that sought expression in short films, documentaries, experimental films, propaganda, animation and educational films.

The Philippines, having once been under the colonial influence of a world power like the United States of America, has developed early in the twentieth century an advanced film culture that only got decimated with the outbreak of World War II. The war caused untold devastation that wiped out all the films ever produced in the country, save perhaps for three or four extant films. Film studios lost all their collection. Libraries got burned to the ground. Personal collections became nobody's business when the only motivation left for those who outlasted the war was to survive. After the war, a society as devastated as Manila could hardly accommodate in its struggle to survive an archive for whatever film relics that yet remained.

It was with this backdrop of a devastated society and an impoverished culture that I grew up and matured as a filmmaker, teacher and scholar. Stark reality stared back at me. In the absence of a central archive, how could we build our history? What memories were left for us to tell the coming generations? In front of my students, I asked myself: what have I to teach them about the history of their own cinema that once saw its glory days in the Thirties and its golden years in the Fifties with no films to show and with no books to read? In making my films, I became vexed by the problem of creating a visual history of my nation when no such audiovisual records exist.

Slowly, painstakingly, despairingly, from scattered sources I pieced together data about the history of cinema in my country. Beginning with my initial training in film in Paris, I became exposed to the usefulness of film archives with my visit to the Cinémathèque Française in 1981. There I saw the importance of keeping one's film treasure if one were to safeguard one's film culture. In the Cinémathèque Française, I saw in its museum display and in its archival collection the continuity of the French film tradition – why it is such a rich and proud culture. More importantly, I saw in the daily film screenings both of great films as well as obscure ones, the usefulness of the archive in perpetuating film as a living tradition. As archives keep memories of the past, when rightly used they produce knowledge that can help in the growth of culture and society.

At the cinémathèque screenings, film scholars were nourished intellectually as ordinary filmgoers were satisfied aesthetically with films old and new, classic as well as avant-garde. Outside, in the many movie houses all over Paris, films that one would often find only in archives are shown side by side with the latest releases from Hollywood. I was amazed how obscure films could be shown despite strong market competition. The French could not help but do it. It was because the archive has become part of the society's cultural fabric.

How many cities could ever have as rich a film culture as that of Paris? It is because, I think, ordinary moviegoers as well as film connoisseurs all value the benefits of an archive. It appears that in a city like Paris,

L'auteur avoue candidement avoir découvert l'importance des archives du film à travers son enseignement de l'histoire du cinéma, notamment de l'histoire du cinéma philippin, et son travail de cinéaste alors qu'il réalisait des films touchant à l'histoire de son peuple : dans l'un et l'autre cas, il s'est rendu à l'évidence que bien peu de films subsistaient encore! Cette évidence s'est imposée davantage quand il s'est attaqué à la rédaction d'une histoire du cinéma aux Philippines, du régime espagnol à nos jours.

Pour répondre donc à ses besoins professionnels, il décida de créer ses propres archives et se mit à acquérir films, livres, revues, scénarios, photos, catalogues de tous genres, etc. Puis vint l'internet... auquel il emprunta des tonnes d'informations supplémentaires.

En l'absence d'une institution à l'échelle nationale capable de répondre à ses besoins, c'est sa curiosité intellectuelle et sa grande motivation qui ont permis à l'auteur de créer ses propres archives, sans bâtiment et sans les fonctionnaires

qui en auraient sans doute fait une sorte de cimetière. Pour Nick Deocampo, il en va de la responsabilité des artistes et des intellectuels de faire en sorte qu'une archive du film soit un lieu d'idées, dynamique et vivant, où le passé devient présent. Une archive du film, beaucoup plus qu'un espace avec température et humidité relative dûment contrôlées, n'a de sens que si elle inspire une vie spirituelle et intellectuelle.

En vingt ans, l'auteur a constitué une collection vivante dans laquelle on retrouve les films réalisés par ses propres étudiants, des films Super-8 amateurs, des vidéos, des documentaires oubliés, mais aussi les actualités Edison sur la guerre américano-philippine de 1898-1902 et même le plus ancien film de fiction tourné aux Philippines : *Zamboanga*, tourné par deux cinéastes américains et ayant survécu en Finlande. Enfin, s'ajoutent à tout cela quelques films de Lino Brocka et de rares films produits dans l'île de Cebu.

Cette passion pour l'héritage de l'histoire du cinéma de son pays a amené l'auteur à retrouver des films en Thaïlande, en Malaisie et à Hong Kong. Plusieurs de ces films ont fait l'objet de projection dans des festivals régionaux à travers les Philippines.

they have found an applied value for a film archive. With a strong archival tradition, a stronger cultural fabric has been woven in the society. Returning back to Manila, I could only wish there was a similar institution to retrieve, restore, preserve and promote the Philippines's film tradition.

Hopefully, determinedly, happily, I began to see that all is not lost in the effort to build a collection of films and film materials. With no funding to speak of, with no technical support, and with hardly any clue as to where I would start but with a clear agenda of retrieving film history, I found the courage and the path to build a film collection that would be useful in the goals that I have set. All these I was able to do because of an idea whose time has come.

I did not go very far to initiate my work. As a film teacher, I gathered together the films made by my students and there created a fledging archive. We have kept in our collection films that are orphaned, abandoned and forsaken. The amateur super 8 film, the neglected betamax videotape, the ignored documentary, the ridiculed short film – from these we have built a solid rock from which to lay the foundation of a modest archive. After 20 years, and with close to 300 short films produced in our school, we became the country's largest collection of alternative cinema. Soon our reputation was boosted when I started repatriating films from the US archives like the Library of Congress (LOC) and the National Archives. I have purchased the 100-year old American newsreels made by the studio of Thomas Alva Edison covering the Philippine-American War of 1898 until 1902. Available in the public domain, these film documents were mistakenly catalogued under the entry of the Spanish-American War.

My latest addition to our collection is the film, *Zamboanga*, the Philippines' oldest extant feature length film made by two American filmmakers and shot in 1936. The film's significance lies in the fact that its production ushered in the studio system in the country. Its return to the country is quite a story to tell. After its US screening in 1938, a print found its way to Finland as it was bought by a film distributor. Recently, a copy was swapped by the Finnish archive for some Finnish titles in the Library of Congress. This was how I got wind of its existence when as a research scholar I happened to know about the existence of the film print. Little did any one at the Library of Congress know the importance of the said film – that the print is the fabled film that is part of the legend of Philippine cinema. Its re-discovery adds a major brick in our effort to rebuild our film past.

This little anecdote only heightens the importance of scholars and historians in validating what archives do. In thanking Dr Patrick Loughney, Director of LOC's Motion Picture, Broadcast and Recorded Sound Division, for having the film in their collection, his response to me was something that also affirmed what I do best as a film scholar: that both of us live symbiotically by making good use of each other's work. The film *Zamboanga* could exist for another 67 years without anyone knowing how important the film is to Filipino film culture. But my job as a scholar and historian was to give meaning for such a piece of relic, only one among thousands in the LOC collection.

El autor confiesa con cierta candidez que ha descubierto la importancia de los archivos cinematográficos a través de su cátedra de historia del cine, en particular de la historia del cine filipino, y de su trabajo de director de películas referidas a la historia de su país: en ambos casos, pudo comprobar que subsistían tan sólo un puñado de películas. Esta situación se hizo más evidente cuando comenzó a escribir una historia del cine de las Filipinas, desde el régimen español hasta el presente.

Para cumplir con sus obligaciones profesionales, decidió crear sus propios archivos y empezó a adquirir películas, revistas, guiones cinematográficos, fotografías, catálogos, etc. Luego llegó la Red... de la que extrajo toneladas de información adicional.

Gracias a su curiosidad y motivación, y en ausencia de una institución nacional capaz de responder a estas necesidades, creó sus propios archivos.

Para Nick Deocampo, los artistas e intelectuales deben transformar los archivos en un lugar, dinámico y viviente, de intercambio de ideas donde el pasado se vuelva presente. Un archivo cinematográfico sólo tiene sentido si, además de ser un lugar donde se controlan la temperatura y la humedad relativas, logra inspirar una vida espiritual e intelectual fecunda.

En veinte años, el autor constituyó su propia colección a partir de películas realizadas por sus estudiantes. Ésta reúne filmes Super-8 amateurs, videos, documentales olvidados, noticiosos Edison sobre la guerra americano-filipina de 1898-1902 y otros documentos raros como la película más antigua de las Filipinas: *Zamboanga*, rodada por dos directores estado unidenses y milagrosamente conservada en Finlandia. A esto se agregan, por supuesto, algunas películas de Lino Brocka y cintas producidas en la isla de Cebú.

La pasión por el pasado cinematográfico de su país ha conducido al autor a desplazarse en búsqueda de películas a Tailandia, Malasia y Hong Kong. Muchas de ellas han sido exhibidas en festivales regionales a lo largo de las Filipinas.

In finding significance for every artifact we find, we build a richer film culture. When I invited Dr Loughney to the Philippines during a film festival I organized with *Zamboanga* to inaugurate the event, and he saw the sincere appreciation of Filipinos who saw the film again after decades of being lost, I am sure that he was convinced, as many of us are, that indeed an archival film has a second life when put in the hands of scholars and artists, festivals and media. Presently, I am touring the various islands in the Philippine archipelago to show the films to appreciative audiences. Newspapers started writing about the “lost film” and I am sure scholars and academics will soon be writing about the cultural significance of the film. In all of these there would no doubt be an appreciative word or two for the role the archive has played in safeguarding the film.

From the core collection of short film and old ones, my school has engaged itself in the search, retrieval, restoration, preservation and promotion of Filipino film classics. With government financial and technical support, the Mowelfund Film Institute has become a partner in the recent surge of archival efforts to preserve whatever is still left of the country’s film heritage. We have in our collection a few Lino Brocka films as well as films from a lost cinema – the Cebuano films, or those that were produced outside of Manila in the island of Cebu. After a robust life in the Fifties, Cebuano cinema became extinct in the Nineties with only very few titles surviving. Of late, I have found yet another very important artifact, the only film ever produced by another ethno-linguistic group, an Ilonggo film, *Ginawhaw Ako (I Am Thirsty)*. This film was produced in the central island of Iloilo and a print was located in Belgium. Efforts are being done to repatriate and preserve the only surviving copy.

To my own surprise at what I can do, I started discovering other Filipino films in other parts of Asia. In Thailand, I found two important films that were once considered to be lost. One film was made by one of our revered film masters, the National Artist in Film, Gerardo de Leon. In Malaysia, I came across 10 Malaysian films directed by Filipino directors including one *Sgt. Hassan* starring the Malaysian superstar, P. Ramlee, and directed by another National Artist in Film, Lamberto Avellana. In Hongkong, it was there that another de Leon film was found, *Sanda Wong*, with characters speaking in Cantonese instead of Tagalog. Having brought back several of these film prints to add to our growing collection, I began to wonder how many more of our films lie scattered all over the world?

With these films in our collection, I felt it would be such a shame that we keep them safely guarded but away from the public which may find appreciation of them intellectually or entertainment-wise. I have for the past years included these film classics as part of the film festivals that I organize in the various parts of the Philippine archipelago. It is surprising to find that old black-and-white classics can command their own audiences and they are not necessarily limited to the old generation.

As a film festival programmer, I consider it my duty to breathe life into the old films in order to make them accessible once more to an audience that has become so drowned in Hollywood escapism. This is

where my intellectual pursuits come in handy. As a historian I am able to provide the films' significance to Filipino culture and from there, teachers and students find their interest awakened in so far as they are able to make use of such old films in their academic interests whether in film study or other educational concerns.

On a personal note, as a filmmaker and as a historian, I have personally reaped significant benefits from all these efforts in archival work. As I started retrieving one newsreel after another, one film fact after another, I began to see the history of my people and my country emerge. Where before I bemoaned the fact that we are a country with no memory about our past, my personal engagement in archival pursuits as an intellectual, an artist and a historian has given me reason to produce works about our history and about our past when before little or none existed.

The mountains of data I have retrieved after 20 years of researching in archives and film museums from Washington DC to Madrid, London to New York, Jakarta to Cebu, I have embarked on the ambitious project of writing the 100-year-old history of cinema in the Philippines. My book, "Cine: Spanish Influences On Early Cinema In The Philippines" (2003) is, with modesty aside, able to bring to light little known facts about our cinema, our society and our culture. Whereas before little, if any, is mentioned about the start of cinema during the Spanish colonial period, I have built an argument that Philippine cinema has, at its most basic foundation, Spanish cultural influences as its origin. From the use of language from which we forge our knowledge of cinema to the initial capitalization that made possible the entry of such an invention that was not indigenous to the native culture, Spanish influences cast very strong effects on the growth of Filipino cinema. In the forthcoming volumes that will touch on the growth of cinema under the American, Japanese, native Tagalog and other social influences, my historical writings will bring to light the strong affinity between cinema, society and culture.

In all these work, it is to the archive that I owe much gratitude. Whether as advanced as the National Archives in Maryland or as modest and primitive as ours in Manila, I believe archives are built for a purpose. It is for us the finders of our lost heritage who must validate and give meaning to all the things kept inside an archive. From them we can weave once more our dreams and spin new stories from the old. Archives are not there because of our human need to be anal-retentive in keeping memories of our past but rather of our need to make something productive from our collective and collected past. It is from this past that a present can be built and the future can be made possible.

This is my simple belief and it is a belief that we can live by.

SACHA : un scanner spécifique pour les films anciens aux Archives Françaises du Film

Christian Comte, Nicolas Ricordel

Technical
Column

Chronique
technique

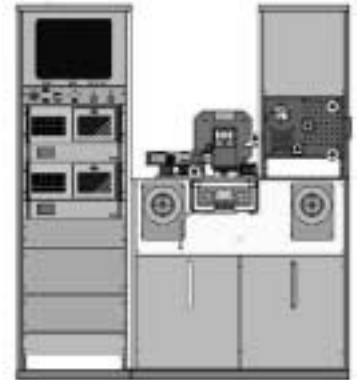
Columna
técnica

Des télécinémas difficilement adaptables aux films anciens

Avec des vitesses d'analyse de 6 images par seconde en définition 2K, les scanners d'aujourd'hui sont économiquement et techniquement viables pour des films de formats standards et en bon état.

Malheureusement les rayures profondes, fréquentes sur les films anciens, ne sont pas éliminées par les systèmes à lumière diffuse (sphère d'intégration) qui équipent certains de ces matériels. Quant aux systèmes anti-scratches

« wetgate », s'ils sont adaptés aux films en bon état, ils posent des problèmes dès que le film présente des sur-épaisseurs dues aux réparations de perforations, de collures ou des déformations du support. De plus le scan s'avère impossible pour les formats spéciaux qui ne peuvent être chargés sur ces machines.



Scanner Sacha vue de face

C'est pour répondre à ces problèmes que les AFF ont lancé en collaboration avec la société Shamrock⁽¹⁾ l'étude et la réalisation du prototype SACHA, scanner spécifique pour les films anciens.

Le scan par immersion, image par image

La restauration numérique automatique utilise comme références les images immédiatement avant et après l'image à restaurer. Par exemple, la détection d'une poussière sera confirmée si l'image précédente et l'image suivante ne contiennent pas dans la même zone un objet similaire en forme et en densité. Par contre, la détection des rayures, avec leurs spécificités verticales, est beaucoup plus délicate puisque dans la plupart des cas présentes sur les images voisines. De plus la composition des images comporte de nombreuses lignes verticales et le discernement entre les lignes verticales d'un papier peint et les rayures recherchées est difficile. Afin de limiter la quantité de rayures à



Cuve d'immersion

The Archives Françaises du Film has undertaken a study of the problems of scanning old, worn and fragile films of various formats, in collaboration with the Shamrock Company, with the goal of producing a prototype scanner known as SASHA which will address these specific problems. The article explains why conventional scanners cannot be used and presents some technical solutions which are expected to make it possible to do digital restoration of such films.

traiter ultérieurement en numérique le scan doit impérativement être équipé du seul système d'élimination des rayures réellement efficace : l'immersion dans un produit ayant le même indice de réfraction que le support du film.

Cette immersion ne doit pas provoquer de pincements, les systèmes « wetgate » sont donc exclus. La seule alternative est l'immersion en cuve.

Le transport parfaitement linéaire de films au support déformé est très aléatoire, nous avons donc opté pour un scan image par image, le film étant pressé par l'intermédiaire d'un batteur dans la cuve d'immersion, entre deux lames de verre pour forcer sa planéité.

Le coût élevé des produits de substitution du perchloréthylène a conduit à concevoir un système capable de fonctionner avec une quantité minimum de liquide. Le chargement et le déchargement du film s'effectue à sec. L'ouverture de la cuve d'immersion, autorisée par un voyant indicateur, est effectuée après un cycle automatique incluant la vidange complète et la ventilation de la cuve. A cet effet un système d'aspiration d'air est inséré dans le couvercle de la cuve. Pour sécher le film, un essoreur, positionné en sortie de cuve, précède une boîte de séchage.

Entraînement du film par cabestan et positionnement par reconnaissance de formes



Reconnaissance automatique des perforations

La variété des perforations, et même sur certains formats leur absence, nous a conduit à concevoir un système de transport s'en affranchissant. Un cabestan, couplé à un logiciel de reconnaissance de formes gère l'avance du film image par image. Cette avance est calculée à partir d'un point d'intérêt détecté par le logiciel. En fonction du format scanné, une base de données oriente la recherche sur un critère

spécifique : une inter-image, une perforation ou un point d'intérêt que le logiciel définira automatiquement. Une fois le point d'intérêt repéré, l'avance du film est pilotée pour une progression d'une hauteur théorique de l'image concernée.

Le système de transport est étudié pour permettre le chargement et le transport des films abîmés sans que ceux-ci nécessitent des réparations. Ces films non réparés peuvent être particulièrement fragiles, le transport doit donc être très souple. La vitesse de rotation du cabestan, positionné dans l'armoire de séchage, est progressive. Pour limiter les contraintes, les plateaux débiteur et récepteur ne sont pas équipés de bras, les vitesses angulaires sont mesurées au niveau des

axes du dérouleur, de l'enrouleur et du cabestan, de manière à adapter le couple aux diamètres des bobines et ainsi limiter les contraintes mécaniques. À noter que pour éviter une inertie trop importante, le métrage des bobines admises est limité à 120 mètres. Pour la même raison la vitesse linéaire du film en mode recherche est limitée à 30 cm par seconde.

Tous les formats entre 8 mm et 96 mm

Sacha est conçu pour scanner tous les formats compris entre 8 mm et 96 mm. Deux galets à largeur réglable, positionnés de part et d'autre de la fenêtre d'exposition, permettent de positionner le film en fonction de son format. Sacha est équipé d'une caméra matricielle de 3500 x 2300 pixels monochrome 12 bits. Cette définition pourra ultérieurement, si nécessaire, être améliorée lorsque des caméras de plus haute définition seront disponibles sur le marché.



Cuve d'immersion

Le temps de scan de quelques secondes pour chaque image est fonction du format du film et du type de point d'intérêt recherché. Les images scannées sont stockées en format TIF sur disque dur externe IEEE1394.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, la non utilisation des perforations nécessite un entraînement du film basé sur la reconnaissance de formes. Cette reconnaissance de formes ne peut pas être exécutée sur les images issues de la caméra d'acquisition, car son temps d'analyse trop important induirait une réaction trop lente. Pour cette raison l'alimentation en images du logiciel de reconnaissance de formes est faite par une seconde caméra (caméra de cadrage) de plus basse définition (782 x 582 pixels). Cette caméra est équipée d'une deuxième sortie, en vidéo, permettant de visualiser en temps réel le positionnement du film.

La multitude des formats nécessite de multiples positionnements de la caméra d'acquisition. La caméra de cadrage est donc couplée aux mouvements de translation de la caméra d'acquisition. Un miroir semi réfléchissant, placé à 45°, juste devant l'obturateur de la caméra d'acquisition permet une visée reflex de la caméra de cadrage. Le positionnement obtenu au moyen de cette caméra de cadrage permet une séquence d'analyse automatique (avance du film, positionnement, exposition). Néanmoins, cet automatisme reste débrayable afin de pouvoir s'adapter aux cas non encore programmés.

Tous les formats sont alignés sur un bord de référence mécanique. Un miroir placé à 45° juste au dessus de la cuve d'immersion permet de renvoyer horizontalement le faisceau optique. Le déplacement en

SACHA, scanner spécialement diseñado para películas antiguas, es un prototipo creado por los Archivos cinematográficos franceses en colaboración con la sociedad Shamrock.

El concepto consiste en readaptar las técnicas clásicas utilizadas por los archivos para el tiraje fotoquímico de las películas: la ventanilla de inmersión y el batidor. Esta máquina, diseñada para todos los formatos, de 8mm hasta 96mm, hace caso omiso de las perforaciones. Un cabestrante, integrado a un programa de reconocimiento de formas, guía la posición de encuadre de la imagen. Ésta se calcula a partir de un punto de interés detectado por el programa. Una base de datos orienta la búsqueda, en función del formato escaneado, según un criterio específico: el de una imagen intermedia, una perforación o un punto de interés que el programa define automáticamente. Una vez identificado el punto de interés, el avance de la película es guiado por la progresión de una altura teórica de la imagen en cuestión. La captura de la imagen se realiza mediante una cámara matricial monocromática de 3500 x 2300 pixels/12 bits. El análisis de las imágenes en color se efectúa por secuencias a través de dicroicos rojos, verdes y azules.

translation de ce miroir permet le réglage du cadrage latéral et le maintien du positionnement de l'axe optique quelque soit le format analysé. Le déplacement de ce miroir est motorisé, les différentes positions sont mémorisées et lors des changements de format, le miroir est positionné automatiquement.

Les platines optique et caméras sont également motorisées et positionnées automatiquement selon le format de l'élément scanné. Un test permet de déplacer de quelques centièmes de millimètre la platine caméra autour du point théoriquement net et de la replacer sur la position de départ afin de s'assurer que le focus est optimisé.

Une lanterne équipée d'une fibre optique



Panneau de fibres optique

La source de lumière est produite par une lampe halogène de 150 Watts connectée à une alimentation à découpage. Le flux lumineux de la lanterne d'exposition est ajustable. Deux emplacements sont prévus en sortie de lanterne pour l'insertion de filtres. Des électroaimants rotatifs permettent l'insertion de dichroïques dans le faisceau pour les analyses

séquentielles en rouge, vert et bleu des images couleur. Le film est éclairé au moyen d'un panneau de fibres optiques couvrant les 96 mm de largeur nécessaire à l'analyse des grands formats.



Aperçu de l'interface dans sa version test

Une machine évolutive

Deux ordinateurs pilotent l'ensemble de la machine. Le premier gère uniquement l'acquisition des images. Le second gère l'ensemble des asservissements du scanner. Ce concept permettra l'évolution de la partie acquisition sans remettre en cause le fonctionnement de base du scanner.

Utilisation de la machine

L'acquisition des images se fait au travers d'une interface qui permet de piloter intégralement le scanner et d'en gérer la maintenance.

Deux modes sont proposés : un mode automatique, qui à partir d'un « scénario » donné (où l'on précise si le programme devra reconnaître un type de perforation, l'inter-image ou un point d'intérêt au sein d'une image à partir d'un format de film donné), va déterminer le cadrage optimum et lancer le scan d'une bobine ; et un mode manuel, qui permet de modifier tous ces paramètres.

Pour faciliter ces saisies, un tableau des différents formats de films, qui peut être facilement personnalisé, inclut toutes ces données. De ce fait, on peut facilement rappeler les paramètres d'un film dont le format a déjà été scanné.

Notes on the 2004 Joint Technical Symposium: Preserving the AudioVisual Heritage – Transition and Access

Giovanna Fossati

Technical
Column

Chronique
technique

Columna
técnica

Introduction

Organizations and individuals from around the world involved in the preservation of image and sound meet every four years to share information on the new technological developments in the field. This international gathering, consisting of panel discussions, technical presentations and special screenings, takes place since 1983 and is known as the Joint Technical Symposium (JTS).

JTS is organised under the auspices of the Information Society Division of UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization). Participating organizations include: the Association of Moving Image Archivists (AMIA), the International Federation of Film Archives (FIAP), the International Federation of Television Archives/Fédération Internationale des Archives de Télévision (FIAT/IFTA), the International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), the International Council on Archives (ICA), the International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) and the Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archive Association (SEAPAVAA).

The 6th Joint Technical Symposium took place this year in Toronto, Canada. Some three hundred attendees from around the world listened to more than thirty presentations, given in three days at the Isabel Bader Theatre, from June 24 to 26. The event was organised by the Association of Moving Image Archivists (AMIA) on behalf of the CCAAA (Coordinating Council of Audiovisual Archive Associations). Grover Crisp and Michael Friend co-chaired the Programme committee and presented a rich and stimulating programme under the title *Preserving the AudioVisual Heritage – Transition and Access*. The AMIA secretary efficiently took care of the logistics of the organisation and will make the transcripts available sometime in August 2004.

The following overview was written right after the symposium. Since the transcripts were not yet available at the time of writing, this report is based on personal notes and memories, which are inevitably partial and subjective. A complete report, based on the transcripts, could have been written only at a later date and was therefore not attempted.

The order in which the contributions are presented and discussed does not reflect the order in which they were given in Toronto. A division in traditional categories of application has been chosen, by introducing three separate sections, namely film, video and audio. Conclusions for each category are drawn separately at the end of their corresponding sections.

Inauguré en 1983, le Joint Technical Symposium se reconstitue chaque quatre ans. Du 24 au 26 juin dernier, c'était le tour de Toronto (Canada) d'accueillir cette assemblée internationale de professionnels : quelque 300 participants à qui l'on proposait plus de 30 communications.

Coordonné par Grover Crisp et Michael Friend, le programme de cette édition était intitulé « Conserver l'héritage audiovisuel : transition et accès. »

La rencontre de Paris en 2000 s'était intéressée aux technologies numériques, à leurs développements les plus récents et aux implications que cela pouvait avoir dans les domaines de l'archivage des images et des sons. Or, quatre ans plus tard, ces technologies, dans bien des cas, font déjà partie de notre quotidien! De plus en plus de films ont recours au numérique, à une étape ou à une autre de leur production. Et les outils de restauration utilisant le numérique s'améliorent également de jour en jour, d'où l'importance pour les archives du film de savoir les utiliser. Notamment la question de l'accès aux collections peut bénéficier grandement de l'apport de ces nouveaux outils.

Le JTS de Toronto a abordé plusieurs de ces questions selon trois champs principaux : le film, la vidéo, l'audio. Le premier domaine, celui qui nous est le plus familier, a fait l'objet de plusieurs communications, souvent illustrées à l'aide d'expériences récentes de restauration; le rapport exhaustif du groupe européen FIRST constituant un véritable bilan de l'état actuel des outils numériques.

Les communications traitant de la vidéo étaient révélatrices de la différence d'approche entre archivistes du film et archivistes de la vidéo, ces derniers participant déjà d'une véritable tradition d'usage des technologies numériques. Et pourtant, il semble qu'un consensus existe, quel que soit le camp auquel on appartient, c'est le film qui est encore le meilleur support pour la conservation à long terme!

Enfin, le débat numérique vs analogique était au centre de toutes les communications traitant de la conservation du son.

The previous edition of JTS, held in Paris in 2000, identified the new developments in digital technologies and their implications for the archival work on image and sound. Four years later, the participants to JTS were confronted in Toronto with a much more palpable reality: digital technologies are already here. They are entering the archives at an ever-growing rate and they are in many instances already part of the daily working process.

In the last years, more and more films have been made using digital technologies at one stage or the other (shooting, special effects, colour timing, etc.). The film-to-digital-to-film process (often referred to as the 'digital intermediate' process) is becoming a widespread practice. As a consequence, film archives are increasingly confronted with the need to accept 'digital elements' as the 'original' masters of new film productions. The spread of digital is accompanied by an increase in its capabilities. Specific digital tools for film restoration are also improving by the day and, therefore, they are used more frequently. In this perspective, learning how to apply digital tools to film restorations is as important for film archives as keeping up with the most advanced photochemical techniques for film duplication. Furthermore, the opposition of 'analogue vs. digital', such as we have perceived it for many years in the archival community, and which we still intrinsically re-enact in our everyday activity, makes today no sense and can only lead to dangerous consequences. It makes no sense because today's film practice (from production to preservation and access) is already permeated with digital elements. It is dangerous because, if we do not start now accepting digital media and learning how to deal with them, we will end up by losing contact with (and control over) technology. By doing so we will endanger the very thing we work so hard for: our film heritage.

The increase in digital elements entering the archives is particularly evident in the field of *access*. Digitising film collections for access purposes is today as urgent as is preserving our film originals in the best possible and most sustainable way. Since digitisation is already an ongoing process, we ought to ensure that this process is carried out in the best possible way. Broadcast archives are especially active in this direction. Migration of video originals to digital media is common practice and most video archives are at present making migration plans on a massive scale. Also film archives understand the key role digital media can play for access purposes and they can learn from the experience of broadcast archives.

On the other hand, and on an equally important level, JTS 2004 has demonstrated that analogue technologies (applied to film and film archiving) are not yet obsolete. On the contrary, they show a terrific spirit of adaptation and re-affirm every day their own strengths. This is true in the field of film production as well as in that of film restoration. Most importantly, with respect to long-term preservation, film still remains the best option.

Film

In the field of film preservation and restoration, the integration of old

Et le mot de la fin revient sans doute à Jean-Louis Bigourdan de l'Image Permanence Institute de Rochester qui rappela que « l'entreposage est de loin le facteur le plus important dans la conservation de la stabilité des media. » Malheureusement, comme on sait, chaque media a ses exigences spécifiques de conservation...

and new technologies emerged from a number of contributions. Many of them presented results characterized by a hybrid employment of digital and analogue technologies.

In a few papers, in particular, colour separation masters were presented both as the ultimate preservation medium in the analogue environment and as the ideal source for any digital restoration.

Phil Feiner (Pacific Title and Art Studio) presented a paper on *Digitally Generated Color Separation Masters*. He showed how colour separation masters produced from a digital intermediate (film-to-digital-to-film) can offer a solution for the long-term storage of the today still unreliable digital support. Properly stored colour separation masters will obviously be much more reliable preservation elements than a digital tape, which is destined to obsolescence anytime soon. This method was presented as a solution for new film productions, where the creation of a digital intermediate is an integrated step in the postproduction process.

Quite an opposite opinion was expressed in the presentation given by Josh Pines (Technicolor), prepared with Jim Fancher (Thomson Corporate Research), on the *Use of Color Separations for Preserving Visual Metadata Information in Digital Intermediates*. In this case, the authors' opinion is that in a film-to-digital-to-film production the original scanned negative remains the best available film source (being the most original one). However, since the original scanned negative lacks all the digital effects created in the digital environment, it is not the complete film. How to preserve the best available source material (the original scanned negative) together with the record of all the metadata created during the digital intermediate process (i.e. grading information)? According to the authors, analogue colour separations offer a solution for the storage of a fully digital product, namely the metadata created during the digital intermediate process. They also propose the use of a *road map*, photochemically printed on the colour separation masters. This would represent a viable alternative to digital storage of metadata: safe from the rapid obsolescence of a digital tape and stored on the very film they refer to.

Also Andrew Bonello (Cinesite) discussed colour separation masters in his presentation *Digital Re-Registration of Separations*. He showed examples from a recent restoration of the film *Williamsburg: The Story Of A Patriot*, where the 35mm VistaVision separation masters were digitally corrected for mechanical damages and dye fade, and were finally re-registered with a self-developed automatic system.

Cineric laboratory and Twentieth Century Fox presented another example of hybrid (analogue/digital) restoration. Simon Lund (Cineric) and Schwan Belson (Fox), showed excerpts from the restoration of *The King and I*, made in 1956 with the Fox Cinemascope 55 system. Here, a 55mm wide camera negative was used with 8 (smaller than normal) perforations. This system was employed only for two films, both shown in theatres at the time as 35mm Cinemascope reductions. The restoration was mainly an analogue one where a new wet gate was developed for this unique format. Some scenes with major dye fading and severe mechanical damages were digitally restored at a 4K resolution. The result is a 35mm Cinemascope print. The recurrent

El Joint Technical Symposium (JTS) inaugurado en 1983, se reúne cada cuatro años. Este año, el encuentro tuvo lugar en Toronto (Canadá) del 24 al 26 de junio. Durante tres días fueron presentadas más de 30 ponencias ante unos 300 expertos provenientes de todo el mundo y de todos los sectores del cine y del audiovisual.

El programa del JTS2004 fue coordinado por Grover Crisp y Michael Friend bajo el título "Conservar el legado audiovisual: transición y acceso".

El presente artículo ofrece una apreciación personal sobre los temas tratados en el encuentro.

El JTS 2000 de París había concentrado su interés en las tecnologías digitales; en sus logros y las implicaciones que podían tener para el archivaje de imágenes y sonidos. Han pasado cuatro años y estas tecnologías forman parte de la práctica cotidiana de los archivos. Su utilización se extiende progresivamente a todas las etapas de la producción cinematográfica. Los métodos de restauración basados en la tecnología digital mejoran cada día, por lo que resulta imprescindible desarrollar su conocimiento y práctica. El instrumento digital aporta también un progreso considerable en materia de acceso a las colecciones.

El JTS 2004 de Toronto ha abordado distintos aspectos en relación con los tres principales campos de archivaje: el film, el video y el audio. Varias ponencias, ilustradas con experiencias recientes de restauración, abordaron temas referidos del campo del cine, que es el que nos resulta más familiar. Un informe exhaustivo del grupo europeo FIRST abordó el panorama completo del estado actual del instrumento digital.

Las ponencias sobre el video han puesto en evidencia las diferencias de enfoque que oponen a archivistas de filmes y archivistas de video, éstos últimos han hecho valer una tradición ya establecida en materia de utilización de las tecnologías digitales, apesar de lo cual, prevaleció el consenso entre miembros de los tres campos principales de que la película fotoquímica constituye el mejor soporte para la conservación de

theme of obsolete formats and tailored restoration solution was very well illustrated by this project where both analogue and digital tools were adapted for the purpose. The inspiring presentation given by Charles Poynton, *An Archivist's Introduction to Digital Image Science*, presented the basic aspects of image science applied to digital image reproduction. The author confronted archivists with the many different facets coexisting in digital image capture, storage and display. How far do we go when reproducing an original image for preservation purposes? The author underlined the limits of the human eye, whatever pathway is chosen (digital or analogue) for the image reproduction process.

Similar questions were raised by the paper on *How Many Pixels In "Lawrence Of Arabia"?*, presented by Charles Poynton in absence of the authors, William Glenn (Florida Atlantic University), John Galt and James Pearman (Panavision). In a practice where the use of digitisation is more and more auxiliary to film restoration, how do we assess the data content of images in order to define the resolution needed for digitisation? Using the unforgettable scene from *Lawrence of Arabia* where Lawrence appears on the furthest horizon of the desert, this presentation gave us an idea of what image specialists can determine by examining, for example, lenses performance (in this case the Panavision lens used for the mentioned shot) and film emulsion.

A presentation of the results of a two year research project financed by the European Community, FIRST (Film Restoration and Conservation Strategies), gave a complete overview of the state of the art of digital tools available today (read 'yesterday', due to the fast-paced technological changes in this field) for digitisation and restoration. FIRST manager Nicola Mazzanti and Paul Read, responsible for the technical research, illustrated precious guidelines and recommended practices conveyed in the project's final report. This presentation, and the results of FIRST with it, states very clearly that film still offers today the best long-term preservation medium. For this reason long-term preservation of film originals remains the one most important measure in film archiving. FIRST's final report underlines that it is crucial to keep researching what digital technologies can mean for film archiving in terms of high quality restoration and digital access of film collections.

From the presentations mentioned above some conclusions can be drawn. In terms of long-term film preservation, separation masters appear to be the normal practice at some of the Hollywood studios, for legacy films as well as for new productions. On the other hand, this is not a common practice neither for most film archives, nor for most contemporary film producers. At least since the conference on fading colour film, held in Stockholm in 2003 during the FIAF congress, film archives should be aware of the advantages presented by separation masters in the long-term preservation of colour films. However, many film laboratories (at least in Europe) abandoned this process long ago and are not familiar with the practice anymore. Anyway, despite the high costs, producing colour separation masters might probably be the only analogue process that will survive the digital wave; therefore, reviving this practice should be a task for film archives and laboratories in this time of transition.

películas a largo plazo.

Jean-Louis Bigourdan, del Permanence Institute de Rochester, ha sido quien ha logrado resumir la problemática del digital vs. analógico al recalcar que “el almacenamiento es de lejos el factor más importante para la conservación y la estabilidad de cada medio”. Sin embargo, como todos sabemos, cada medio tiene sus exigencias específicas de conservación.

La autora concluye que, luego de tres días de intensas discusiones acerca de los avances recientes en el campo de la preservación de colecciones audiovisuales, el instrumento digital se está integrando progresivamente a las tecnologías analógicas tradicionales en todos los archivos audiovisuales.

Another important conclusion is that we should not count on digital technologies bringing a more objective approach into film preservation practices. The tutorial in image science showed quite clearly that there is always a point where personal judgement comes into play when defining how and when the information content of the image is ‘sufficiently’ preserved.

Finally, what felt like the most important message for film archives was given by the presentation on the project FIRST: archives must take very good care of their film originals and, even when a digital restoration is carried out, they should go back to film as a long-term preservation medium; furthermore, research is needed on the application of digital technologies as applied to preservation, restoration and access.

Video

The presentations related to video showed how the perspective of a video archivist differs from that of a film archivist; video archives have already built up a tradition with digital technology and this coexists with, and is replacing, analogue technology.

PrestoSpace (Preservation Toward Storage and Access Standardised Practices for Audiovisual Contents in Europe), a project co-financed by the European Community, reflects the different approach in the field of preservation taken by broadcast archives (digitisation and further migration *equals* preservation) as opposed to that of film archives (film is still the best preservation medium, digital is a tool for restoration and a means for access). PrestoSpace, was presented in Toronto by its manager Daniel Teruggi (Institut National de l’Audiovisuel). The main objective of this project, led by a number of big European broadcast archives, is to research and realise on a prototypical scale an affordable ‘preservation factory’, able to provide automated digitisation from multiple source media.

Jim Lindner (Media Matters), partner in the project, presented one of the practical applications developed within PrestoSpace. The author illustrated a robotic handling system that can handle different audio and video formats through an automated migration to either digital tapes or files. This system is capable of cleaning the source tape, assessing its quality during real time play back and encoding the content using ‘lossless’ compression.

The wide presence of digital in video archives was even more evident in the panel on *Long-Term Storage of Video in the Digital World* coordinated by Jim Wheeler. Advantages and disadvantages of Hard Disk Drives and Data Tapes as means of archiving video content were discussed. The various formats available today, their costs and effectiveness, were reviewed by Ian Gilmour (ScreenSound Australia), who focused on Data Tapes, by Jim Wheeler (Tape Restoration and Archival Services), who analysed Hard Disk Drives and by Jim Lindner (Media Matters), who outlined new solutions for migrating video to digital formats.

One single presentation called upon video archivists to keep their analogue masters safely stored after they have been migrated to digital

supports. On the basis of a twenty-year experience with magnetic tapes in various disaster scenarios Peter Brothers (Specs Bros.) in his presentation on *Disaster Avoidance and Recovery of Magnetic Tapes* advised the preservation of old video originals. The author suggested that, since recovery procedures and restoration methods for magnetic tapes have been tested and proven successful in many different cases through the years, video originals, although damaged, should always be preserved as a critical back up in case the new digital masters should be lost.

A few contributions dealt with issues related to preservation and management of data, highlighting how pervasively digital media have already entered the archives. A number of archives, especially broadcast ones, have already some experience in building and managing file storage systems. Ian Gilmour of ScreenSound, Trond Teigen of the National Library of Norway and Mike Handy of the Library of Congress discussed these experiences in the panel *Audiovisual Content in the Digital Domain – Digital Mass Storage Systems for Archives*. The presentation *Twenty Years After: Degradation Survey of a Large Collection of Optical Discs*, given by Alain Carou of Bibliothèque nationale de France, gave account of serious preservation problems involved with optical disks carrying image and sound digital content, namely CDs and DVDs.

A general explanation of the different attitude towards migration to digital media between film and video archivists resides in the fact that video has historically been confronted with the necessity of migration. In this perspective, the digital medium offers a sensible migration step for video content. Another reason for this approach is that video libraries, differently than film archives, are traditionally used to the idea of preserving contents regardless of their original carriers. Although the discussion on this topic has lived with film archivists for a quite long time now, a large number of film archives still tend to identify content with its original support. This is a delicate subject, especially if we think in terms of film exhibition. In this perspective, the archive's goal of preserving the film content is intrinsically bound to the ambition of preserving the traditional film experience. Whatever the opinion, since it is believed that film still offers today the best long-term preservation medium, film archives are in a better situation compared to the broadcast archives.

Audio

The debate 'analogue vs. digital' was central to the contributions concerning the preservation of audio.

In a panel moderated by Robert Heiber, President of Chace Audio, the case was made for abandoning analogue for digital audio archiving. In a field where works are as a norm created digitally, why should archives still produce analogue copies? Should they not work to reach a situation where the digital audio asset may be trusted as an archiving option? Four experts in different areas discussed the advantages of digital audio archiving and the redundancy of analogue backups.

The panel discussion on *Understanding High-Magenta, Cyan-Dye and*

Red LED Readers – Implications and Strategies for Optical Soundtracks, led again by Robert Heiber, showed, on the other hand, how digital and analogue are still inextricably coexisting in today's film practice. Alan Masson of Eastman Kodak and Douglas Greenfield of Dolby Laboratories discussed various aspects of the introduction of High-Magenta and Cyan-Dye optical soundtracks. The transition to Cyan-Dye soundtracks and their related Red LED Readers for film projectors shows that the preservation and reproduction of film soundtracks will encounter new challenges in the years to come.

Of a different nature was the paper *VisualAudio: An Optical Preservation Technique for Phonographic Recordings* by Sylvain Stotzer of École d'Ingénieurs de Fribourg. The author presented the results of a research where sound information was retrieved from an analogue disk without contact. This was achieved by taking an analogue picture of the disk; the picture was subsequently scanned and the sound was digitally retrieved and restored. This process offers an interesting solution for sources that are too badly damaged to be played back through mechanical contact.

The inadequacy of analogue solutions for preserving the digital audio original characteristics appears as the strongest argument in this debate. Once again, a good reason is given for working towards the development of a digital archiving system that can be trusted.

On the other hand, the imminent introduction of cyan dye soundtracks shows that abandoning analogue completely is still not a feasible ambition, even for sound.

To conclude, a contribution must be mentioned, which reminded us of the core issue of the frailty of all media and the challenge of their preservation. A wise and useful message came, as usual, from the Image Permanence Institute (Rochester Institute of Technology). In Jean-Louis Bigourdan's presentation on *Assessing Storage Environment for Mixed Media Collections*, it was once more stated what we should know very well by now: "storage is the single most important factor for preserving media stability." Unfortunately every medium has its own storage needs. Storing a mixed media collection can be a nightmare: what is good for one medium can be bad for another one. How could this problem be tackled? By assessing the current situation of the storage conditions, by defining the ideal situation for the collection and, finally, by choosing the most sustainable solutions.

“Film Archives on the Threshold of a Digital Era”: Technical Issues from the EU FIRST Project

Paul Read

Technical
Column

Chronique
technique

Columna
técnica



An Introduction To FIRST

The European Union Project FIRST was proposed by ACE and Cinémathèque Royale de Belgique as a route to provide recommendations for further research on conservation, restoration and access of moving image film heritage in a digital era. The Project ran for 18 months and was completed by the publishing of its Final Report in June 2004. The partners in the Project were the Cinémathèque Royale de Belgique – which co-ordinated the Project, Association of European Cinematheques, representing dozens of European Archives (ACE), the Institut National de l’Audiovisuel (INA), France, the Radio Télévision Belge de la Communauté Française de Belgique (RTBF), Belgium, and the Österreichischer Rundfunk (ÖRF), Austria – jointly representing FIAT (Fédération International des Archives de la Télévision), the European Multimedia Forum (EMF), and the Belgian telecommunication company (Belgacom). Project Manager was Nicola Mazzanti.

A work plan was organised around five workgroups, each of them concentrating on one specific aspect:

1) Archival film digitisation, 2) Restoration by digital processes for different purposes, 3) Storage technologies and policies of digitised archives, 4) Cataloguing and retrieval of digitised film archives with focus on on-line management and retrieval, and 5) Strategies for distribution and access of digitised archive material with focus.

The first report was an extensive “Report on the State of the Art”[©] Project FIRST – Film Restoration & Conservation Strategies – June 2003, available as a CD, and the final report produced in June included “Guidelines and Recommendations.” This text reviews some of the issues that were the concern of the first three technical workgroups, and which were presented at the FIAF Hanoi Congress Symposium in April 2004. Inevitably this is a very brief summary of the 500 pages of the FIRST reports. The complete report can be obtained on the FIRST web site, www.film-first.org/first/images/jun-Orderform.doc, to filmarchive@ledoux.be.

Although the Report refers to the European Heritage, where some of the conclusions refer specifically to the European situation in 2004, most of the conclusions – the partners believe – have a wider impact, and can be referred to most countries, and most film archives and collections.

FIRST (sigle pour *Film Restoration and Conservation Strategies*) est un projet dont les activités ont pris fin en juin 2004, après un travail de deux années. FIRST avait été conçu et coordonné par l'Association des Cinémathèques Européennes (ACE) et la Cinémathèque Royale et financé par les Communautés Européennes. Son but était d'encourager les archives du film de par le monde à entamer une réflexion efficace sur l'impact de l'avènement des technologies numériques dans leurs vies.

Dans le cadre de plusieurs rencontres et séminaires qui ont eu lieu en Europe et en Amérique du Nord et grâce à ses cinq groupes de travail, FIRST a débattu nombre d'aspects différents: la numérisation, la préservation des archives numérisées et leur accès, la saisie et les échanges de «metadata», les coûts et les questions budgétaires.

Les résultats de ce travail ont été diffusés dans deux publications qui peuvent être commandées auprès de la Cinémathèque Royale: le «State of the Art Reports» («Rapport sur l'état de fait»), paru en 2003, et le rapport final «Film Archives on the Threshold of a Digital Era» («Archives du film à l'âge du numérique»), paru en 2004.

Le rapport final contient une série de conclusions et un sommaire qui détaille les recommandations adressées aux archives du film, aux agences de financement et aux gouvernements envisageant les mesures à prendre pour faire face aux nombreux problèmes et questions posés par l'avènement du cinéma numérisé et de la technologie numérique dans le domaine des archives du film.

Les recommandations du rapport final concernent deux grands secteurs: celui des problèmes techniques et celui des questions stratégiques liées aux activités et au rôle joué par les archives du film.

Ces deux aspects ont été discutés à Toronto lors du JTS Symposium (juin 2004). Nous donnons ici un résumé de la présentation faite à Toronto par Paul Read sur les questions techniques. Le reste des conclusions et des recommandations sera publié dans un prochain numéro de *Journal*.

The Technological Landscape

The Risk of Vanishing Forever

There exists a paradox. All existing film-based moving pictures are endangered and could be gone in 50 to 100 years, if badly stored. Yet at the same time, whenever the optimum storage conditions are provided, i.e. very low temperatures, even acetate film on the brink of vinegar syndrome decay (at the point of autocatalytic vinegar decay, an A-D level of 1.5) will last 50 years or more if frozen, longer than any digital format can be expected to last. To a large extent the difference between these two positions is principally cost. (The longevity of film in different storage conditions can be demonstrated by using Prescalc, a calculator that can be downloaded from the Image Permanent Institute, Rochester, NY, website), and FIRST highlighted the Preserve Then Show documentation from the Danish Film Institute that described a recent approach to this management issue.

Diagram 1

This table (prepared by Danish Film Institute and Image Permanent Institute information) demonstrates the extension of film base life acquired by relocating both fresh film and film in imminent danger from vinegar syndrome from the conditions of the DFI's old vaults 1, 2 & 3 to new cold and freezer stores. Table provided by Thomas Christensen, DFI.

	Estimated Time to Reach Acidity 1 (A-D Strip Level 2) Based on Average Temperature and Rh Conditions				
	VAULT 1 140° 61%RH	VAULT 2 60° 68%RH	VAULT 3 50° 35%RH	COLD STORE 20° 20-30%RH	FREEZER STORE -50° 20-30%RH
Fresh Acetate film	75 years	190 years	500 years	>1,000 years	>2,000 years
Degrading film at A-D level 1.5	<15 years	<50 years	<200 years	<350 years	>500 years

Although the substitution of nitrate film with safety film in the 1950's slowed the decay, later substrates have proved to have a shorter life than originally expected, although polyester has so far seemed far more stable. Most colour film dyes are far less stable than silver even in dark storage, and the very act of projecting a film will inevitably fade the dyes. Finally all film is physically damaged to some extent by every handling step.

Clearly decay and fading are emotive issues. From a business perspective once a film has reached the last of its commercial exploitation outlets it stops generating profit and becomes a financial liability. Films are costly to store, especially for optimum life, and even more expensive to restore to their original state, yet it seems that digitization is at this time only adequate for extending access, and is not yet viable as a preservation process.

The FIRST partners are of the opinion that no collection should consider discarding any film original or master unless the condition of the image is beyond what could be eventually preserved or restored (and

what can be eventually restored digitally increases daily). This philosophy will be seen to be fundamental to FIRST's recommendations.

User quality requirements and opposing views

FIRST have highlighted several important issues that have polarized, and in many cases have generated opposing technical view-points. The most contentious are:

1. that digitizing film requires very high sampling rates, i.e. resolutions and bit depths, in some cases higher than are realistic or possible today, to ensure that all the image data available is recorded as digital data,
2. that these high specifications will be needed to provide restorations or access versions for an increasingly high quality cinema experience.
3. that no digital image file should be lossy compressed in order to create a digital preservation master,
4. no satisfactory long life storage medium exists today for these large digital files.

It is quite clear that research and development is needed to address each of these.

Critical issues of concern

The following issues are the key areas of concern.

1. Digitization requirements for film images

The modern cinema production, cinema exhibition and TV production industry is in the process of setting the resolutions and sampling processes of scanners and telecine units available for digitising film. Sampling can be roughly separated into resolution (in terms of number of pixels/horizontal line or area) and bit depth.

There have been suggestions that 35mm film needs as much as 10K, 20bit, scanning to acquire all the information on film, but this is primarily opinion, and not based on research. It can also be pragmatically observed that many early films do not require the same high resolutions needed to capture the image contents of modern film stocks.

Considerable information exists from the television industry about bit depth for TV and screen displays, but only practical tests exist for the bit depths needed for extensive colour and contrast re-mapping (such as faded dye restorations). No recent intrinsic research seems to exist that examines these needs and opinions vary.

Telecine units and scanners differ in their technology; the term scanner is used for those that record un-modified R, G & B components of an image. Telecine units usually involve more elaborate encoding to enhance the output, improve scanning rates or file sizes... in effect they compress. The visual differences in the final results may be less than might be expected; some telecine units produce better image quality than some scanners at similar resolutions, because so many other factors are involved.

Tras dos años de actividad, en junio de 2004, llegó a su término FIRST (sigla de *Film Restoration and Conservation Strategies*), un proyecto financiado por la Comunidad Europea, concebido y coordinado por la Association des Cinémathèques Européennes (ACE) y la Cinémathèque Royale de Belgique.

FIRST fue planeado como un instrumento para que los archivos de cine comenzaran a examinar concretamente el impacto producido en sus vidas por la difusión de las tecnologías digitales en todo el mundo.

A lo largo de sucesivos encuentros y seminarios en Europa y América del Norte, y gracias a sus cinco grupos de trabajo, FIRST se dedicó a una amplia gama de problemas: digitalización, preservación digital, acceso digital, creación e intercambio de metadatos, costes y cuestiones presupuestarias.

El resultado de esta labor está contenido sobre todo en dos documentos: "State of the Art Reports" ("Informes sobre la situación actual"), publicado en 2003, y el informe final "Film Archives on the Threshold of a Digital Era" ("Los archivos de cine en el umbral de la era digital"), publicado en 2004 (ambos informes pueden ser obtenidos a través de la Cinémathèque Royale).

El informe final contiene una serie de relaciones conclusivas y una síntesis de directivas y recomendaciones dirigidas a los archivos de cine, las agencias financiadoras y los gobiernos, en las que propone medidas que respondan a los numerosos problemas e interrogantes que se han venido planteando desde la llegada del cine y la tecnología digitales en el terreno de los archivos de cine.

Los contenidos del informe final pueden ser divididos en dos grandes ámbitos: el de los problemas técnicos y el de las cuestiones estratégicas relacionadas con las actividades y el papel desempeñado por los archivos de cine.

Ambos aspectos han sido discutidos en ocasión del JTS Symposium de Toronto (junio de 2004) y el texto que sigue es un resumen de la ponencia de Paul Read sobre las cuestiones técnicas abordadas por FIRST. El resto de las conclusiones y recomendaciones aparecerán próximamente en el *Journal*.

2. Compression

Compression, the process of reducing the total file size of a digital data file or video signal while still retaining an image acceptable for a particular purpose, is of wide concern to film archivists. Lossless compression (LLC) is more generally accepted (although it is not always reversible). Lossy compression (LC) is irreversible. Compression in one form or another is fundamental to all digital video and computer display formats, widely used, often without recognition, and in many forms. All video formats are compressed in the sense that they are reduced from component R, G and B records, and any digitization of an analogue image that does not record every detail of resolution and colour gradation may be considered compression. A number of commercial collections have accepted, or are considering, HDTV formats (even interlaced HD) for image "preservation" of film where there may be an eventual requirement for both high quality (cinema) and low quality (TV and DVD).

Within the 18 month duration of the FIRST project digital cinema display quality has improved dramatically, with the resolution of commercially available projectors rising from 1,280 pixels per horizontal line to 2,000 (2K), and 4,000 (4K) being demonstrated. In the same time the projector dynamic (brightness) range has risen from 1,000:1, to over 2,000:1 being demonstrated (to equal film well over 4,000:1 is needed). So far many of these high resolution displays operate from HD signals, 1920p/hl, 24 or 25 solid frames per second and 8-10bits, and are heavily compressed. There is a view, especially in the USA, held by the feature film major producers, that higher resolutions than 4K will be possible and necessary for the largest screens, and to make a distinction between Hollywood and others (although manufacturers are not commenting). These will be supplied in even more heavily compressed formats to retain a real time image display, at least at first. Modern 35mm film stocks carry more image information than the early low resolution digital projectors were able to display. If a digital restoration or an access copy is made from a film image it should achieve at least the optimum limiting quality of the system. At present the limiting quality is the digital cinema display system, but this may not be the case within a few years.

In general a "good" human eye is thought to need at least 4,000 separate pixels across the width of a cinema screen viewed with a 90° viewing angle (the front seats) to avoid obvious artefacts.

3. Obsolescence

The short and dramatic lives of digital video, computer and display hardware, software and even file formats is a principle concern for long term preservation of digital film records. Manufacturers of magnetic video-tape expressly avoid giving life expectancies. The potential life of film, even 100 year old film, properly stored below freezing, probably far exceeds most, perhaps all, digital formats. Of all the hardware/format suppliers only Sony has given half-hearted guarantees that it will be possible to extract the files from just one of its tape formats, DTF1 & 2, for the next 30 years. There are no guarantees whatsoever over the longevity of any hardware or software. Routine and regular data migration is accepted as essential (every five years). This is both costly

and imprecise as it is impossible to look ahead five years in this ever-changing technology. Standards beyond broadcast TV hardly exist, and the current plethora of current technologies for HDTV, DVD and image file formats suggests that standards will become increasingly difficult to agree and define.

4. Realistic time-scales

Today, using quite low resolutions still creates practical problems. Digitizations, of 2 or 4K, and bit depths, like 12 or 16 bit, used for restoration, are not created, transferred or processed at real time (this is only possible at SD and HD TV). A semi-automatic software image repair (a small scratch for example) may require several minutes of operator's decision, and up to 25secs a frame for the repair render. In many instances every frame of a feature will require rendering, and this may be carried out several times. Adding together all these less than real time scans, imports and exports between workstations, decision times, and a final film record, the total time needed may be, and usually is, up to 500 times the running time of the film. Clearly process times and bit stream rates will increase, but at today's capacity very few restorations are possible (or affordable).

5. Digital storage media for digital PRESERVATION of film images

No current long term digital film data storage solution exists that fits the requirements of -film archives, modern cinema film makers, rights holders, or even cinema exhibitors.

These requirements include:

- Content, hardware and software longevity at least approaching that of film.
- Capable of holding the full image (and sound) information of an original film image.
- Fast (preferably real time) load or download.

Diagram 2

The following table demonstrates the size of typical preservation files

EXAMPLE OF DIGITAL STORAGE: a lot of dataa lot of tapes
Capacity for 10,000hrs of digitised film

Output format ⇒	HDTV	2K	4K	Nb Tapes at 4K
Transparent Storage ⇒ No degradation	Native Capacity 3.74 PB	10 PB	41.3 PB	82,600
Transparent Storage ⇒ No degradation	L.L.C 2.6 1.4 PB	3.85 PB	15.9 PB	31,800
Degradation ⇒	Lossy Compression of 5 0.75 PB	2 TB	8.26 PB	16,520

1 PB = 1,000 TB = 1,000,000 GB 1 Tape = 0.5 TB
 Maximum Throughput 30 Mbytes/sec
 Time to UP/Download: 0.5 TB: 276 minutes = 4hr 36 minutes

for 10,000 hrs of 35mm film (6,500 feature film titles of just one film element per title). There are many collections world-wide with far more than this. These are vast digital storage systems, and they are unmanageable without open-ended budgets (and at worst, before one migration could be carried out the next migration might be due). Table prepared by Eddy Goray of RTBF.

There seem to be the following alternative

approaches available, separately or in combination:

- Encourage research and development of an entirely new storage support in order to fulfil existing user's requirement for a passive long life medium that does not require frequent un-quantified migration.
- Analyse and discuss the existing archive and collections requirements and modify them in order to find a compromise which can be fulfilled by technology in a short term. If there is sufficient market potential any manufacturer will be interested (and the modern cinema industry has similar unfulfilled requirements)
- Make a thorough investigation on the use of low levels of lossy compression.

6. "Business models" for film collections

Two schools of thought exist amongst film archives and collection managers.

One is that digitization should only be carried out at the optimal resolution for film and in effect digital preservation should wait until that is affordable, available and agreed. This, largely a view of some public archives, means that film may wait for ever and never be accessible.

The alternative view is that digitization of film is essential for accessing and distributing images, and that it must be done directly into the most marketable format. This, largely a view of some commercial and broadcaster collections, means that broadcast standard videos are made and the film collection put to one side (and in some cases lost, broken up or even destroyed)

Inevitably both views attract criticism.

FIRST believes that a better business and preservation model might exist between these two extremes. Low quality digital versions present the best access formats today (leading to DVD, digital video and internet use, etc). Higher resolutions (being more costly and time consuming) are specifically appropriate for cinema restorations and may not be appropriate (or affordable, or practical from a time-scale viewpoint) for an entire collection, and should be concentrated on restoration for the cinema only. This bi-directional model needs to be balanced by storing/conserving the original film masters as optimally as possible to extend the life of the original images. This business models accepts that access formats are subject to change and fashion (as they have always been) and that while DVD's may be today's browser access format of choice in a year or so this will inevitably change.

Some, notably commercial, collections that invested heavily in broadcast standard D1, D2 or Digibeta "preservations" have already discovered their short format, hardware and software lives, and now see they must carry out a "preservation" programme all over again.

Archives that quickly generated low cost browse versions (for example on DVD working from whatever) are able to switch to tomorrow's browse format cheaply – still have the film to return to, and the cash to

support programme. This applies to a number of small regional archives in Europe.

Digital to the Rescue?

The technical issue of the non-commercial afterlife of a film comprises inter-linked issues which can be divided into the following categories: conservation, preservation, reconstruction and restoration, and access.

Conservation: Digital technology has not yet provided any solutions for the conservation and preservation of moving images.

- There is no universally agreed standard or method for preserving images in digital formats that matches the life expectancy, simplicity or the flexibility of film,
- The inevitable migration costs essential with current digital media are not yet quantifiable.
- In some circumstances digital technology could be (and has been in a number of well-documented cases) a threat to the original high quality film images, due to a misplaced confidence in the permanence of digital applications.

Preservation: Digital preservation sets out to preserve the “shape and substance” of images or sounds without preserving the format, or the support, or the original experience. Archivists are widely divided whether this acceptable...but would, in the end, agree that it is better to preserve what is possible, than lose a film image entirely.

Reconstruction and restoration: Analogue restoration of film is often extremely labour and time-consuming and therefore very costly, and only a few films get the full restoration treatment to the degree that they deserve or need. Digital technology is not expected to be cheaper, or by itself, save films and will definitely not increase the numbers fully restored. Technology companies claim that they have achieved efficient single-image compression schemes (spatial or inter-frame compressions) that are indistinguishable from uncompressed images, even to experts, and this is largely true. However these compressed images, in effect frozen in time, use, space and quality, cannot be worked on again to improve a restoration or extend quality to provide a new access version for an improved projection system. Probably only retaining the original film image as the master image allows this.

Access: There is no doubt that this is where digital technology has incontrovertible benefits, and in the future the range of access versions will include high resolution high quality digital cinema versions, to low resolution highly compressed browse versions for the internet.

Some FIRST Technical Guidelines

FIRST's aim is to provide basic guidelines. They must be considered temporary, they are seen as being specific to this time and today's technology, and they will change as the technology changes and develops. The FIRST Partners also recognizes that, like the judgements of a Supreme Court, it could be expected that attitudes and philosophies

will also change, and that therefore Guidelines will also change.

1. At this time no digital recording format for video or data can be considered to be as, or more secure than a film image element.

In consequence no collection should consider discarding any film original or master, unless the condition of the image is beyond what could be eventually preserved or restored.

2. There is no current consensus of opinion, or adequate research, on the correct resolution required for scanning film images.

Therefore digitisation should be considered principally, at this time, as a means of providing access to the image in a suitable format for a selected display method. However, in general it is recognized that 8 bit is adequate for a TV screen display (ITU 601). 10 bit is considered suitable for colour in higher brightness range digital projection systems (hence its use in HDTV formats)

- Where the distribution is for either an analogue video (of any format) or a digital disc or tape format, or where broadcast is planned, standard definition digital broadcast ITU 601 (recording on Digibeta) is recommended.
- Where distribution is planned as a film projected cinema display, clearly the original film format must be the first choice. This is not always a practical proposition and it is recognised that in many cases this would restrict access (for example few working 9.5mm projectors still exist), or would result in using poor quality restoration. High quality, high resolution digital film recorders only exist for 35mm film, so other original gauges and formats have to be transferred to an acceptable modern 35mm cinema format (including digital and cyan dye sound tracks) to be universally accessible. Even 16mm projection is no longer common.
- At present no higher resolutions (for 35mm film) than 2 or 4K are proposed by the modern film industry (despite pipe dreams by archivists hoping for higher resolutions) and it would be ineffective to seek standards beyond the technology available. The cinema industry widely uses both 2K (for digital Intermediate post production and effects) and 4K (effects only) pixels per line scanning for 35mm film and 1440 (so called 1.5K) for Super 16 and no higher resolution is correctly available. The highest film recording resolution of the Academy width 35mm frame (still universally used) is 4K pixels per line, although 2K is more common. The only digital cinema projectors of high enough quality now are between 1280 and 1920 pixels per line (with 4K proposed at an eventual standard) but so far the highest resolution digital provider format is 1920 HDTV signal (4K will be derived by pixel extrapolation, sometimes called “up-ressing”).
- A 1920p/l HDTV digital format represents a useful temporary common source for both film and video restoration for access. There are many HDTV formats, and some may be used as storage formats for film images. The HD format 1080 24sfps (on uncompressed D6, or compressed D5) may be transferred to film frame by frame or downloaded to a standard 601 broadcast format for DVD, video or broadcast release. The format is less suitable for 35mm 4:3 Academy

images as the resolution is reduced to 1440 pixels per line, adequate for 16mm film.

- Digital preservation master specifications. Should a collection manager feel that there is a need to produce a genuine digital preservation master because a film is decaying and a high quality restoration is not possible (for practical or costs reasons) FIRST recommends a specific route. All modern film stock manufacturers publish Modulation Transfer Function information and from these it is possible to estimate the resolution of a film and loosely equate that film resolution with a digital scanning resolution. This is not precise and, as can be demonstrated, an “over scan” factor helps to avoid both underestimating the film image quality resolution and avoiding aliasing artefacts. FIRST provides more details of this procedure in its final report.

3. The bit-depth of a film scan should depend upon the purpose for which a scan is being made (bearing in mind that no digital format is recommended as a preservation format at this time).

The higher the bit depth the more image alteration (in terms of colour grading and image repair) can be carried out without objectionable artefacts (such as contouring or other alias effects). Low bit depths increase the risk of eliminating some of the necessary film artefacts intrinsic to the film image (such as grain).

- Where a film image is scanned in order to retain a digital record for subsequent colour re-grading (to correct fading for example) a minimum of 14bit logarithmic is needed and 16bit is recommended for seriously faded colour print films.
- When a film image is already graded prior to recording the graded image (for example by a controller operating on a 14bit scanner such as a Spirit data telecine) an 8bit preservation file is considered the minimum. 10 bit would be better to allow for a considerable increase in the dynamic range of digital projectors in the future. This assumes that no further re-grading or restoration of this image will be required. If subsequent digital image repair is required 10 bit is the minimum requirement, but as the techniques improve we can expect this requirement to increase.
- A 60i broadcast scan will not allow major restoration regrading. Only limited image manipulation is possible at this 8 bit depth, and fade correctins are usually m not possible.

4. Digital noise reduction and “sharpening” processes should be used as little as possible in order to retain the film image character.

All grain reduction, sometimes called noise reduction methods, whether automatic or manually applied, will remove the grain character of the film image, producing a smooth unstructured un-film-like appearance. This also always reduce the sharpness of film originated images as the grain structure defines the edges of density. Recent research at Eastman Kodak has shown that digital enhancement of image sharpness, if handled carefully, may not be the ogre it has been portrayed as.

5. When a film to film digital restoration is being made the calibrated digital intermediate film processes offer the best results at present.

In this case the image may be graded with the restorer present to accept the image on a monitor at the scanning stage in the assurance that the film result eventually seen on the cinema screen will be similar, or the same. Scanners operating at 12 bit or less, with no image controller, reduce the range of possible corrections, and should be avoided. Some narrow gauges can only be scanned on scanners of this sort. In the future scanners may operate quickly and cheaply at 16 bit and this will allow scan to be carried out without any corrections which can then be done later. In general this is not economically viable now.

6. Prior to attempting any digital restoration, research to establish the technology originally used for both image and sound is essential, especially on extinct colour processes.

Photochemical restorations in the past have often relied on the limited range of modern film stocks on the market at the time, and it is admitted that many restorations do not simulate the original image accurately. Digital technology permits almost unlimited reconstruction and simulation and therefore there is less excuse for imprecision or guesswork. The literature on old processes has been poorly disseminated in the past but much of the information is available, but as restorers become more expert there will be a demand for this information.

7. The collection manager, restorer or archivist should direct all restorations carried out in service provider companies personally, recognising that few providers have done this before and very few have a specialist among their staff.

This applies to both analogue photochemical and digital restorations. Service providers, both film and digital laboratories vary in equipment and experience. In digital work the client should know and agree every stage and detail; resolutions, bit depths, equipment and software, digital formats used for intermediate storage, routes and techniques, and film stocks. The restorer will need to explain the exact nature of the job to be done and then agree the route and the final result preferably in writing. This will place an increasing burden on the restorer to understand the technology and to justify decisions that affect the image and sound quality.

8. No adequate solution exists for long term digital storage under the existing user's requirements.

Optical tape seems to represent a possible long-term solution if it is suitably developed. Further investigation should be made on this technology because its characteristics seem very well suited to the needs of film archive in terms of longevity, capacity and speed. This technology (carefully analysed, developed, industrialised and if no drawbacks are found) if widely used by film collection holders (to achieve a low cost from an economy of scale), could be a possible future solution for long term digital storage of film images.

8. Compression technology is improving rapidly and is essential to display large resolution digital files in real time.

However no lossy compression or any sort can be recommended for any film digital preservation format, since no subsequent alteration to the image is possible without image quality reduction, sometimes very severe indeed. Compression (up to 50:1 can be demonstrated as being indistinguishable from the uncompressed image in certain conditions) can be invaluable for display access versions only. This may not always be the case in the future. It is possible that compression systems could be devised that reduces the size of preservation formats without losing later re-grading, reconstruction or image repair capability.

9. Archives and collections should accept lossy compression for storage of access data files.

10. Browse formats may be considered as temporary versions convenient to the technology of today and cheapness would be a virtue.

DVD or hard disc storage may be useful today, but we should recognize that within a year or so new, better, faster, bigger, smaller, brighter, sharper systems will be here.

FIRST's Proposals For Future Technology Research

The complex and continuous evolution of technology and markets, and the vast scale of costs and effort involved in digitising the European Film Heritage, convinced the FIRST Partners that Film Archives and Collections need to look at solutions for the medium-term, over a period of a decade.

It is also expected that the results of research proposed by FIRST will extend beyond the limits of the film archives. Many of the issues are important to the whole field of high end digital technology applications in the media – in filmmaking, broadcast television, the cinema and home entertainment. The film archives are no longer alone – their problems are the same as in other sectors.

Standardisation

1. Standardisation is crucial to all the areas covered by FIRST, and it is vital that these actions be taken by concerned bodies and Institutions to define and implement standards and best practices.

Digitisation / Restoration

2. Further research and knowledge is needed for digitisation of film images (e.g. in terms of bit-depth and resolution at least) to provide for the different requirements for both access and preservation.

3. Effects of compression on moving images, and the selection of more efficient compression techniques must be researched.

4. Realistic time-scales for digitisation and restoration for access must be assessed. It is clear that by using current technology, digitisation of a significant percentage of existing European film collections is virtually impossible.

Storage

5. The storage of film images digitised at full film resolution is currently either not possible, or is economically and practically unsustainable. Research in this complex field is fundamental.

6. Technical obsolescence is a central issue for preservation, and an important concern for its economic impact on large digital collections.

7. Migration, as a response to obsolescence, must be correctly evaluated in terms of costs and time-scales.

8. Research for a long term, high capacity, storage solution is essential. Storage of moving images at film resolution poses unprecedented challenges to the digital storage industry, and it could open up entirely new perspectives, and markets.

In addition to the technology section of FIRST, other workgroups reviewed cataloguing, exploitation, access and distribution of film images, and the following were their proposed research projects.

Description and metadata

9. Standardisation, to guarantee a lasting consistency in data management systems, is a core issue.

10. Interoperability of systems is vital to the exchange of information, and thereby to evolving a sustainable model based on synergies between collections.

11. Automatic and semiautomatic tools for metadata creation need to be created.

12. Multilingual searching is a core issue in establishing a “truly European” market – a precondition for cultural distribution and economic exploitation of collections.

13. Content indexing, in all its forms, needs further research.

14. Version management is crucial to all film collections.

15. The management of migration of existing embedded metadata into unwrapped metadata must be supported and further researched..

Distribution strategies

16. Efficient Digital Rights Management (DRM) systems, content protection and Digital Asset Management (DAM) tools need to be further researched.

17. Further business modelling and cost/benefit analysis that involves potential audience research is needed.

18. R&D is needed in Digital Access and Distribution channels, specifically D- and E-Cinema, Internet applications, Interactive Television, and higher quality Home Video content.

This summary of the FIRST project covers just the technical aspects, and these very briefly. It is recommended that the full report be read for full details. The complete report can be obtained by emailing a completed

application form, available on the FIRST web site, www.film-first.org/first/images/jun-Orderform.doc, to filmarchive@ledoux.be.

References

The following is a short list of recent technical key documents that relate to this report:

General Summary of Archive Film Scanning and Restoration Issues

FIRST - Film Restoration and Conservation Strategies - State of the Art Report. Limited Issue as a hard copy publication but available as a CD from Cinémathèque Royale de Belgique, Brussels, or via www.film-first.org. This initial FIRST Report is also provided on the Full Report CD.

Film Life Expectancy.

Prescalc, Image Permanence Institute's Preservation Calculator downloadable software available from their website www.rit.edu/ipi, <http://www.rit.edu/~661www1/>.

Nissen, Larsen, Christensen & Johnsen, Eds, "*Preserve then Show*", Danish Film Institute, 2002, ISBN 87-87195-55-0). Several papers including:

Bigourdan, J.-L., "Film Storage Studies – Recent Findings",

Bigourdan, J.-L., "A Strategic Preservation plan for the DFI's motion picture film collections",

Bigourdan, J.-L., "From the Nitrate Experience to New Film Preservation Strategies" (includes recent acetate research), in Smither & Surowiec, Eds. "*This Film is Dangerous*", FIAF 2002. ISBN 2-9600296-0-7.

Bigourdan, J.-L. & Reilly J.M., "Effectiveness of Storage Conditions in Controlling the Vinegar Syndrome: Preservation Strategies for Acetate Base Motion Picture Film Collections", in

"*Image and Sound Archiving and Access, the Challenges of the 3rd Millennium*", Proc. Joint Technical Symposium Paris 2000 (published 2003). ISBN 2-910202-03-8

EBU Tech 3289, "*Preservation and Reuse of Film Material for Television*" European Broadcasting Union, March / June 2001.

EBU Addendum to Tech 3289, "*Preservation and Reuse of Film Material for Television*" European Broadcasting Union, May 2004.

Information Content of Film Images

M. Rothaler, work carried out 1990, described in EBU Tech 3289, "*Preservation and Reuse of Film Material for Television*" European Broadcasting Union, March / June 2001.

Morton, R.R.A., Maurer, M.A., & DuMont, "*Assessing the quality of motion picture systems from scene-to-digital data*", SMPTE Journal, Vol 111, no 2, 2002.

Morton, R.R.A., Maurer, M.A., & DuMont, C.L., "An Introduction to aliasing and sharpening in digital motion picture systems", SMPTE Motion Imaging Journal, Vol 112, nos 5 & 6, 2003.

Morton, R.R.A., DuMont, C.L., & Maurer, M.A., "Relationships between pixel count, aliasing, and limiting resolution in digital motion picture systems", SMPTE Motion Imaging Journal, Vol 112, nos 7 & 8, 2003.
SMPTE Motion Imaging Journal, Vol 112, nos 5 & 6, 2003.

Digital Projection

Svanberg, L. Ed., "EDCF Digital Projection Handbook", Focal Press, 2004 (release Aug 2004).

Photochemical Restoration Principles

Read, P. & Meyer, M.-P., "Restoration of Motion Picture Film", Butterworth, 2000

Algorithms and Digital Image Repair, General Principles.

Kokaram, A., "Restoration of Moving Pictures", Springer, 1999.

Modern Digital Terminology and Definitions

"The Quantel Guide to Digital Intermediate", Quantel, 2003.

"The Digital Fact Book", Quantel, 2003.

European Broadcasters Survey of Archive Collections, Film and Video

Presto - Preservation Technology - Key Links Systems Specifications D3.2

Chapter 6 Film a pdf download from

<http://presto.joanneum.ac.at/projects.asp#D3.2>.

Le Rapatriement des films spoliés par les nazis

Eric Le Roy

Historical
Column

Chronique
historique

Columna
histórica

En 1997, l'actualité s'est portée sur les spoliations commises par les nazis. Il a alors été omis que, dans le milieu culturel et artistique, la dépossession s'est répandue pareillement au sein de l'industrie cinématographique.

Peu de chercheurs et d'historiens se sont penchés sur ces faits qui ne sont pas négligeables. A la même époque le rapatriement, en France, de deux films d'envergure saisis par la Propaganda Staffel, *La Grande illusion* (Jean Renoir, 1937) et *Mademoiselle Docteur* (Georg Wilhelm Pabst, 1937) nous ont permis d'examiner plus attentivement les conditions dans lesquelles ces extorsions avaient été opérées.

Contrôle, censure et despotisme

Lorsque la France entre en guerre, la censure cinématographique agit déjà et certains films sont rapidement interdits par les autorités françaises : les films de guerre, les films « déprimants » et les films militaires, même de vaudeville, qui tournent l'armée en dérision, s'éclipsent des écrans. La revue corporative *La Cinématographie française*⁽¹⁾ publie une première liste de films prohibés pendant la durée des hostilités, comportant entre autres *La Bête humaine* (Jean Renoir, 1938), *Le Dernier Tournant* (Pierre Chenal, 1939), *Hôtel du nord* (Marcel

Mademoiselle Docteur,
Georg Wilhelm Pabst (1937)



Carné, 1938), *Ignace* (Pierre Colombier, 1937), *J'accuse* (Abel Gance, 1937), *J'arrose mes galons* (Jacques Darmont, René Pujol, 1936), *Paix sur le Rhin* (Jean Choux, 1938), *Tire au flanc* (Henry Wulschleger, 1933)... Cinq autres titres dont *L'Équipage* (Anatole Litvak, 1935), *Le Jour se lève* (Marcel Carné, 1939) et *Le Puritain* (Jeff Musso, 1935) sont suspendus momentanément, et doivent faire l'objet d'un examen ultérieur. Le 22 juin 1940, l'Armistice est signé entre la France et l'Allemagne : le 30, Otto Abetz, l'ambassadeur d'Allemagne à Paris, reçoit l'ordre de Adolf Hitler de

« mettre en sécurité » les œuvres d'art. Commence ainsi un pillage systématique des collections françaises.

Le 3 octobre 1940, le conseil des ministres, à la demande du Maréchal Pétain, interdit aux juifs d'exercer toute profession dans le cinéma, le théâtre, la radio, l'édition et la fonction publique⁽²⁾. Trois jours plus tard, Jean-Louis Tixier-Vignancour, avocat et représentant du parti populaire français de Jacques Doriot à Vichy, responsable de la censure dans les domaines précités, confirme l'application d'une note de la Commission allemande d'Armistice⁽³⁾ concernant l'interdiction des « films



La Grande illusion, Jean Renoir (1937)

d'incitation à la haine contre l'Allemagne » tels que *Ceux qui veillent* (Gaston Choukens, Belgique, 1939), *Entente cordiale* (Marcel L'Herbier, 1939), *L'Équipage* (Anatole Litvak, 1935), *Fräulein Doktor* (*Mademoiselle Docteur*, G.W. Pabst, 1937) et *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937)⁽⁴⁾. En décembre 1939, *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938) avait déjà disparu des écrans: il est néfaste de présenter un déserteur, même incarné par Jean Gabin.

A Paris, la *Propaganda Abteilung* (« service de la propagande ») entreprend la normalisation de l'activité cinématographique, avec un service du cinéma (Referat film) sous l'autorité du Dr Dietrich. Le processus « d'aryanisation » s'enclenche; la politique décidée par Goebbels se met en place. C'est ainsi que, de septembre à

novembre 1940, une série d'ordonnances va définir la politique appliquée à Paris par Alfred Greven, le puissant directeur de la Continental. L'organisation monte d'un cran l'année suivante: sous le motif perfide de libérer le marché des films anciens, les autorités d'occupation interdisent, par le truchement d'une ordonnance, la diffusion des films antérieurs à 1937. Cette répression s'appliquera dès l'été 1942 à la zone libre. Authentique mise à mort du patrimoine français, le texte stipule principalement que « (...) les films (...) doivent être retirés de la circulation avant le 1er octobre 1941 et prêts à être remis à un endroit qui sera indiqué ultérieurement par le *Militärbefehlshaber en France* ». Les Allemands ambitionnent, avec cette mesure, de favoriser la diffusion de leurs propres films, maîtriser la distribution, valoriser la production cinématographique française (dont ils sont devenus en partie les maîtres d'œuvre) et en outre s'accaparer des stocks existants, soit pour les conserver (comme un « trésor de guerre ») et d'autre part recycler les films, c'est-à-dire en récupérer les sels d'argent.

L'ordonnance qui nous concerne s'applique à « *la saisie et la fabrication des négatifs de films* »⁽⁵⁾. Elle ordonne à tous les détenteurs de négatifs de films d'en établir un relevé complet et de désigner le lieu de dépôt : les producteurs ont donc été contraints de transmettre ces informations et, de la sorte, donner aux autorités d'occupation la clef pour entreprendre la spoliation du cinéma français. La plupart des producteurs, cinéastes, auteurs et artistes israéliques, quittent Paris pour la zone libre ou l'étranger dans la précipitation. Les films sont laissés sur place, les sociétés sont « aryanisées ».

Les nazis vont procéder, avec méthode, au pillage des films français et étrangers (particulièrement américains, ceux des productions Warner ou Metro Goldwyn Mayer...), en marge des œuvres d'art et archives nationales.

La spoliation

Il ne subsiste que très peu d'écrits, de témoignages retraçant cet épisode. En effet, s'agissant de sociétés plus que de personnes privées, cette mémoire a disparu de notre histoire. Il faut rechercher, dans les fonds d'archives qui demeurent, ou dans les collections de films du Bundesarchiv (anciennes archives du film de Berlin-Est) des indices accordant un aperçu des extorsions abusives manœuvrées par l'occupant.

L'un des exemples les plus frappants du cinéma français reste, parmi d'autres, celui du producteur, distributeur et exploitant Jacques Haïk⁽⁶⁾. En 1940, il quitte Paris pour l'Afrique du Nord, tandis que les nazis lui confisquent tous ses biens et prennent insidieusement le contrôle de sa société *Les Films Régent*. Dans les documents d'archive, nous apprenons que lors de la séance du 4 septembre 1941, la société est

volontairement liquidée, « en accord avec la Propaganda Staffel et le Commissariat aux Affaires Étrangères juives » (sic). Plus loin une ligne évoque la mainmise sur les films: « Le Président rappelle qu'au cours d'une séance (...) il a été fait mention des confiscations de films et de copies par les autorités d'occupation (...) qu'enfin la valeur de la perte subie apparaît à l'actif du bilan de l'exercice 1940 ». La séance du Conseil d'administration du jeudi 9 octobre 1941 est encore plus explicite : le Président Paul Boisserand signale que « (...) suivant la lettre du laboratoire G.M film de Moulin-sous-le-Roc, cette société informait M. Jacques Haïk, qu'elle croyait encore à

la tête de la société, que les autorités allemandes avaient saisi le négatif de « Mes crimes » qui appartenait à la société » (7).

À partir des données en leur possession, les autorités d'occupation ont opéré une rafle systématique dans les laboratoires et dépôts de films : les détenteurs de négatifs sont dépossédés, sans aucun dédommagement. La spoliation est en marche, avec rigueur et détermination. La plupart des films récupérés (copies des films sortis en



ORDONNANCE CONCERNANT LA SAISIE ET LA FABRICATION DES NÉGATIFS DE FILMS DU 17 OCTOBRE 1940

Le texte des pièces jointes qui ont été rendues par le Führer des États allemands de l'Est, l'Allemagne, l'Autriche et la Pologne :

1. — Le texte des pièces jointes qui ont été rendues par le Führer des États allemands de l'Est, l'Allemagne, l'Autriche et la Pologne, est le suivant :

2. — Le chef de l'administration militaire se réserve, dans certains cas, le droit de procéder des mesures d'urgence de nature préventive.

3. — Il est interdit de fabriquer des négatifs de films de toute autre nature que de faire des copies de négatifs de films.

4. — Le chef de l'administration militaire se réserve dans certains cas le droit de procéder des mesures d'urgence.

5. — Quatre-vingt-dix-neuf des négatifs de films au sens du paragraphe 1 doit être en l'état complet de son matériel de films dès le moment où il est sorti de l'usine et en plus tout jusqu'à la fin de l'année 1940.

6. — Ce texte s'applique :

7. — La guerre des négatifs ;

8. — Les négatifs ;

9. — La désignation exacte du produit et du mode d'emploi ;

10. — Les producteurs des négatifs de films, sans et après de la personne pour le compte de laquelle les négatifs ont été reçus et gardés.

11. — Le texte doit être présenté, rédigé en allemand et en français et en triple exemplaire, au chef de l'administration militaire en France, Propaganda-Abteilung, Gruppe Film, 11, avenue des Champs-Élysées, Paris.

12. — Les indications contenues la présente ordonnance sont applicables des pièces prévues au paragraphe 1 de la Kriegsmarine-Verordnung du 17 août 1939 (1939, 1939, 1939, 1939).

13. — Des demandes de dédommagement ne peuvent pas être formées par suite de la suite ou des mesures prises en vertu de cette ordonnance.

14. — Cette ordonnance entrera en vigueur dès sa publication.

15. — Pour le commandant en chef de l'armée :

Le Chef de l'Administration militaire en France.

France avant le 1er octobre 1937, négatifs déclarés) sont retirés de la circulation et remis dans un lieu déterminé par l'occupant. Si certains d'entre eux sont recyclés⁽⁸⁾, les autres quittent la France pour le Reichsfilmarchiv à Berlin. La saisie n'a pas été limitée dans le temps: il apparaît que les autorités allemandes ont persévéré tout au long de l'occupation. Effectivement, à partir des documents écrits provenant du liquidateur de la Gaumont Franco Film Aubert⁽⁹⁾, nous savons qu'un transfert de films français à Berlin a été fait en date du 30 mars 1943, comportant notamment *L'Assommoir* (Maurice de Marsan et Pierre Maudru, 1921), *Le Joueur d'échecs* (Raymond Bernard, 1926) et *Le Refuge* (Léon Mathot, 1930). L'envoi de films en Allemagne était réalisé dans la plus grande indifférence et les films choisis relevaient de plusieurs catégories: films anti-allemands, œuvres du patrimoine, goûts personnels des dirigeants nazis...



La Grande illusion, Jean Renoir (1937)

En raison des conditions énigmatiques dans lesquelles ont été exécutées ces dépossessions (extorsions dans les laboratoires, mise à disposition des sociétés de production par l'entremise de Français) puis le rassemblement des collections dans un lieu secret avant transfert en Allemagne, il est impossible à l'heure actuelle d'établir une liste précise des films volés. Seuls quelques témoignages nous ont permis d'entreprendre un schéma de ces événements. L'après-guerre, à ce sujet a été aussi dramatique : producteurs et cinéastes disparus, absence d'ayants droit, priorité à la nouvelle production. A part quelques isolés (les producteurs Jacques Haïk, Serge Sandberg, Romain Pinès...) qui ont persévéré dans la recherche de leurs biens et poursuivi l'administration française, l'ensemble de la profession s'est réfugiée dans le mutisme et l'amnésie.

The repatriation of two French films taken by the Nazis, *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937) and *Mademoiselle Docteur* (Georg Wilhelm Pabst, 1937), gives the author the opportunity to examine more closely the conditions under which these films were stolen. He summarizes the various regulations that were enacted by the German occupation that permitted the confiscation of films of the French cinema heritage, including the original negatives, along with films from other countries found in France, the destruction of some for silver reclamation, the removing of others to the Reichsfilmarchiv in Berlin, and in the postwar period to Gosfilmofond in the Soviet Union. He describes the repatriation of large numbers of these films during the 1990's with the cooperation of the relevant FIAF archives. This is a revised version of an article published in *L'Arche* no. 501, November 1999, pp. 28-33.

La repatriación de dos películas francesas expoliadas por los Nazis, *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937) y *Mademoiselle Docteur* (Georg Wilhelm Pabst, 1937), permite al autor examinar con detalle las condiciones en que fueron robadas.

El artículo examina los textos de la reglamentación de la que se sirvió la Ocupación Alemana para confiscar películas del patrimonio cinematográfico francés, incluyendo negativos originales y filmes extranjeros que se encontraban en Francia, o destruir otras películas con el fin de recuperar la plata, trasladar otras al Reichsfilmarchiv en Berlín, que, a su vez, fueron enviadas al Gosfilmofond de la Unión Soviética, en el período de posguerra. El autor describe cómo se llevó a cabo la repatriación de numerosas películas en la década de 1990 con la cooperación de los archivos FIAF.

Este texto es una versión revisada del artículo publicado en *L'Arche*, n° 501, noviembre de 1999, pp. 28-33.

L'itinéraire des collections de films est lui plus aisé à dessiner : elles ont été méthodiquement transférées au Reichsfilmarchiv de Berlin, cinémathèque d'Etat fondée par Josef Goebbels en 1934 et dirigée à l'époque par le Dr Frank Hensel, co-fondateur de la Fédération Internationale des Archives du Film, puis par Richard Quaas, un membre du parti nazi chargé de centraliser l'ensemble des copies et négatifs de films allemands ainsi que les collections des pays annexés. Donc, contrairement à une idée répandue, les films n'ont pas été systématiquement détruits, mais archivés dans les organismes officiels du IIIème Reich. Raymond Borde attribue d'ailleurs la non destruction des ces films au Dr Frank Hensel⁽¹⁰⁾.

L'Après-guerre

En 1945 le Reichsfilmarchiv est placé dans la zone russe au moment de la partition de Berlin. Une partie de ces films prennent le chemin de Moscou. Conservé au Gosfilmofond (Archives cinématographiques de l'ex-URSS) ce patrimoine français a suscité rumeurs, polémiques et interrogations, amplifiées par la guerre froide, période durant laquelle les films ont circulé dans les pays du bloc communiste, ont fait l'objet d'échanges, voire de restitutions partielles en Allemagne de l'Est. Suite à des négociations entre les Archives Françaises du Film et le Bundesarchiv en 1997, la France a retrouvé plusieurs œuvres perdues dans leurs versions d'origine. Les négatifs originaux de longs métrages français ont été restitués : *L'Argent* (Pierre Billon, 1936), *les Demi-vierges* (Pierre Caron, 1936), *l'Épervier* (Marcel L'Herbier, 1933), *Le Golem* (Julien Duvivier, 1936), *Mannequins d'Orient* (Nowack, 1930), *Matricule 33* (Karl Anton, 1933), *le Monde où l'on s'ennuie* (Louis de Marguenat, 1934), *La Mystérieuse Lady* (Robert Péguy, 1936), *Sœurs d'armes* (Léon Poirier, 1937). En tout, 260 titres (négatifs et copies de longs métrages de fiction et de documentaires), dont la plupart étaient considérés comme perdus en France.

Destins particuliers

Le destin du négatif original de *Mademoiselle Docteur* est caractéristique : volé par les nazis, le film (interprété par Pierre Fresnay, Dita Parlo, Pierre Blanchard, Viviane Romance, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault...), tout comme son héroïne, a circulé en Europe de l'Est où il a fait l'objet d'échanges⁽¹¹⁾. En France, son producteur Romain Pinès (juif originaire de Lipaïa, Lettonie), persuadé que son négatif avait été brûlé par les Allemands, a été contraint après guerre de diffuser le film sous une version mutilée intitulée *Salonique, nid d'espions*, dans le but d'amortir les coûts de production, l'exploitation ayant été brutalement stoppée en 1940. Le Gosfilmofond avait pourtant rendu le matériel au Reichsfilmarchiv après la guerre, sans doute en raison du sujet du film et de la nationalité allemande de ses réalisateur et interprète. Ce négatif original considéré irrémédiablement perdu a été restitué en 1996 aux Archives Françaises du Film, restauré puis rediffusé⁽¹²⁾.

Pour *La Grande Illusion*, l'un des chefs-d'œuvre du cinéma français, personne ne savait précisément où était passé le négatif : Jean Renoir était lui-même convaincu qu'il s'était consumé dans le bombardement

du laboratoire Saint-Maurice en 1942. En 1946, *La Grande Illusion* a été présentée en France dans une version tronquée (Renoir y a effectué des coupes à la demande d'associations de résistants et déportés) à partir de copies. En 1958, Jean Renoir remonte le film avec Renée Lichtig pour tenter de rétablir la version originale à partir d'éléments intermédiaires. À l'époque on n'ambitionne plus de récupérer un jour le négatif. Mais la Cinémathèque de Toulouse, au début des années 80, repère un élément dans ses stocks: Il y était arrivé lors d'un échange avec le Gosfilmofond... En 1992, lors du transfert des collections nitrate de la Cinémathèque de Toulouse aux Archives françaises du film, le document est analysé: il s'agit du négatif original. Le film est alors restauré dans sa version originelle.

Quant au film d'Alexandre Ryder *Après « Mein Kampf », mes crimes*, il a connu le même destin, mais son exode s'est terminé à Moscou. Son sujet a longtemps animé des controverses avant son retour en France, grâce à la détermination de son ayant droit. Le film avait pourtant été distribué après-guerre dans une version complétée à la Libération avec des scènes relatant la victoire des Alliés.

Le rapatriement n'est pas terminé. Au fur et à mesure de son travail d'inventaire, le Bundesarchiv nous signale les films français identifiés. En fonction de leur intérêt pour les collections françaises, les boîtes sont restituées, soixante ans après leur spoliation.

N.D.L.R. Cet article est une version remaniée d'un texte intitulé *Quand les nazis pillaient le cinéma français, L'Arche* n° 501, novembre 1999, p. 28-33.

¹ N° 1098, 18 novembre 1939.

² Voir *Le Film* n°2, 1er novembre 1940.

³ Lettre reproduite dans *Le Cinéma sous l'occupation*, René Chateau, Éd. La Mémoire du cinéma français, 1995, p. 98.

⁴ Voir *La Grande illusion: le film d'un siècle*, Archives n° 70, février 1997.

⁵ Voir le Film n° 3, 15 novembre 1940, ainsi que Paul Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, tome 2, entre deux républiques 1940-1946, Filméditations-Pierre Lherminier éditeur, 1977, 214 p., p. 37-38.

⁶ (Tunis, 20 juin 1893-Loué, 31 août 1950). Jacques Haïk est le producteur, entre autres du *Juif polonais* (Jean Kemm, 1931) avec Harry Baur et d'un film de propagande anti-hitlérienne qui a fait grand bruit à sa sortie : *Après « Mein Kampf », mes crimes*, réalisé par Alexandre Ryder en 1939. À Paris, il a notamment construit le cinéma *Le Rex*.

⁷ Document aimablement fourni par M. Jean-Marie Bonnafous, PDG de la société des Films Régent. Il s'agit effectivement du négatif original de *Après « Mein Kampf », mes crimes*. À noter que le film était projeté sous le pseudonyme de Jean-Jacques Valjean.

⁸ C'est à dire détruits et réutilisés en talons de chaussure, peignes et cosmétiques. Les sels d'argent servaient pour fabriquer de la nouvelle pellicule, procédé existant depuis les débuts du cinéma. Information fournie par Jean Siefert.

⁹ Courrier daté du 24 juin 1948. Merci à Gilles Venhard (Service juridique, Gaumont) de nous avoir transmis ce document.

¹⁰ Voir Archives n° 70, février 97, *La Grande illusion : le film d'un siècle*, p. 21.

¹¹ Voir *Mademoiselle Docteur* de G.W. Pabst, 1937, à propos d'une restauration, Archives n° 73, décembre 1997, 30 p.

¹² Cette version originale a été présentée au Festival de Berlin en 1997, puis diffusée sur Arte en Mai 97.

Parcours de vie: Paulo Emílio Salles Gomes

Maria Rita Galvão

Historical
Column

Chronique
historique

Columna
histórica

NDLR : *Nous avons invité notre collègue Maria Rita Galvão de la Cinemateca Brasileira à commenter l'ouvrage récent de José Inácio de Melo Souza Paulo Emílio no Paraíso⁽¹⁾ (Rio de Janeiro / São Paulo, Record, 2002, 630 p.); son texte est beaucoup plus qu'une recension, aussi avons-nous crû bon de lui attribuer le statut de « chronique historique ».*

Paulo Emílio Salles Gomes qui, à l'invitation d'Henri Langlois, représenta la Filмотeca de São Paulo (future Cinemateca Brasileira) à un congrès de la FIAF de la fin des années 40, est sans doute un inconnu pour la plupart des adhérents actuels de la fédération. Tel n'était pas le cas il y a vingt-cinq ans quand, représentant la même cinémathèque, je participai à mon premier congrès FIAF. Les commentaires que j'entendis alors à son sujet allaient de la « brillante intelligence » à la « bonne humeur contagieuse » (avec des variantes, comme « l'amusante ironie » ou le « sourire séduisant »), en passant par la générosité, l'élégance de l'allure et des manières (ou, dans un autre registre, du discours et de l'écriture) et par quelques anecdotes savoureuses. Bref, hormis l'obligatoire mention de son livre sur Jean Vigo⁽¹⁾, ce qu'on avait retenu de Paulo Emílio, c'était surtout le charme. Ce en quoi les confrères de la FIAF n'étaient pas très originaux!

Au Brésil, dans les nombreux textes qui lui ont été consacrés (Paulo Emílio, le critique de cinéma, le militant politique, le défenseur du cinéma brésilien, l'essayiste, le professeur, le scénariste, l'acteur même), dans les témoignages d'amis et d'élèves, dans les hommages des cinéastes qui l'ont proclamé leur maître, et encore davantage dans les superlatifs qui le qualifient comme l'intellectuel par excellence – l'homme qui reflète son temps – de tout cela ressort, avant toute chose, le charme d'une personnalité séductrice qui en fit un mythe.

Le mythe

Ce mythe, José Inácio de Melo Souza le rejette explicitement. Il démontre même son immunité vis-à-vis ce pouvoir de séduction en racontant la déception éprouvée la première fois qu'il vit un Paulo Emílio « chancelant » lors d'une conférence où il espérait « entendre une sommité et connaître des vérités définitives » (p. 546) et se retrouva face à un bavardage inconséquent⁽²⁾. Ce qui a intéressé José Inácio chez Paulo Emílio, ce n'est pas l'homme mais, en premier lieu, les écrits, et, bien plus tard, les archives personnelles à la Cinemateca Brasileira, révélatrices d'un intrigant parcours de vie.

Dans ce parcours de vie, ce qui intéresse notre auteur, c'est l'homme public, ce qu'il a fait, ce qu'il a écrit : l'homme politique et l'intellectuel, qui est déjà adulte quand nous faisons sa connaissance, au moment où

il fonde *Movimento*, sa première revue culturelle. Ne sont évoquées, ni l'enfance, ni l'adolescence, ni les amours, sauf quand les femmes de sa vie sont liées à son travail. Même l'écrivain Lygia Fagundes Telles, certainement plus connue du grand public que Paulo Emilio lui-même, n'a droit qu'au strict minimum.

Pourtant, il est impossible de ne pas nous souvenir de Paulo Emilio biographe, faisant le portrait de la Lydou de Vigo, ou de Dona Bêbe d'Humberto Mauro, ou même d'une obscure Aimée, mère d'Almeryda, qu'en trois traits de plume il transforme en personnage⁽³⁾. Paulo Emilio avait de l'imagination et savait s'en servir, dit José Inácio⁽⁴⁾, mais quant à lui, nous confie-t-il, s'il essayait, « je ne sais pas si je réussirais... » Il n'essaie pas! Son « atout de travail », c'est la documentation.

Et la documentation, notre auteur sait comment la trouver! Après dix ans de recherche, à consulter archives publiques et privées – au Brésil, en France, en Angleterre, en Belgique – à lire les journaux, réunir lettres, coupures et rapports, et recueillir plusieurs douzaines de témoignages, José Inácio nous présente un travail monumental, probablement très proche de ce que serait un inventaire exhaustif de l'information disponible. Le résultat, résumé dans un court texte d'introduction, divise la trajectoire de Paulo Emilio en cinq étapes successives dans le temps et clairement délimitées dans l'espace (alternant Brésil et France); chaque étape de la chronologie est à son tour subdivisée en sections logiques qui séparent les thèmes.



Paulo Emilio Salles Gomes

Cinq étapes

Dans la première partie (1929-1939), nous voyons comment la politique conduisit le jeune Paulo Emilio (18 ans) en prison et de là à l'exil volontaire en France où son intérêt pour le cinéma politique (surtout Eisenstein) s'étendit au cinéma tout court, jusqu'à ce que la guerre le ramène au Brésil. Au nombre des personnes qu'il côtoya à cette époque, deux l'ont profondément marqué : Henri Langlois, qui lui enseigna à vraiment « voir » les films, et Victor Serge qui, outre les procès de Moscou, lui fit connaître une autre vision de la gauche qui, nuancée par le temps et aussi éloignée du communisme staliniste que du fascisme, sera celle de Paulo Emilio pour le reste de sa vie.

L'étape suivante (1940-1946) est celle de la vie universitaire qui, en plus de la formation académique, comprend la création d'un ciné-club (sur le modèle du « Cercle du cinéma » de Langlois, à Paris), bientôt fermé par la police; la participation à la revue *Clima*, où il inaugure un genre de critique de cinéma,

A review of a biography of Paulo Emilio Salles Gomes, *Paulo Emilio no Paraíso* ("Paulo Emilio in Paradise"), by Jose Inácio de Melo Souza, Sao Paulo, Record, 2002.

Salles Gomes was one of the great personalities of FIAF, although little known among the present members. He was a man whose record and reputation achieved mythic status, especially in Brazil. The biographer wants to reject the myth in favor of the deeds and the writings of Salles Gomes, although, as the reviewer comments, these bring the biographer back at the very end of the book to the mythic status of this cultivated intellectual: film archivist, film critic, political activist, defender of Brazilian cinema, essayist, professor, scenarist, even actor. The biographer follows the public life of his subject, choosing to avoid the private side, to skip over childhood and adolescence, and for the most part, the love affairs. His methodology is documentation: his research took six years and covered four countries, resulting in what the reviewer calls a monumental work. "Paradise" is used as a metaphor by the biographer: it was a quarter in Sao Paulo where the "Prison of Paradise" housed the young Salles Gomes and where he learned how to live inside himself, taking refuge in his studies and his imagination. He tried to teach and to enlist his fellow prisoners in his political ideas, until he escaped five months later, to reappear in Paris. He was right to escape, because the dictatorship executed political prisoners in April 1937.

The biographer divides the life into five parts:

1) 1929-1939, the 18-year-old political activist was sent to prison, escaped, and went to France, where his interest in political cinema was extended to all cinema. He came under the influence of Henri Langlois, who taught him to truly "see" films, and Victor Serge, who taught him another vision of the left, as far from Stalinist communism as from fascism, that would remain with him all his life. The coming of war in Europe sent him back to Brazil.

2) 1940-1946, Salles Gomes attended

analytique et tendant vers l'essai, jusqu'alors inédite au Brésil; et enfin, l'engagement militant dans la lutte contre la dictature et dans la politique étudiante où Paulo conquiert, pour cette nouvelle gauche non orthodoxe qu'il propose, tout un groupe de camarades universitaires. Avec la chute de la dictature de Getúlio Vargas, on propose à Paulo Emilio de se présenter pour une charge de député; il refuse. En prison, vivant avec des ouvriers, ce « fils de l'élite » avait déjà opté pour les « humiliés et offensés », attitude qu'il maintiendra avec une remarquable « dignité intellectuelle » jusqu'à sa mort.⁽⁵⁾ Mais l'autre choix, entre la politique et le cinéma, était déjà fait à ce moment-là.

La troisième étape (1946-1954) est celle de la « formation de l'homme cultivé ». Une bourse d'études du gouvernement français lui permet un nouveau séjour en Europe, de longue durée cette fois. Pendant les huit années suivantes, Paulo Emilio plonge dans le cinéma : s'inscrit à l'IDHEC, fréquente la Cinémathèque française, assiste aux premières, participe à des séminaires de recherche historique, suit les festivals européens, suscite à distance la création de la Filmoteca de São Paulo (par l'envoi des premières copies de la future collection) qu'il représente à la FIAF – et écrit, écrit beaucoup. Il rentre au Brésil, y rapportant des rétrospectives qu'il présentera à l'occasion d'un mémorable premier Festival de Cinéma de São Paulo⁽⁶⁾. Les rétrospectives resteront au Brésil, de même que Paulo Emilio, intégré à la Filmoteca avec les précieuses copies. Il assume alors – sans nuire à ses autres activités⁽⁷⁾ – la tâche complexe de transformer la Filmoteca en véritable cinémathèque, plus tout à fait sur le modèle Langlois, un modèle qu'il commencera à questionner, mais en y incorporant d'autres exemples (Iris Barry, Ernest Lindgren), plus proches de ce que seraient bientôt les cinémathèques de la FIAF.

C'est alors le début de ce que José Inácio qualifie de période de « maturité » (1954-1966), une période marquée par l'intérêt croissant pour le cinéma brésilien. Occasionnel au début, cet intérêt pour le cinéma brésilien est de plus en plus constant à mesure qu'il fait la connaissance des jeunes réalisateurs et suit leur œuvre, et plus grand encore quand il commence à se renseigner sur l'histoire du cinéma brésilien, et à comprendre les mécanismes qui en régissent la production et identifier ses particularités, pour devenir son intérêt exclusif à la fin de sa vie.

Dans cette quête, le cinéma le conduit à une plongée d'une rare lucidité dans les racines très profondes fondatrices de la culture brésilienne. Le premier indice clair de ce processus est la thèse *Uma Situação Colonial?*⁽⁸⁾, qui eut un grand retentissement au sein des nouvelles générations de critiques et de cinéastes – y compris hors du Brésil, exportée par les réalisateurs du Cinema Novo qui participaient à des discussions dans des festivals étrangers. Le point culminant, une décennie plus tard, sera *Cinema : trajetória no subdesenvolvimento*⁽⁹⁾. Accueilli par les milieux cinématographiques de l'époque presque comme un manifeste, cité et discuté à satiété, le texte est devenu une référence dans le champ de l'essai brésilien, ayant aujourd'hui encore des répercussions dans les réflexions sur la culture nationale dans les domaines les plus divers.

Nous voici déjà rendus à la dernière étape de la vie de Paulo Emilio

university, created a film club modeled on Langlois' "Cercle du cinema" that was soon closed by the police, wrote a kind of film criticism until then not seen in Brazil, and in the end, became a political activist, persuading a group of students to his unorthodox new left proposals. With the fall of the dictatorship of Getulio Vargas, he was offered a governmental position, but he refused. He made a choice between politics and cinema.

3) 1946-1954, a study grant from the French government allowed Salles Gomes to return to Europe. He entered IDHEC, frequented the Cinematheque Francaise, took part in seminars, and helped in the creation of the Brazilian film archive by sending the first copies of the future collection to Sao Paulo. He was the representative of the nascent organization in FIAF. Above all, he wrote. He returned to Brazil and organized the first Festival de Cinema de Sao Paulo. The film programs remained in Brasil, as did Salles Gomes. Without neglecting his other activities, he began the complex task of organizing the Filmoteca into a true film archive, on the model of Langlois, a model that he will begin to question, incorporating other examples nearer to what would become the FIAF model.

4) 1954-1966 was a period marked by his growing interest in Brazilian cinema, which became his exclusive interest at the end of his life. His *Uma Situação Colonial?* had a great reverberation among new generations of critics and cineastes, including outside of Brazil, where the directors of Cinema Novo participated in discussions at foreign festivals.

5) Ten years later, the culmination appeared in *Cinema: Trajetoria no subdesenvolvimento* translated in English as *Brazilian Cinema* Sin 1982, and also published in Italian, French and Spanish. Salles Gomes was perhaps best-known internationally as the author of the much-praised *Jean Vigo*, Paris: 1957, until the publication of *Brazilian Cinema*.

(1966-1977). À l'activité critique et de recherche historique vient s'ajouter une nouvelle occupation : l'enseignement universitaire – tout d'abord à Brasília, puis à São Paulo. C'est à ce moment-là que son ardeur à vivre le cinéma national s'assortit de positions extrêmes pour lesquelles Paulo Emílio, le « polémique », est taxé de chauvinisme – au point où il n'écrit plus, ou ne parle plus que des films brésiliens. « Tout film brésilien doit être vu » était la devise de *Cinearte*, une revue des années 20 que Paulo Emílio étudia à fond⁽¹⁰⁾ et dont il reprit la devise à son compte. Bon ou mauvais, cela importe peu, « aussi mauvais un film soit-il, le dialogue avec lui a le mérite d'exister » – ce qui n'arrive pas avec un film étranger – « et cela peut avoir des conséquences »⁽¹¹⁾ : voilà l'idée de base. Le mauvais film brésilien (manifestation d'expression déformée d'une réalité sociale médiocre, parfois brutale ou abjecte, toujours intense) nous renseigne beaucoup plus sur nous-mêmes que le meilleur film étranger. L'aborder, c'est « une lutte tenace contre l'ennui », mais l'effort est récompensé : si « le sous-développement est fastidieux », « sa conscience est créative ». Sans oublier, et Paulo Emílio ne permet pas qu'on l'oublie, que le bon film brésilien existe aussi. Le développement de cette réflexion de base marqua de manière ineffaçable la présence de Paulo Emílio dans le département de Cinéma de l'université de São Paulo, qu'il aida à fonder et où il demeura jusqu'à sa mort, formant des générations de critiques, théoriciens et réalisateurs du cinéma brésilien.

Tout cela, et bien d'autres choses, nous sont racontées tout au long des 629 pages de cette biographie. Le texte est dense, fiable, détaillé, et même ainsi frustrant parfois du fait des informations qu'il omet, et lourd en d'autres moments à cause de celles qu'il accumule – au bout du compte, souplesse et humour, comme l'invention, sont les armes de Paulo Emílio, nous dit l'auteur, pas les siennes. Pourtant, bien que de lecture difficile et malgré nos points de désaccord, à aucun moment est-on tenté d'abandonner la lecture du livre. Une fois abattues les cent premières pages, on découvre un curieux processus, presque imperceptible au début, mais toujours présent et qui se manifeste de plus en plus au fur et à mesure que notre lecture avance. Ayant refusé le mythe Paulo Emílio, José Inácio part à la recherche des faits : ce qu'a fait et ce qu'a écrit Salles Gomes. Et c'est alors qu'arrive l'inespéré : loin de le nier, les faits reconstruisent le mythe. À travers les textes, les témoignages d'amis, la documentation variée (des petits billets à ses parents jusqu'au rapports de la police politique), la personnalité de Paulo Emílio renaît entière, avec tout le charme, la créativité, l'humour et la séduction qui composaient le mythe, agrémentée d'une dose supplémentaire d'ironie pour s'infiltrer insidieusement dans le sérieux du texte de José Inácio.

Les textes de Paulo Emílio contribuent de manière décisive à l'entreprise. Nous ayant prévenus dès la première page que son objectif était de « faire parler Paulo Emílio pour le présent », il tient parole et le cite copieusement. Le discours de Paulo Emílio, « indépendamment de notre adhésion » – et José Inácio n'est certes pas toujours d'accord – « produit un plaisir que peu d'essayistes brésiliens atteignent (...). Le texte vraiment plaisant ne se perd jamais en lui-même; il exige qu'on y revienne. Il se transforme en un sortilège lancé au lecteur afin que ce dernier plonge dans ses idées, de telle manière que s'éternise le

Revisión de la biografía de Paulo Emilio Salles Gomes, *Paulo Emilio no Paraíso* ("Paulo Emilio en el Paraíso"), por José Inácio de Melo Souza, Sao Paulo, Record, 2002.*

Poco conocido entre las generaciones más jóvenes de la FIAF, Paulo Emilio Salles Gomes, fue sin duda una de las grandes figuras de nuestra federación. Su obra y reputación se convirtieron en un mito, sobre todo en Brasil. José Inácio de Melo Souza, autor de la biografía, prefirió eludir el mito para concentrarse en las acciones públicas y la obra de Salles Gomes aunque, naturalmente, como lo destaca el comentarista de su obra, surja del libro la colosal dimensión del intelectual cultivado que fue Salles Gomes, a través de las múltiples facetas que caracterizaron su personalidad ya sea como archivista, crítico de cine, activista político, defensor del cine brasileño, ensayista, profesor, guionista, actor.

En esta biografía, José Inácio de Melo Souza optó por privilegiar la vida pública de Salles Gomes sobre la privada, evitando detenerse en la historia de su infancia y adolescencia y mucho menos en sus relaciones sentimentales. La metodología empleada es la documental: la investigación, cuyo resultado el crítico no duda en calificar de obra monumental, ocupó seis años y lo llevó a cuatro países. El término "Paraíso" se refiere metafóricamente tanto al barrio de Sao Paulo donde se encontraba la "Prisión del Paraíso" en la que estuvo preso el joven Salles Gomes, como al espacio interior en el que comenzó su aprendizaje de reflexión, refugiándose en sus estudios y su imaginación. Intentó ganar la adhesión a su causa de sus compañeros de prisión, hasta que, cinco meses más tarde, logró fugarse y llegar a París. Los hechos le dieron razón, pues, en abril de 1937, la dictadura hizo ejecutar a numerosos presos políticos.

El autor de la biografía distingue cinco etapas de la vida de Salles Gomes: 1929-1939, el activista de 18 años es encarcelado, se fuga, se traslada a Francia, donde extiende su interés por el cine político al conjunto del séptimo arte. Recibe la influencia de Langlois, quien le inculca el

dialogue ». Et voici donc le biographe lui-même, insensible à l'homme, plongé dans l'enchantement que le sorcier Paulo Emilio suscite dans ses textes!

Et le paradis?

Ce processus – la reconstruction du mythe, qui ne se fait évidemment pas à l'insu de l'auteur, mais par son entremise – bénéficie d'un autre renfort puissant : le « paradis » du titre.

« Paraíso », paradis, est un quartier de São Paulo où se trouvait la prison dans laquelle le jeune Paulo Emilio fut incarcéré et qui, par extension – et contradiction dans les termes! – était appelé « Prison du Paradis ». Au début du séjour forcé qu'il y fit, Paulo Emilio écrit à sa mère pour lui demander d'apporter un pyjama, du dentifrice, des chemises et des caleçons, des livres et un jeu d'échecs, et il la rassure : « Je suis très bien ici, au Paradis ». En lisant la correspondance qu'il entretient alors avec parents et amis, au milieu des désagréments qu'il relate, on trouve des phrases telles que : « Des fois, je suis presque heureux... » Et on a l'impression qu'il prend le jeu de mots au pied de la lettre, ou qu'il se trouverait bien n'importe où. Puisqu'il ne peut pas sortir, il se construit son petit paradis particulier en apportant le monde à l'intérieur. À commencer par les livres qu'il commande : des romans, une grammaire française, des abrégés de philosophie – il pense profiter de ce temps pour préparer l'examen d'entrée à l'université, examen auquel il ne lui sera pas permis de se présenter. Outre la lecture, il projette d'écrire et annonce qu'il songe à un *Paradis trouvé*, par opposition au *Lost Paradise* de Milton... Effectivement, il écrit, non pas un poème épique mais un drame, *Destinos*, dans lequel il oppose d'honnêtes et malheureux ouvriers à la bourgeoisie décadente et corrompue.

Généreux et aisé, il reçoit de chez lui des repas spéciaux qu'il commande en quantité suffisante pour les partager avec ses compagnons de cellule; avec lesquels il provoque des discussions politiques, alors qu'il tente de convertir à l'Aprisme⁽¹²⁾ les militants du parti communiste. Constamment préoccupé de la conscience ouvrière et de l'éducation des classes travailleuses, il commence à participer à une « Université populaire », créé par les prisonniers, avec une conférence sur la littérature brésilienne moderne. Il planifie des cours d'extension universitaire, abordant « des sujets de ma spécialité » ; il donne des leçons de français et se réjouit en s'apercevant qu'il est bon professeur : les disciples « progressent à vue d'œil ». Élargissant le projet d'Université, il crée un « Théâtre populaire » à l'inauguration duquel il participe avec des numéros variés : chansonnettes de Maurice Chevalier, un poème de l'ouvrier Hag Reindrach (pseudonyme de Paulo Emilio lui-même), une aria de Verdi (avec des injures traduites en portugais : « cachorro! F... de p...! », « au moment où Rigoletto s'en prend aux nobles ». C'est dans ce même Théâtre qu'il fera jouer *Destinos*. On peut imaginer ce qu'il aurait pu faire encore si, au bout de quinze mois d'incarcération, un projet plus important n'avait occupé son temps et son imagination : l'évasion. En attente d'un procès de jugement qui traînait, et surtout devant la perspective de durcissement de la dictature qui allait faire de la prison politique l'« antichambre de la mort » – un fait confirmé peu après par l'exécution de prisonniers

“verdadero” arte de “ver” películas y de Victor Serge, que le hace descubrir una concepción más humanista de la izquierda, tan distante del comunismo estalinista como del fascismo. Estas influencias lo marcan definitivamente. El estallido de la guerra en Europa lo lleva de nuevo a Brasil.

1940-1946, Salles Gomes se incorpora a la universidad, crea un cineclub inspirado del “Cercle du cinéma” de Langlois, muy pronto clausurado por la policía, desarrolla una crítica cinematográfica hasta entonces inusual en Brasil y reanuda sus actividades de militancia convirtiendo a numerosos estudiantes a sus nuevas ideas de izquierda. A la caída de la dictadura de Getulio Vargas, le ofrecen un cargo oficial, al que rechaza anteponiendo así el cine a la política.

1946-1954, una beca del gobierno francés le permite a Salles Gomes regresar a Europa. Ingresa en el IDHEC, frecuenta la Cinémathèque Française, participa en seminarios y contribuye a la creación de los archivos cinematográficos enviando las primeras copias de la futura colección a Sao Paulo. En un principio, es el representante de su flamante institución en FIAF. Y se dedicó, sobre todo, a escribir. Sin abandonar las demás actividades, inicia la compleja tarea de transformar la Filмотeca en un auténtico archivo cinematográfico, basándose primero en el modelo de Langlois – que luego comienza a cuestionar –, para ir incorporando luego otros ejemplos que lo acercan a lo que va a ser más adelante el modelo FIAF.

1954-1966 es un período que se caracteriza por un creciente acercamiento al cine brasileño, se transforma en el interés principal de los últimos años de Salles Gomes. Su *Uma Situação Colonial?* ejerció gran influencia sobre las nuevas generaciones de críticos y directores de cine, quienes a su vez, a través del Cinema Novo, llevaban el debate a las arenas de los festivales internacionales.

Diez años más tarde, su obra culmina con la publicación de *Trajectoria no subdesenvolvimento* (en castellano *Trayectoria en el subdesarrollo*, 1973; en

fusillés en avril 1937 – Paulo Emílio passe à l’action : avec ses compagnons, il creuse un tunnel et s’évade du Paradis, un mercredi des cendres... Trois mois plus tard, tel un héros picaresque, il réapparaîtra à Paris, à 19 ans, le monde devant lui...

Impossible d’inventer meilleur début pour la création d’un personnage mythique!

Cette espèce de métaphore ambiguë que José Inácio propose avec son titre – projetant l’ombre (ou la lumière) de la paradoxale prison paradisiaque d’où Paulo Emílio s’échappe pour qu’elle l’accompagne dans sa vie dehors – trouve une étrange résonance dans une lettre où, déjà miné par la maladie, il décrit à un ami ce qu’il ressent : c’est comme si son esprit, ou son âme, ou quoi que ce soit qu’il identifie comme son vrai « moi » (familier, alerte et souple comme toujours) se voyait soudain emprisonné dans un corps étranger (vieux, fatigué, capricieux) qui a une vie propre et qu’il ne reconnaît plus comme le sien.

À la dernière page du livre, se servant pour une fois de l’arme favorite de Paulo Emílio, l’imagination, et se permettant – juste pour cette fois! – de conjecturer sur l’intimité de l’homme, José Inácio se demande ce qu’il penserait de l’interprétation que le biographe propose des *Três mulheres de três PPPs*, nouvelles publiées l’année même de sa mort et avec lesquelles Paulo Emílio ouvre une nouvelle voie qu’il n’aurait pas le temps de poursuivre, la fiction en prose. José Inácio estime retrouver dans les nouvelles et en Polidoro, le personnage qui les relie, des traits d’une angoisse et d’une désillusion insoupçonnées qui auraient marqué les dernières années de la vie de Paulo Emílio et qui seraient ici transfigurés par l’écriture littéraire. Cette proposition, « il revient au lecteur de (...) l’accepter ou de la refuser ». Quant à Paulo Emílio, aucune importance : dans tous les cas, il « reste victorieux, riant gaiement », conclut José Inácio.

1. *Jean Vigo*, Paris, Seuil, 1957. Couronné « meilleur livre de l’année sur le cinéma » par le Prix Armand Tallier, il avait déjà été salué avant même sa publication par François Truffaut qui le considère « le plus beau livre de cinéma que j’aie jamais lu » (*Cahiers du cinéma*, no 36, juillet 1954). Pour la revue *Positif* (no 312, février 1987), ce n’est pas le meilleur livre de Paulo Emílio : son véritable chef-d’œuvre est *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* (São Paulo, Perspectiva, 1974). Saluant la traduction française de *Três mulheres de três PPPs* (*P... comme Polydore*, Arles, Actes Sud, 1987), la même revue fait état des principaux textes de Paulo Emílio publiés en français, anglais, espagnol et italien, déplorant au passage que si peu de son œuvre soit connu en France.

2. Cette même conférence, « sans prétention et pleine de bonne humeur », inspire à Zulmira Ribeiro Tavares un bel essai, *Paulo Emílio : Cinema e Brasil*, où elle discute des relations qui s’établissent dans son discours entre cinéma et société / réalité et fiction. Après avoir décrit la « mise en scène » (« le jeu mimique et physiognomique du conférencier » composant « un joyeux rituel de libération » des formes conventionnelles de la présentation orale), elle transcrit la phrase qui, concluant la conférence, introduit le thème de son essai : « J’invente, dit Paulo Emílio, mais j’invente toujours avec le secret espoir d’être en train d’inventer juste. »

3. *Vigo, vulgo Almereyda*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991. Originellement

inglés *Brazilian Cinema*, 1982), publicado también en francés e italiano. Antes de *Trayectoria en el subdesarrollo*, la obra de Salles Gomes ya había alcanzado cierta notoriedad internacional con su estudio sobre *Jean Vigo*, París, 1957.

écrit en français, au début des années 50, la traduction brésilienne est la seule à reproduire le texte intégral, drastiquement réduit dans d'autres langues où il apparaît juste comme introduction à la biographie de Jean Vigo, fils d'Almeryda.

4. Dans une interview avec une journaliste qui lui demandait plus de détails sur la relation de Paulo Emilio avec « la grande dame de la littérature brésilienne » (*O Estado de São Paulo*, 2 septembre 2002.).

5. José Inácio, interview citée. Des presque deux mille prisonniers qui, entre 1935 et 1937, passèrent par les prisons politiques de São Paulo, seul trois, dont Paulo Emilio, étaient étudiants, précise José Inácio (p. 24).

6. 1954. Hormis une ambitieuse exposition – sorte de version réduite du Musée du cinéma d'Henri Langlois – pour laquelle il ne trouva pas de financement, Paulo Emilio compose avec les rétrospectives un vaste panorama du cinéma mondial, des origines au début de la guerre, y incluant des primitifs européens et américains, les avant-gardes française et russe, l'expressionnisme allemand, des classiques du cinéma muet italien, suédois, portugais et américain, plus ce qu'il réussit à se procurer de mieux de la production des années 30. Pour cela, il mobilise la FIAF au grand complet et, outre les films, fait venir des réalisateurs et des critiques pour les présenter – entre autres, Abel Gance, Stroheim, Cavalcanti, Bazin, Lindgren et Langlois.

7. Il suit les festivals (et aide à en créer au Brésil), développe cours et séminaires (désormais intégrés aux activités de la Cinemateca Brasileira), participe aux rencontres de la FIAF (dont il était vice-président quand, faute d'avoir payé sa cotisation annuelle, la Cinemateca Brasileira fut suspendue) et écrit beaucoup. Ses principaux textes des dix années qui suivent ont été réunis dans *Crítica de cinema no Suplemento Literário* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, 2 volumes). Deux autres recueils, *Cinema : trajetória no subdesenvolvimento* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980) et *Um intelectual na linha de frente* (Rio de Janeiro, Brasiliense, 1986) comprennent, en plus des textes de cette époque, d'autres textes antérieurs et postérieurs.

8. Présentée à la première Convention Nationale de la Critique Cinématographique, organisée par la Cinemateca Brasileira en 1960.

9. *Argumento* (no. 1, 1973). Traductions en italien (*Brasile : « cinema novo » e dopo*, Venise, Marsili, 1981), anglais (*Brazilian Cinema*, USA, Fairleigh Dickinson University Press, 1982), français (*Cinéma brésilien 1970-1980 : une trajectoire dans le sous-développement*, Festival de Locarno, 1983) et espagnol (*Archivos de la Filmoteca*, no 36, 2000).

10. Dans l'œuvre déjà citée *Humberto Mauro, Cataguazes Cinearte*, présentée à l'université comme thèse de doctorat. Cataguases est la petite ville d'Humberto Mauro : en traçant le décor qui lui donna son origine, Paulo Emilio enrichit la sociologie brésilienne d'une étude sur la Zona da Mata à Minas Gerais. De cette période datent aussi les textes plus longs qu'il écrivit sur l'histoire générale du cinéma brésilien.

11. In *Um intelectual na linha de frente* (p. 263).

12. L'Alliance Populaire Révolutionnaire Américaine (APRA), fondée par le leader politique Haya de la Torre.

* Prix Jaboti (Câmara Brasileira do Livro), 2003.

The 23rd year of the Giornate del Cinema Muto

Eileen Bowser

Festival

Habitué de longue date des Giornate del Cinema Muto, Eileen Bowser, devant la richesse et l'abondance de la programmation 2004, a choisi de concentrer ses énergies sur la rétrospective Dziga Vertov, sachant très bien qu'elle ratait, entre autres, des programmes Griffith, des Anthony Asquith et autres réalisateurs britanniques de l'époque muette. Mais l'idée d'être confrontée en une même semaine aux idées, expériences, explorations et développements d'un cinéaste aussi dynamique que Vertov était suffisante pour faire tourner la tête de quiconque s'intéresse à l'histoire du cinéma.

Ainsi a-t-on pu voir à Sacile une presque intégrale de *Kino-Pravda* (1922-1925) qui s'impose comme l'une des composantes essentielles du mouvement constructiviste. Pour Vertov et ses collègues, la révolution sociale voulait aussi dire la révolution dans les arts. Vertov était passionné par le processus, le processus du travail, de la construction d'une société nouvelle, le processus de la production d'un film, même le processus de la vision d'un film.

Tous ces Vertov (*Kino-Glaz*, *La Sixième Partie du monde*, *Trois Chants sur Lénine* – projeté dans une version muette destinée aux régions non encore équipées pour la projection sonore – et *L'Homme à la caméra*)

Silent cinema is alive and well at the Giornate del Cinema Muto. At this annual celebration of the silent film we meet the international world of FIAF archivists, film historians, academics, authors, musicians, students and enthusiasts of the silent film. The festival has become the best place in the world to present the new silent film restorations and the preservation work of the film archives, a place where films are shown with professional care and with a rich variety of musical accompaniments, to the most appreciative and knowledgeable audience in the world. For the last six years the festival has taken place in Sacile, Italy, a friendly and pretty little town laced with streams and canals. It is with regret that we left Sacile this year, for they say we will return to Pordenone and the rebuilt Teatro Verdi in 2005, but it is with relief for an end to the interminable waiting for buses, because there are not enough hotel rooms in Sacile.

This year the organizers got a little carried away by the riches available to them and scheduled a lot of overlapping programs in the two theaters, the Zancanaro and the Ruffo, demanding that we choose between equally interesting films on a daily basis. Together with a substantial contingent of viewers, I chose to see all of the Dziga Vertov programs, realizing that such a gathering of his work in one place and time was unlikely to occur again. But that means that I cannot report on the entire festival: the Vertov viewers had to miss some of the D. W. Griffith programs, now reaching the period of his feature films after seven years of looking at his short Biograph films; the final results of the Mitchell and Kenyon restoration project; various new restorations; early Italian films; some of the serial *Wolves of Kultur* (shown nearly complete, spread out over the week); and some of the silent films of Anthony Asquith and other British directors. Asquith was considered to be a delightful discovery by those lucky enough to catch his films. If you had the stamina – films began at 9:30 in the morning and ended around midnight – you could see *Captain January* in the presence of the star herself, Baby Peggy, also known as Diana Serra Cary, who proved to be as intelligent and articulate in her maturity as she was skilled and poised at five years of age. Another former child star joined Baby Peggy in Sacile: Jack Cardiff, better known as the director and cameraman. The evening screenings also included special musical presentations of Keaton's *The Navigator*, the horror film/comedy *The Cat and the Canary*, the 1918 Hungarian film, *Vorrei Morir*, and a restored *Tillie's Punctured Romance*. The latter confirmed what history has said of it: a vehicle for stage star Marie Dressler that relegated the more talented Chaplin to the sidelines. There was a wide variety of films, too numerous to mention here, enough to intrigue and amuse anyone who might not have an overriding interest in Vertov. There were

étaient suivis de la projection de films réalisés par des collègues ou des disciples du cinéaste. À ce chapitre, il faut notamment mentionner le *Moscou* de Mikhail Kaufman qui utilise certains matériaux des films de Vertov, mais dans un style très différent. Une véritable découverte fut *Opium* (1929) de Vitaly Zhemchuzhny, d'après un scénario d'Osip Brik, pas tellement pour ses qualités artistiques, mais pour sa dénonciation énergique des pratiques religieuses un peu partout à travers le monde.

Cet extraordinaire cycle Vertov était sous la direction de l'infatigable Yuri Tsivian qui a même trouvé le temps de faire lui-même la traduction simultanée des intertitres, ajoutant au besoin quelques éléments d'information, pour le plus grand plaisir du public. Tsivian est aussi le responsable de *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, une extraordinaire collection de critiques et d'essais contemporains, traduits en anglais et remarquablement illustrés. Notons enfin que cet événement Vertov sans précédent est le résultat du travail de conservation du Gosfilmofond et du RGAKFD russes et de l'Österreichisches Filmmuseum.

Amiga de las Giornate del Cinema Muto desde hace mucho tiempo, Eileen Bowser, ante la riqueza y abundancia de la programación del 2004, prefirió concentrarse en la retrospectiva Dziga Vertov, consciente de que así excluía de su reseña a cineastas como Griffith, Asquith y otros directores británicos de la época del cine mudo presentes en el programa. La idea de sumergirse durante una semana en las ideas, experiencias, exploraciones y desarrollos de un cineasta tan prolífico como Vertov era -y es comprensible- una oportunidad única para quienes se interesan por la historia del cine.

Este año, en Sacile, se mostró una retrospectiva casi integral de *Kino-Pravda* (1922-1925), serie considerada como una de las componentes esenciales del movimiento constructivista. Para Vertov y sus colegas, la revolución social quería decir también revolución de las artes. Vertov era un apasionado del proceso en sí: la construcción de una nueva

lecturas, collegia, music master classes, a book fair, and if you found time to eat, wonderful meals.

The silent Dziga Vertov films were the extraordinary center of all this (it is rumored that Bologna will complete the study next year with the sound films). Major Vertov scholars were present, and we are confident that Vertov studies will be revitalized as a result of this program. To see in one week all the ideas, experiments, explorations and developments of this dynamic filmmaker, not to mention the work of some of his followers and collaborators, was dizzying, compared to the years the festival has taken to lead us through D.W. Griffith's films at Biograph. In addition to the possibilities for a better understanding of Vertov's work and his key position in revolutionary Russian film history, the films delivered the excitement of a radical time when the world was newborn and everything seemed to be possible to the revolutionaries: the abolition of religion, the end of the conventional family structure and the denigration of commercial fiction film frivolities. A world in which one could confidently claim, as an intertitle in *Kino-Glaz* did: "Tuberculosis is a capitalist disease." The earliest films on which Vertov worked were rather conventional newsreels: they are still amazing today, letting us see close up all the living personalities of the revolution, Lenin, Trotsky and the others we know as names in the history books, and the restless crowds of people around them. We often saw the same footage reused in different ways. We saw specially-staged footage, despite the "kinoccs" (kino-eyes) denunciation of artifice. We saw an almost complete run of *Kino-Pravda* (1922-1925), that stands revealed as an essential component of the avant-garde constructionist movement. We saw the results of the terrible famine, the trials of the Party of Socialist Revolution, the destruction of religious artifacts, all kinds of modern machinery in movement, endless demonstrations and marching. For Vertov and his colleagues, social revolution meant revolution in art. It doesn't seem to matter what the workers are building or producing in the assembly lines or where they are marching. Vertov's interest appears to be in process: the process of working, the process of building a new society, the process of filmmaking, even the process of film viewing. One of the most memorable sequences (*Kino-Glaz*, 1924) underlined process by showing it in reverse: the meat on the table goes through the steps back to the original bull in the pasture, including refolding it in its hide and the stuffing back of the entrails. In the 16th issue of *Kino-Pravda* the first film by Eisenstein appeared, actually by Vertov with Eisenstein, *Glumov's Diary*, produced for use within a stage production of the Proletkult theater, and incorporated in the newsreel. We saw wonderful intertitles as integral to the films they appeared in as the photographic images, moving titles, outsize titles, split and three-dimensional intertitles designed by Aleksandr Rodchenko and others; the daring photography and camera tricks by Vertov's brother, Mikhail Kaufman; rapid montage by Elizaveta Svilova, Vertov's wife and collaborator. Then came the feature films: *Stride, Soviet!*, with its stunning scenes of buses and cars applauding and reacting emotionally to the speeches over the loudspeaker; *A Sixth Part of the World*, an attempt to take a world view of the economics of the socialist system; a silent version of *Three Songs of Lenin* made for showing in locations not yet equipped with sound,

sociedad, el proceso del trabajo, el de producción de una película y el de la visión de una película.

Filmes realizados por hermanos, colegas y discípulos de Vertov completaban cada una de las películas proyectadas. Entre éstas destaca *Moscú* de Mikhail Kaufman, quien utiliza algunos materiales rodados por su hermano Vertov. De particular interés fue la proyección de *Opio* (1929) de Vitaly Zhemchuzhny, según el guión de Osip Brik, no tanto por sus cualidades cinematográficas sino por su virulenta crítica de la práctica religiosa en el mundo de entonces.

Este excepcional ciclo Vertov estuvo a cargo del infatigable Yuri Tsivian, quien hasta se animó a traducir simultáneamente los títulos, añadiendo, de vez en cuando, elementos de información de su cosecha. Tsivian es también el responsable de *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, una formidable recopilación de críticas y ensayos contemporáneos, abundantemente ilustrados y traducidos al inglés.

Cabe mencionar que este ciclo Vertov, original por su integralidad, es fruto del trabajo de conservación efectuado por Gosfilmofond y el RGAKFD de Rusia y el Österreichisches Filmmuseum.

and, of course, *Man with a Movie Camera*, so well known but now to be seen with new eyes after absorbing all the earlier work. Speed, motion, machines, crowds, work, modernity! (I am not given to exclamation, this is the influence of Vertov's films on me.) These were followed by a number of films by Vertov's colleagues and followers, notably a lyrical city symphony, *Moscow*, by Mikhail Kaufman, even using some of the same footage he shot for the Vertov films, but in a very different style. To me, the most startling of these films on the side of Vertov was the previously unknown *Opium* (1929) directed by Vitaly Zhemchuzhny with a script by Osip Brik, not so much for its artistic achievements, but for its thorough and emphatic denunciation of religious practices all around the world, with something in it sure to offend almost everyone.

The Vertov show was brilliantly curated by the tireless Yuri Tsivian, who took the care to do his own spoken translation of intertitles and to insert a bit of information here and there, to the great enjoyment of the spectators. There was an exhibition of Vertov artifacts, with some wonderful original film posters by Rodchenko, and the Sten Brothers, and the publication of *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, edited and introduced by Yuri Tsivian, containing an extraordinary collection of contemporary commentary and criticism, translated into English, and with remarkable illustrations. This unprecedented Vertov project is based on the conservation work of Gosfilmofond, RGAKFD (State Archive for Film-and Photo Documents, in Krasnogorsk), and the Österreichisches Filmmuseum. All of them played an integral role in the Vertov program, as did the indefatigable staff of the Giornate del Cinema Muto. Our grateful thanks to them all for this unique experience.



Dziga Vertov during the shooting of *The Eleventh Year* (1928)

Introducing the Fukuoka City Public Library Film Archive

Yoshiyuki Yahiro

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

Comme son nom l'indique, la Fukuoka City Public Library Film Archive est une division de la bibliothèque publique de la ville de Fukuoka, une institution inaugurée en 1996. Mandatée pour acquérir, conserver, étudier et diffuser les films d'Asie, comme du Japon, la Fukuoka City Public Library Film Archive, est la seule institution du Japon qui se consacre à l'acquisition et à la conservation des films asiatiques. Cette spécialisation s'explique du fait des relations étroites qui lient l'Archive au Festival du film de Fukuoka qui, depuis 1991, programme chaque année une vingtaine de films asiatiques inédits au Japon : 218 de ces films font désormais partie de la collection de l'Archive et tous sont sous-titrés en anglais.

En mars 2004, la collection de l'Archive comprenait 810 titres : 360 d'origine asiatique, 154 longs métrages et 296 documentaires japonais. Dans le cas de la production japonaise, sont privilégiés les films réalisés par des cinéastes originaires de Fukuoka ou les films dont l'action se passe à Fukuoka. La collection inclut aussi un certain nombre

The Fukuoka City Public Library was inaugurated in June, 1996. The library comprises the Library Division, Archive Division and the Film Archive Division. The Film Archive Division (the Fukuoka City Public Library Film Archive) is involved in film archive activities in its capacity of acquiring, preserving, researching and exhibiting Asian and Japanese films. The Fukuoka City Public Library Film Archive is the only facility in Japan dedicated to the acquisition and preservation of Asian films.

The reason for the Fukuoka City Public Library Film Archive placing its emphasis on the acquisition of Asian films has much to do with its deep and close ties to the iFocus on Asia Fukuoka International Film Festival, a film festival the City of Fukuoka has played a leading role in organizing since 1991. This film festival, held each September, introduces close to 20 titles per year from Asia that have never before been exhibited in Japan. The festival has taken various measures to ensure that international relations the City of Fukuoka promotes with Asia go beyond the holding of the festival. The Fukuoka City Public Library Film Archive was established in this spirit.

We believe that if we are able to pass on not necessarily the negative, but even only a positive print of a film masterpiece representing its country of origin, this alone will add significance to our existence. The Fukuoka City Public Library Film Archive has only acquired motion pictures for about ten years, but already we have master positive prints in our collection. Furthermore, films under our collection previously exhibited at the Focus on Asia Fukuoka International Film Festival come with English subtitles, making them a valuable, effective tool in promoting future international relations. In addition to acquiring such films, the Fukuoka City Public Library Film Archive is involved in visiting Asian countries to excavate film masterpieces from these nations.

As of March, 2004, the Fukuoka City Public Library Film Archive has a film collection of 810 titles. Of this amount, 360 are Asian films, including 218 that have been exhibited at the Focus on Asia Fukuoka International Film Festival. Our collection also holds 154 Japanese feature films and 296 titles consisting of Japanese documentaries, animation and experimental films. Our collection of Japanese feature films focuses on titles directed by individuals who come from Fukuoka and/or films where the story is set in Fukuoka.

It must be noted that not many facilities in Japan maintain collections of documentary and experimental films. The fact that the Fukuoka City Public Library Film Archive maintains such a collection, is yet another rather unique characteristic of our film archive.

The Fukuoka City Public Library Film Archive also maintains a depository collection of programmes produced by local television stations in

d'émissions produites par des stations locales de télévision.

Les films de la collection, plus des rétrospectives, européennes aussi bien qu'américaines, sont présentés du mercredi au dimanche dans un auditorium de 246 sièges. Une collection sur cassettes et dvds est accessible en prêt, sans frais. Enfin il existe un mini-théâtre de 50 places pour les projections vidéo, de même qu'une chaîne de montage vidéo mise gratuitement à la disposition du public.

L'Archive compte présentement 9 employés.

Como su nombre lo indica, la Fukuoka City Public Library Film Archive (FCPLFA) es una división de la biblioteca pública de la ciudad de Fukuoka, inaugurada en 1966. Con la función de adquirir, conservar estudiar y difundir películas de Asia, la FCPLFA es la única institución en Japón dedicada a adquirir y conservar filmes asiáticos. Esta especialización se explica por las relaciones que unen el archivo al Festival cinematográfico de Fukuoka que, desde 1991, cada año ofrece unas 20 películas asiáticas inéditas en Japón: de éstas, 218 forman parte de la colección del Archivo y todas están subtituladas en inglés.

En marzo de 2004, la colección comprendía 810 títulos: 360 de origen asiático, 154 largometrajes y 296 documentales japoneses, con predominancia de películas de o sobre Fukuoka y algunas producciones locales de televisión.

Las películas de la colección, a las que se suman retrospectivas europeas y americanas, son presentadas todas las semanas, de miércoles a domingo, en una sala de 246 butacas. Dispone también de una colección de cassetes y dvds, accesible mediante préstamo gratuito.

Por último, existe además un miniteatro, de 50 plazas, dedicado a proyecciones en video, como así también una cadena de montaje video pública y gratuita.

El archivo cuenta actualmente con nueve empleados.

Fukuoka. Our entire film collection is preserved in a temperature (5 degrees centigrade) and humidity (45%) controlled film vault. The film vault, with a capacity to hold 20,000 35mm reels of film, is self-evidently not as big when compared to national archives.

Our acquired collection is then exhibited on a regular basis in a 246-seat auditorium located on the first floor of our library. In principle, the collection is exhibited on a five-day-a-week basis from Wednesday through Sunday. Two or three films are exhibited each day and each film is shown twice, amounting to approximately 200 titles being presented during the year. Our film exhibitions are not limited to our collection. At times, a variety of retrospectives and classic films from Europe and the United States are presented with the co-operation of film companies.



The Fukuoka City Public Library Film Archive

The Fukuoka City Public Library also has a video library that is administered by the film archive. Here, video and compact discs that have been placed on the market are available on a rental basis. Because we do not charge a fee for these rentals, the service is extremely popular with the general public. Unfortunately, because of copyright issues, Asian films in our collection cannot be part of this rental service.

Other duties of the Fukuoka City Public Library Film Archive include the operation of our 50-seat Mini Theater, where motion pictures and documentaries are shown on video. We also offer the general public access to video-editing systems on a fee basis. All these services of the Fukuoka City Public Library Film Archive are manned by a staff of nine employees.

Toulouse: un centre de conservation et de recherche

Robert Daudelin

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

Inauguré le 26 janvier dernier, le Centre de conservation et de recherche de Balma dans la banlieue de Toulouse, constitue en quelque sorte le dernier chapitre de ce qu'on pourrait appeler la « professionnalisation » de la Cinémathèque de Toulouse.

Ayant acquis son statut légal le 12 février 1964, la Cinémathèque de Toulouse, bien que bénéficiant d'appuis financiers de divers paliers de gouvernements, est un organisme de caractère privé qui doit son existence même à l'enthousiasme de son fondateur, Raymond Borde, et au travail des bénévoles qui pendant de nombreuses années ont constitué sa principale ressource.

Or la Cinémathèque de Toulouse a toujours été en mouvement : l'inauguration des magnifiques locaux de la rue du Taur en 1997, indiquait bien que ce développement était désormais irréversible. Installer les salles de projection, la bibliothèque et les services administratifs de la Cinémathèque au centre-ville, dans un lieu d'une

richesse architecturale et historique exceptionnelle, positionnait la Cinémathèque au cœur même de la vie culturelle de Toulouse.

Or, comme le soulignait pertinemment Pierre Izard, président du Conseil Général de la Haute-Garonne, « avec l'inauguration du centre de conservation de Balma, l'opération Cinémathèque est définitivement bouclée. »

Depuis longtemps déjà le Délégué général de la Cinémathèque, Pierre Cadars, et son Conservateur, Jean-Paul Gorce, savaient qu'ils devaient songer à quitter l'ancienne école du Faubourg Bonnefoy où les collections non film étaient « conservées » depuis plusieurs années. Évoquant Bonnefoy, Pierre Cadars écrivait récemment : « Cela tenait à la fois de Borges et d'Emmaüs. En strates fragiles, toute une mémoire lourde s'était entassée dans un lieu qui n'avait connu jusqu'alors que la poussière de la craie et les taches d'encre. Vu de plus près, c'était la caverne d'Ali Baba... » Qui plus est, l'entreposage des collections de films réclamait aussi une attention urgente : les entrepôts de la Cinémathèque au Vernet, datant du début des années 70, ne répondaient plus depuis longtemps au volume des collections, non plus qu'aux normes admises de conservation. D'où l'idée de réunir sous un même toit toutes les



The Cinémathèque de Toulouse opened a modern Center for Conservation and Research, described in this article, in January 2004, in a suburb of Toulouse. This was one more stage in the growth of the archive's professionalism since the archive was founded by Raymond Borde in 1964 as a private organization, staffed by volunteers, a well-recognized small archive that now benefits from government financing. The various achievements of the archive in recent years include new headquarters in the center of Toulouse in 1997, with cinemas, library and administrative services.



La Cinémathèque de Toulouse ha inaugurado, en enero de 2004, su nuevo Centro de conservación e investigación en Balma, cerca de Toulouse. Es éste otro importante paso para el desarrollo del archivo fundado por Raymond Borde en 1964. Nacida como entidad privada, basada en el trabajo voluntario de su personal, pasó a ser archivo reconocido nacional y mundialmente que cuenta con el apoyo financiero del sector público. Este nuevo logro del archivo se suma a la instalación en 1997 de la nueva sede social, en el centro de Toulouse, en la que funcionan las salas de cine, la biblioteca y la administración.

collections et le personnel qui en assure le traitement, l'inventaire et la mise en valeur.

Le centre de Balma est donc le résultat (spectaculaire!) de quelque huit ans de réflexion. Une ferme délaissée et ses remises, propriété d'une administration municipale qui ne demande pas mieux que de la voir investir d'une vocation culturelle, des pouvoirs publics qui admettent l'importance et l'originalité de l'institution en cause et un architecte inventif qui comprend, selon ses propres termes, que « conserver, c'est transformer »... Et le tour est joué!

À moins d'une demi-heure du centre-ville de Toulouse, Balma c'est 1900 m2 de surface utile répartis en trois bâtiments :

1. L'ancienne maison de ferme, entièrement restaurée, et où sont désormais logées les collections non-film, avec espaces de travail pour les chercheurs, et l'administration du département des collections;

2. Un bâtiment entièrement nouveau, trait d'union entre les deux constructions d'origine, qui abrite, sur trois étages, les collections de films et les services techniques leur correspondant, plus une zone de déchargement et de pré-stockage;

3. L'ancienne remise qui accueille les appareils anciens et les objets de grand format.

Cette description donne une bien mince idée de la qualité du centre. Quiconque y pénètre est frappé par la convivialité des lieux : on a le goût d'y travailler! Lieu de conservation, Balma est néanmoins un espace de

lumière, ouvert sur l'extérieur chaque fois que le respect des collections le permet. Équipés d'étagères mobiles, les entrepôts de conservation répondent aux normes les plus récentes. L'équipement des services techniques est de la dernière génération : des tables de montage aux appareils d'inspection et de nettoyage, tout est « state of the art », pour le plus grand bonheur des techniciens que j'ai croisés sur les lieux.

Entre la rue du Taur et Balma passe désormais un courant continu qui permet cet équilibre dont nous rêvons tous entre conservation et diffusion du patrimoine cinématographique.

Pierre Cadars, qui prendra sa retraite en février 2005, rappelait récemment que « l'existence d'une archive du film répond à toute une série de hasards, de chances et de coups de folie ». Or Toulouse, fidèle en cela à l'esprit passionné et surréalisant de Raymond Borde, son fondateur, a su magistralement harnacher les hasards, les chances et les coups de folie; les installations qu'on vient d'y inaugurer témoignent à leur façon de la clairvoyance des fous qui depuis quelques décennies choisissent d'« entrer en cinémathèque » et grâce à qui le cinéma se survit à lui-même.

Raymond Borde (1920-2004)

Robert Daudelin, Eileen Bowser

In Memoriam

A tribute to Raymond Borde, founder of the Cinémathèque de Toulouse, active for twenty-five years in FIAF as member of the Executive Committee, and Treasurer. Robert Daudelin recalls first knowing Borde through his writings, then getting to know him in person after himself joining the FIAF Executive Committee. He admired Borde for his eager enthusiasm for cinema, remembers that Borde's duties as financial officer bored him, and that he would always prefer to talk about films. He recalls Borde's earlier history as a communist and as an associate of the surrealists, and his role within the family of FIAF archives as a successful creator of a small regional archive in a country with a dominant national archive.

NDLR. *Fondateur de la Cinémathèque de Toulouse, auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma (dont Les Cinémathèques, en 1983), membre du Comité directeur de la FIAF de 1966 à 1991, Raymond Borde est décédé à Toulouse le 20 septembre des suites d'une longue maladie. Son action, à l'étranger comme en France, a marqué le mouvement des archives du film, ce dont témoignent les textes qui suivent.*

Le combattant culturel

Robert Daudelin

J'ai d'abord connu Raymond Borde par ses écrits : les textes de la revue *Positif* des années 50 et 60, le *Panorama du film noir américain* (1955, avec Étienne Chaumeton) et *Le Néo-réalisme italien* (1960, avec André Bouissy) faisaient depuis longtemps partie de ma bibliothèque de cinéma quand j'ai enfin rencontré Raymond Borde à Bucarest en 1973.

Cette rencontre, à l'occasion de mon premier congrès de la FIAF, sera la première d'une longue série qui, de New York à Lausanne, en passant par Oslo, Belgrade, Moscou, Karlovy Vary et Perpignan, constitueront l'itinéraire fantaisiste de notre amitié. En effet, si j'ai eu le bonheur d'être reçu à Toulouse par Raymond et de l'accueillir par la suite à Montréal, c'est d'abord la FIAF, ses congrès et ses comités directeurs, qui furent notre lieu privilégié d'échanges sans fin.

Raymond était mon aîné de quelque vingt ans et, qui plus est, il avait été communiste et avait côtoyé les membres du Groupe surréaliste, deux chapitres de sa vie qui m'impressionnaient tout particulièrement. Puis Raymond aimait le cinéma! Passionnément. Le cinéma, plus que les films : les actrices et la pellicule, les photos jaunies et les vieilles revues. Sa formation en droit et sa carrière de fonctionnaire aux Finances disparaissaient dans un lointain brouillard dès que le mot cinéma était prononcé. Raymond rêvait de Marlène dans le désert, et de la copie portant ces images qu'il finirait bien par trouver dans quelque marché aux puces des Pyrénées.

Raymond Borde ne savait pas parler sans s'emporter. La passion couvrait toujours sous chacune de ses interventions, que ce soit pour défendre le vin rouge ordinaire (« La Villageoise ») ou la nécessité pour les archives du film de demeurer à tout prix des lieux de cinéphilie, ne craignant pas d'héberger les mythologies du cinéma, tout en sauvegardant scientifiquement les films.

Au sein de la FIAF, Raymond était devenu au cours des ans un combattant culturel. Lui qui analysait des budgets pour l'État français, s'ennuyait quand on discutait des finances de la fédération; il préférait trouver parmi ses collègues des alliés susceptibles de l'aider à sauver les films de Charlie Bowers qu'il avait miraculeusement retrouvés.

Homenaje a Raymond Borde, fundador de la Cinémathèque de Toulouse, activo en FIAF durante veinticinco años como miembro del comité ejecutivo y tesorero. Robert Daudelin recuerda que había conocido a Borde, primero, a través de sus escritos, y luego, personalmente, al ingresar en dicho comité. Daudelin admiraba en Borde su entusiasmo por el cine y recuerda que prefería hablar apasionadamente de cine a ejercer sus responsabilidades de tesorero de la FIAF, que le aburrían sobremanera. Daudelin evoca las pasadas experiencias de Borde, en especial su conversión del comunismo al surrealismo, documentada en el brillante panfleto "L'Extricable" publicado por Terrain Vague, Paris 1964, y su rol en la familia de los archivos FIAF desde su experiencia de exitoso creador de un archivo regional en un país en el que predomina un poderoso archivo nacional.

Son entusiasmo juvénile en désespérait certains. Moi, il m'enchantait! J'ai tellement appris aux côtés de Raymond que je lui pardonne volontiers ses errements et ses enthousiasmes douteux – à l'endroit des films d'Henri Verneuil, par exemple. Raymond aimait tout le cinéma, la pellicule, la salle obscure, les rites et les rêves.

Les vingt-cinq années passées au Comité directeur de la FIAF lui avaient acquis une sorte de statut de sage. Ses interventions étaient toujours écoutées avec attention et respect; elles portaient en plus l'autorité de leur port d'attache, Toulouse. Borde eût-il été le porte-parole de la cinémathèque d'une grande métropole, française ou autre, son autorité eut été moindre. Tous connaissaient son engagement à doter sa ville d'une vraie cinémathèque et en ce sens, au-delà de ses précieux écrits, il a eu une influence très réelle sur nombre de « petites » cinémathèques à qui il démontrait, par la qualité et la détermination de son action, la possibilité d'exister ailleurs qu'en métropole et d'y être novateur.

Au cours des dernières années, notamment pour des raisons de santé, Raymond avait pris ses distances avec « sa » cinémathèque. Ses héritiers, qu'il avait lui-même formés, sont pourtant les continuateurs indéfectibles de son travail de pionnier et il est malheureux que la maladie l'ait empêché de découvrir le centre de conservation de Balma, véritable couronnement de son œuvre.

In Memoriam

Raymond Borde, the French Friend

Eileen Bowser

We served side-by-side for more than twenty years on the Executive Committee with little direct conversation: he spoke almost no English, my conversational French was at first nonexistent and never grew beyond an awkward exchange of pleasantries. I had the feeling that, like most French people I have met, he drew back a little at first, for fear of not understanding me or that I would not understand him. His charming wife Colette was never as shy as that. Nevertheless, I felt that I came to know Raymond Borde quite well, to admire him and to feel affection for him, through all those hours of day-long meetings and shared meals. In fact, I learned to better understand spoken French through listening to him discuss his positions in what seemed to me to be beautiful and clear French (although I don't know anything about regional differences in accent). In the end, I no longer had to listen to the translation when Raymond spoke. He spoke at length, with passion and logic and principle.

Pendant plus de vingt ans, Eileen Bowser et Raymond Borde furent collègues au sein du Comité directeur de la FIAF. Sans langue commune, ils devinrent néanmoins amis du fait de leur passion pour le cinéma et leur engagement dans la sauvegarde du patrimoine cinématographique.

« Dans la communauté des archivistes, Raymond était du côté des cinéphiles et contre les bureaucrates. Son long combat pour la survie de la Cinémathèque de Toulouse dans l'étrange mêlée politique française témoigne bien de son intégrité et de sa force. »

« Tous deux nous étions amoureux de la comédie «slapstick» et je lui serai toujours reconnaissante d'avoir découvert les merveilleux films de Charlie Bowers dans un marché aux puces du Sud de la France. Son livre sur Harold Lloyd m'incita à mettre de l'avant un projet d'identification de tous les courts métrages de Lloyd dans les cinémathèques de Toulouse, Bruxelles et Prague. »

« Raymond Borde était un homme modeste avec un esprit ouvert et généreux. Au moment de la parution de *La Crise des cinémathèques*, un pamphlet qu'il écrivit avec son ami Freddy Buache, j'en publiai une



Among the archives, he stood for the film enthusiast against the bureaucrat. We came to respect each other, to recognize our shared passion for cinema and the archival mission of saving it from destruction. I observed his integrity and strength during his long battle for survival for the Cinémathèque de Toulouse within the strange turmoil of French politics. We shared a love for the silent slapstick comedy. If nothing else, I would be

endlessly indebted to him for his discovery of the wonderful films of Charley Bowers in the flea markets of Southern France. I read his book on Harold Lloyd and found there his plea for an identification project for all the one-reel Lloyd slapstick films that existed under foreign release titles in FIAF archives. It inspired me to compile an identification guide from the synopses printed in the trade journal *The Moving Picture World* that made it possible for me to identify all the Harold Lloyd films in Toulouse, Brussels and in Prague. I distributed it to all the archives: he was puzzled at first when I gave it to him, he did not understand that "for Raymond Borde," at the head of it was a

recension très critique : il m'écrivit immédiatement une lettre très gentille dans laquelle il me disait qu'il ne m'en voulait pas et que nous étions toujours amis. »

« Dans les années que j'ai passées au Comité directeur, j'ai eu la chance de côtoyer des personnes exceptionnelles; Raymond Borde était assurément au premier rang de ce groupe. »

Durante más de veinte años, Eileen Bowser y Raymond Borde fueron colegas en el Comité ejecutivo de FIAF. Salvando las barreras idiomáticas, fueron amigos a través de su pasión compartida por el cine y sus luchas por la salvaguarda del patrimonio cinematográfico.

“Dentro de la comunidad de archivistas -recuerda Eileen Bowser- Raymond Borde se ubicaba del lado de los cinéfilos, contra los burócratas. Su largo combate por la supervivencia de la Cinémathèque de Toulouse dentro del complejo contexto político francés ilustra de hecho su integridad y su fuerza.”

“Los dos estábamos enamorados de la comedia “Slapstick” y siempre recordaré con gratitud que Raymond descubriera las maravillosas películas de Charlie Bowers en un mercado de pulgas del sur de Francia. Su libro sobre Harold Lloyd me incitó a apoyar un proyecto de identificación de los cortos de Lloyd llevado a cabo en las cinematecas de Toulouse, Bruselas y Praga.”

“Raymond Borde era un hombre modesto con un espíritu abierto y generoso. Cuando se publicó *La Crise des cinémathèques, et du monde*, panfleto escrito con su amigo Freddy Buache, publiqué una crítica muy acre del libro; sin embargo, Borde me contestó de inmediato con una carta muy amable, en la que decía que no tomaba a mal mi crítica y que seguiríamos siendo amigos.”

“Durante los años en los que fui miembro del Comité ejecutivo, tuve la oportunidad de encontrarme con varios personajes excepcionales. Raymond estaba por cierto en la primera fila de ese grupo.”

dedication and not just a label on his copy. He was a modest man who had a large and generous spirit.

When I wrote a highly critical review of the book on film archives that he wrote together with Freddy Buache, *La Crise des Cinémathèques*, he was prompt to write a very kind letter to let me know that he did not resent it and still considered us to be friends. What author writes to his critic in that manner? That made me feel great. In conversation with Einar Lauritzen in Stockholm last summer, we recalled our great good fortune to have served in FIAF with so many memorable personalities. Raymond Borde, a short man, stood high among them.

Paulina Fernández Jurado (1926-2004)

Christian Dimitriu

In Memoriam

Es significativo que uno de los periódicos de Buenos Aires haya publicado la noticia del fallecimiento de Paulina Fernández Jurado en su sección de espectáculos bajo el título "Adiós a Paulina", recalando así la celebridad y singularidad de quien fuera durante más de cuarenta años uno de los motores de la Fundación Cinemateca Argentina. Esta simpática familiaridad ilustra el lugar importante y singular que ocupó Paulina en el mundo del cine y del espectáculo de la aldea rioplatense. Sus antepasados venían de un lugar situado entre Lvov y Vilnius y su familia porteña fue la Cinemateca Argentina - a cuyo destino estaba sólidamente amarrada a través de la obra desarrollada junto al presidente de la institución, Guillermo Fernández Jurado.

Desde muy joven demostró vocación por el cine. De muchas maneras. Colaboró en *La Tigra* de Leopoldo Torre Nilsson (1953). En los años 60 se lanzó con cuerpo y alma en el mundo del cine, en pleno bullicio cultural porteño. Fue guionista, escribió notas y reportajes en diarios y revistas, actuó en varios programas de televisión dedicados al cine. Junto a los

más destacados críticos de la época, Paulina integró el célebre cine club "Gente de Cine", que a su vez dio impulso a la futura Cinemateca Argentina y a la que ingresó como colaboradora del crítico Rolando Fustiñana, uno de los fundadores de la FCA y vicepresidente de la FIAF en 1958. Formó parte de la Asociación de realizadores de cortometraje, donde desarrolló una importante labor de estudio y divulgación. Colaboró en varias ediciones del Festival de Mar del Plata (creado por la Sociedad de cronistas de cine). Dirigió dos cortometrajes influenciados por el pasaje del cine tradicional al nuevo cine argentino de los años 60. *El cartero* (1962) es una muestra ejemplar del corto tradicional argentino y mantiene toda su frescura y sensibilidad originales. *Mujeres* (1965) - más moderno y al mismo tiempo más frágil - es una serie de *sketches* en los que Paulina cede la palabra a personajes femeninos de distintas edades y categorías de la sociedad argentina.

Conocí a Paulina en Cannes en 1982. A veces recordábamos riendo nuestra desconfianza inicial mutua. Ella observaba con suspicacia a los que de algún modo habían estado vinculados con el gobierno popular de 1973 y yo desconfiaba obstinadamente de toda persona que desempeñaba alguna función pública en la Argentina de los generales. Luego las cosas fueron cambiando y descubrí la actividad ejemplar que desplegaba Paulina en la Cinemateca Argentina. Durante esos años Paulina

representó a la institución en las reuniones anuales de la FIAF, a las que yo asistía desde Lausanne. A partir de 1984, cada vez que viajaba a Buenos Aires, nunca dejaba de ir a visitarla a la cinemateca. A veces ella



Paulina Fernández Jurado in Buenos Aires in December 2001

Paulina Fernández Jurado (1920-2004) was director of the Fundación Cinemateca Argentina for more than 40 years. Christian Dimitriu remembers meeting Paulina at Cannes in 1982 and later during the FIAF congresses, his trips to Buenos Aires and his visits to the Cinemateca in the old location and, more recently, in the new facilities in an exciting old newspaper building. He shared Paulina's enthusiasm for cinema and admired her ability to organize programs and international and national retrospectives. Recently, in the course of his last visit to the Cinemateca Argentina and Paulina, he had the pleasure to discover another side of her activities, when he viewed two short films she had made during the sixties. Paulina was a colleague and very dear friend in the FIAF family who leaves her memory and her example for all those who are taking up the challenge of a new stage for the Cinemateca Argentina.

Paulina Fernández Jurado (1920-2004) fut directrice de la Fundación Cinemateca Argentina pendant plus de 40 ans. Christian Dimitriu se souvient de sa rencontre avec Paulina à Cannes en 1982, puis avec les Fernández Jurado à l'occasion de l'un de ses nombreux voyages à Buenos Aires, de ses visites à la Cinemateca dans les anciens locaux, puis les nouveaux de la rue Salta 1915. Il partageait avec Paulina son enthousiasme pour le cinéma et admirait sa capacité d'organisation des programmes et rétrospectives nationales et internationales. Récemment, lors de sa dernière visite à Paulina, il eut encore le plaisir de découvrir une autre facette de son activité en voyant deux courts-métrages réalisés par elle dans les années 60. Avec Paulina c'est une collègue et une amie très chère de la famille FIAF qui s'en va pour laisser son souvenir et son exemple à ceux qui vont relever le défi de la nouvelle étape qui s'ouvre pour la Cinemateca Argentina.

venía a visitarme a la casa de mi padre, a quien ella conocía desde hacía muchos años. Poco a poco fui familiarizándome con su labor. En las paredes, pizarras y papeles de su oficina, Paulina planificaba febrilmente y anunciaba orgullosa las listas de películas y retrospectivas que iba a programar en los meses siguientes (tradicionalmente en la Sociedad Hebrea Argentina, luego en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín de Buenos Aires). Dos líneas telefónicas no le alcanzaban para atender simultáneamente a directores argentinos y extranjeros, a delegaciones diplomáticas, a artistas y amigos. Eran tiempos felices. Guillermo Fernández Jurado -como presidente- aseguraba la supervivencia institucional, administrativa y científica de la Fundación y Paulina funcionaba como nexo entre la cinemateca y la cinematografía internacional.

Con el nuevo siglo, empezaba a cerrarse una página de la historia de la cinemateca. Una Paulina enferma y dolida se iba alejando progresivamente de sus quehaceres diarios en una Cinemateca que con su ayuda y entusiasmo se había instalado recientemente en el extraordinario edificio abandonado del otrora clausurado diario "Crítica" transformado en nuevo centro de actividades de la FCA, a la vez que un equipo dramáticamente reducido por las dificultades económicas que atravesaba el país iba asumiendo nuevas situaciones, enfrentando nuevos retos y desarrollando nuevos proyectos.

Paulina falleció el 11 de octubre último a los 78 años como consecuencia de una larga enfermedad. Se fue una figura importante del cine argentino y una colega apreciada dentro de la familia mundial de las cinematecas. También se fue una amiga muy querida, pero nos queda su recuerdo y su ejemplo. Los colegas y amigos de la FIAF nos sumamos a la tristeza de la Fundación Cinemateca Argentina y nos despedimos de Paulina, un poco como lo hizo el diario de Buenos Aires, con un afectuoso ¡Adiós Paulina!

The Film Preservation Guide: the Basics for Archives, Libraries, and Museums

Eileen Bowser

Publications

Publications

Publicaciones

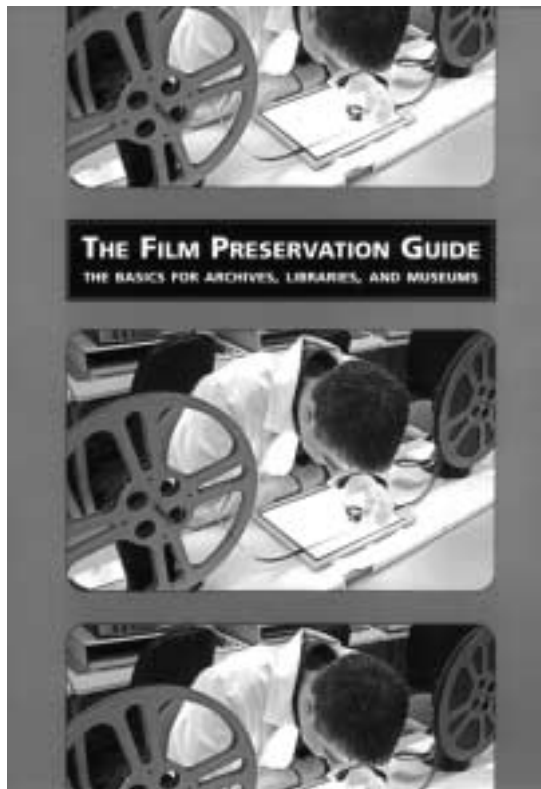
D'entrée de jeu, Eileen Bowser formule un regret: « Pourquoi un tel guide n'existait-il pas il y a cinquante ans, quand je commençais ma carrière d'archiviste du film?! »

Publié par la National Film Preservation Foundation, un organisme indépendant sans but lucratif, créé par le Congrès des États-Unis pour assurer la sauvegarde du patrimoine cinématographique américain, le Film Preservation Guide s'adresse aux professionnels qui ont la charge de collections de nature diverse incluant des films. Bien que préparé à l'intention des institutions américaines, la diversité des informations pratiques qu'il rassemble peut assurément en faire un outil fort utile dans de nombreux pays.

Puisant à même la riche expérience de plusieurs générations d'archivistes, ce manuel n'en répond pas moins aux situations et aux besoins actuels. En cours d'élaboration le texte a fait l'objet de discussions périodiques avec les usagers mêmes auxquels il était destiné, d'où son écriture claire et précise. Tous les aspects du travail entourant une collection de films y sont débattus : des conditions d'entreposage aux relations avec les laboratoires, en passant par le catalogage et les questions de copyright.

Abondamment illustré, le livre inclut un certain nombre d'études de cas empruntées à un vaste éventail

Intended specifically for the collections professional who has to deal with film material in collections of miscellaneous items, such as paper archives, art museums, regional archives, libraries, universities, and historical societies, this handbook is packed with practical information that I wish had been available when I was trying to find out how to do my job fifty years ago as a beginning film archivist. I am sure it will have a broader use than originally intended. It is directed primarily toward American institutions, yet it will also be useful in other countries. In well-established film archives it will be a tool for training new staff. In training schools for archivists, it will serve as a textbook. It is distilled from decades of archival experience and is thoroughly up-to-date as well. The project was discussed while it was in process with the professionals of many of the institutions for which it is intended, and consequently it is written with great clarity. All basic aspects of handling film collections are covered, from the first inspection of the material to determine its type and its specific preservation problems: the proper physical handling of the film, the type of storage



containers, shipping the film, and storage conditions, duplication in the laboratory, equipment needed, and questions of cataloging, access, and copyright. It is richly illustrated with photographs of archival work and with case studies from a variety of institutions. The appendices contain such useful information as edge code charts for Eastman Kodak and

d'institutions américaines. De généreuses appendices complètent le texte où abondent les informations de nature pratique : glossaire des termes techniques, adresses diverses, etc.

p.s. Le texte fait abondamment usage du terme « preservationist », un terme restrictif, selon Eileen Bowser, qui gagnerait à être remplacé par le terme plus large d'archiviste.

Desde el comienzo, Eileen Bowser lamenta que este tipo de guía no existiera cuando comenzó su carrera de archivista hace unos cincuenta años.

La Film Preservation Guide está destinada a los profesionales encargados de colecciones de diversas naturalezas incluyendo películas. Se trata de una publicación editada por la National Film Preservation Foundation, un organismo independiente sin ánimo de lucro, creado por el Congreso de los Estados Unidos para asegurar la salvaguarda del patrimonio cinematográfico estadounidense,

A pesar de estar destinada a las instituciones estadounidenses, la variedad de las informaciones prácticas es tal que hacen de esta guía un instrumento de trabajo sumamente útil para numerosos países.

Este manual, inspirado de las experiencias de numerosas generaciones de archivistas, responde a situaciones y necesidades actuales. Durante su elaboración, el texto fue discutido repetidas veces con los utilizadores a quienes estaba destinado. De ahí su claridad y precisión. En él se abordan todos los aspectos del trabajo de los archivos: de las condiciones de almacenamiento a las relaciones con los laboratorios, pasando por la catalogación y los problemas de derechos.

El libro, con abundantes ilustraciones, incluye estudios de casos de una amplia variedad de instituciones estadounidenses. Importantes anexos completan el texto y ofrecen gran cantidad de información de orden práctico: glosario de terminología técnica, direcciones, etc.

El texto utiliza mucho el término «preservationist», que, según Eileen Bowser es restrictivo y debería poder ser reemplazado ventajosamente por el de «archivist.»

Dupont film stocks, a sample condition report, a glossary of terms, lists of vendors and specialist laboratories.

The National Film Preservation Foundation that is responsible for this publication is an independent, nonprofit organization created by the U.S. Congress to save America's film heritage. It can be downloaded as a PDF file from their website: www.filmpreservation.org.

The use of one term disturbs me a little all through the book: the use of the term "preservationist," which I am used to think of as a narrow term for the specific tasks of protecting an object and seeing to its physical survival, instead of "archivist," a broader term which encompasses the first and all the other responsibilities of caring for a collection.

I cannot muster the same enthusiasm for the Image Permanence Institute's *IPI Media Storage Quick Reference*, a pamphlet that is available with the publication, although it covers a wider selection of collection materials. It is over-designed, with splashy color graphics, including a complicated two-sided wheel with an overview of preservation issues and recommendations on storage environments for a variety of materials, and is less easy to use. In its attempt to simplify and consolidate the information, it is more apt to confuse. *The Film Preservation Guide* is the place to turn for quick answers.

The Film Preservation Guide: the basics for archives, libraries, and museums. National Film Preservation Foundation, San Francisco, California, 2004. 121 pages, illus.

Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma

Eric Le Roy

Publications

Publications

Publicaciones

L'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) celebrates twenty years. It is a nonprofit association that includes most French and some foreign historians of cinema and receives support from the Centre National de la Cinématographie for its publications. The journal 1895 is published three times a year, plus additional thematic issues. The recent publications of AFRHC trace the active work engaged in by film historians for the last several years, as per the subjects listed in this article. AFRHC was created by Jean A. Gili, Jean-Pierre Jeancolas and Vincent Pinel, and today Michel Marie serves as president. The internet and mail addresses appear at the end of the article.

L'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) celebra sus veinte años. Se trata de una entidad sin fines de lucro que agrupa a la mayoría de los historiadores franceses y algunos extranjeros, y que financia sus publicaciones, entre la cuales, la revista «1985», junto con otras publicaciones temáticas, gracias a subsidios del Centre National de la Cinématographie (CNC). Las publicaciones recientes de la AFRHC, enumeradas en el artículo, presentan los trabajos iniciados por los historiadores de cine en los últimos años. La AFRHC fue creada por Jean A. Gili, Jean-Pierre Jeancolas y Vincent Pinel. El actual presidente es Michel Marie. Ver direcciones Internet y de correo electrónico al final del artículo.

Ndlr : *Nous avons jugé opportun de publier ici le communiqué de l'AFRHC sur le travail de publication accompli pendant ces vingt dernières années.*

L'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) fête cette année ses vingt ans. Elle a été créée par Jean A. Gili, Jean-Pierre Jeancolas et Vincent Pinel. Elle a eu successivement pour président Jean Mitry, Raymond Chirat, Jean-Pierre Jeancolas, Jean A. Gili et, actuellement, Michel Marie. C'est une association sans but lucratif (loi de 1901) qui rassemble la plupart des spécialistes français de l'histoire du cinéma, ainsi qu'un certain nombre de chercheurs étrangers. Elle est soutenue par le Centre National de la Cinématographie (Direction du Patrimoine cinématographique), notamment pour ses publications, qui sont des ouvrages de référence et des travaux de chercheurs apportant un regard nouveau dans le domaine de l'histoire du cinéma. Elle publie chaque année trois numéros de sa revue 1895 auxquels s'ajoutent des numéros spéciaux thématiques ou liés à une manifestation particulière. Les récentes publications de l'AFRHC témoignent du travail engagé depuis plusieurs années : *L'Alsace et le cinéma* (1896-1938) par Odile Gozillon-Fronsacq, *La Firme Pathé frères, 1896-1914*, sous la direction de Michel Marie et Laurent Le Forestier (avec la collaboration de Catherine Schapira), *Cinémascopie : entre Art et Industrie*, sous la direction de Jean-Jacques Meusy, *Léonce Perret*, sous la direction de Bernard Bastide et Jean A. Gili, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre* (1906-1914) par Alain Carou, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929* par Christophe Gauthier.

Pour toute commande ou tout renseignement :
www.afrhc.fr

L' Association française de recherche sur l'histoire du cinéma
15 rue Lakanal
75015 Paris
France
+33-(0)1 47 97 55 42

Glossary of Filmographic Terms

Zoran Sinobad

Publications

Publications

Publicaciones

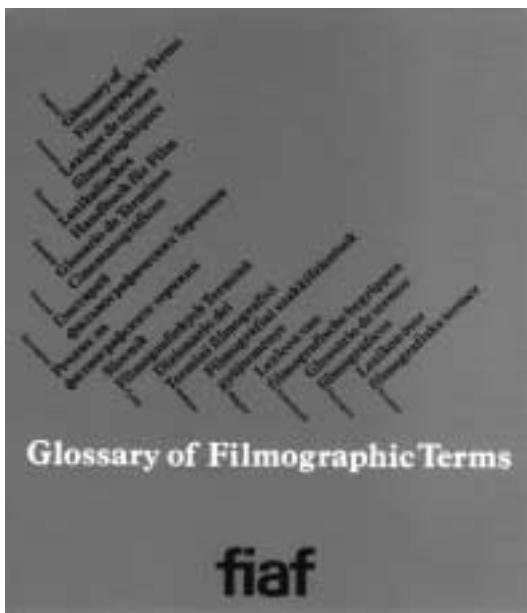
The *Glossary of Filmographic Terms* was first published by FIAF in 1985 as primarily a cataloging tool intended to assist film catalogers in identifying credit terms appearing both on screen and in documentation sources. Prepared by the FIAF Cataloging Commission and under the editorship of Jon Gartenberg, the first edition contained a total of 219 terms, with definitions in 5 languages (English, French, German, Spanish, and Russian). The entries can be classified into two categories: on-screen credits (Directed by, Written by, Cast, etc.), and terms that do not appear on film, but are important for the construction of a moving image cataloging record (e.g. Literal Translation Title, Date and Place of First Public Showing, etc.). The selection of the terms for the *Glossary* was based on credit listings in FIAF's *Film Cataloging* (Burt Franklin & Co., Inc., NY, 1979). The definitions had already been drafted by the Commission at that time (mid-1970's), or were selected by the compilers of the *Glossary* from a number of reference sources (see *Glossary of Filmographic Terms*, Bibliography, pp. 140-141).

In 1989, a second edition of the *Glossary* appeared, again under the guiding hand of Jon Gartenberg. While both the selection and definitions of the terms remained unchanged, the new edition added corresponding terms in seven new languages: Bulgarian, Czech, Dutch, Hungarian, Italian, Portuguese, and Swedish. In 2002, the second edition was reprinted by the Korean Film Archive on the occasion of the FIAF Congress in Seoul.

In the twenty years since the first publication of the *Glossary*, enormous developments, technological, economic and structural, have occurred in the global motion picture industry. As a result, many jobs in the field have evolved, and a large number of new professions have moved in. Union rules, copyright laws, and other professional and political considerations, have contributed to the expansion of on-screen credits to previously unimaginable lengths. Film catalogers are today faced not only with the difficult task of sorting through the convoluted terminology of seemingly endless credit sequences, but also understanding how a specific term may have evolved over time to signify a changed or completely new job

description. The second point is especially important as archival collections often encompass moving image material ranging from the early days of cinema to the present.

The Cataloging & Documentation Commission has for some time been acutely aware of the need to update the *Glossary* to reflect the changes



Au moment d'entreprendre la phase ultime d'une nouvelle édition du *Glossary of Filmographic Terms*, les responsables de la Commission de Catalogage et de Documentation lancent une invitation à tous les archivistes et/ou « catalogueurs » qui souhaiteraient être associés à ce projet.

Publié une première fois par la IAFI en 1985, le *Glossary* se présentait comme un outil susceptible d'aider les responsables du catalogage à identifier les différents termes utilisés dans les génériques ou dans les sources documentaires. Cette première édition comprenait 219 termes et leur définition en 5 langues.

Une seconde édition, plus volumineuse, vit le jour en 1989, à nouveau sous la gouverne de Jon Gartenberg et les définitions y apparaissaient en 12 langues. Cette édition fut rééditée par la Korean Film Archive à l'occasion du congrès de Séoul de 2002.

Au cours des vingt années qui se sont écoulées depuis la première édition du *Glossary*, des changements majeurs (économiques, technologiques, structureaux) ont secoué l'industrie cinématographique. Des métiers nouveaux sont apparus et les génériques des films sont plus volumineux et font appel à de nombreux termes nouveaux. D'où l'importance d'un outil qui tienne compte de cette réalité.

Le travail sur cette nouvelle édition du *Glossary* a débuté en janvier 2004 et devrait être terminé en fin d'année. La méthodologie demeure inchangée : l'industrie anglo-américaine est utilisée comme base de travail et conséquemment c'est à partir de l'américain qu'on a établi le glossaire. Quelque trois douzaines de productions américaines récentes (1990-2004) ont été examinées pour y déceler les termes nouveaux.

Les collègues travaillant dans les 12 langues retenues seront contactés en temps voulu pour mener à bien l'entreprise. Toute suggestion de langue nouvelle à incorporer au projet est évidemment bienvenue. La nouvelle édition, en plus d'une révision complète des termes déjà en usage, comprendra plus de 50 nouveaux termes.

outlined above and address some of the inconsistencies in the previous editions. Obviously, the approach needs to be two-fold. On one side is the task of revising existing and adding new terms, on the other adding definitions in new languages. Work on the first phase, which began in January 2004, is scheduled to be completed by the end of the year. Following the methodology adopted by the compilers of the first edition, the new and revised definitions will be based on the Anglo-American film industry and as such prepared in English. The linguistic differences, as well as variants in the structures of individual national film industries, will be dealt with in the second phase in which the definitions will be translated into other languages.

As a starting point, we have examined the on-screen credits for almost three dozen recent (1990-2004) U.S. theatrical releases, from small, independently made films, to big-budget Hollywood productions. This enabled us to compile a composite list of U.S. credit terms indicating which ones are more or less consistently used across the board and which are project specific. For example, every film we looked at included a credit for a "Script Supervisor," replacing the older, and somewhat more familiar term "Continuity by" or "Script-Girl." Most listed a "Music Contractor," the person who hires the musicians for recording a film's music score, in the past one of the duties of the "Music Director." On the other hand, terms such as "Leather Craftsman," "Veterinary Surgeon," and "Music Playback Operator" had only a single occurrence, on projects which required these specialized roles. Once the list of consistently used terms had been finalized, a determination was made as to which of these should be added to the existing *Glossary* entries (with or without changes to the present definitions). As a result, almost all of the existing term definitions have been revised (many completely rewritten), and more than fifty new terms have been added.

Additional work on the first phase will revise the Animation section and add new terms to reflect the extensive use of video technology in present day filmmaking. We are also rethinking the structure of the original book, while remaining committed to its basic arrangement of entries by function (Direction, Cinematography, Editing, etc.) and listing of individual terms in the hierarchical order of responsibility (e.g. "Director" preceding "Assistant Director"). The publication format of the new *Glossary* (printed copy, online database, both) needs to be thoroughly discussed as well. We have already addressed some of the original volume's inconsistencies, e.g. by proposing to eliminate several *Glossary* entries unique to broadcast television in the belief that the subject of television is out of the scope of this project.

The complete English text should be ready by the end of 2004, at which point we will proceed with translating and adapting the English definitions. The latter will require the participation of our colleagues in archives representing the 12 languages listed above, and we would very much like to hear from archivists and/or catalogers interested in contributing to this project. We are also open to the inclusion of additional languages, and more than welcome any further suggestions and/or recommendations.

Al abordar la última fase preparatoria de una nueva edición del *Glossary of Filmographic Terms*, los responsables de la Comisión de Catalogación y Documentación invitan a los archivistas y/o catalogadores que aún desean incorporarse al proyecto a presentar sus propuestas.

Publicado por primera vez en 1985 bajo la dirección de Jon Gartenberg, el *Glossary* de la FIAF debía servir a los responsables de la catalogación de los archivos cinematográficos como instrumento para identificar los términos utilizados en los títulos de las películas o en las fuentes de documentación. La primera edición comprendía 219 términos definidos en 5 idiomas. Una segunda edición, más voluminosa, publicada en 1989, también bajo la dirección de Gartenberg, contenía las definiciones en 12 idiomas y fue reeditada por el Korean Film Archive para el Congreso de Seúl de 2002.

A lo largo de los veinte años transcurridos desde la primera edición del *Glossary*, cambios importantes (de orden económico, tecnológico y estructural) han acontecido en la industria cinematográfica. Han aparecido nuevos oficios y, lógicamente, los títulos de las películas se han ido abultando al incorporar nuevos términos. De ahí la necesidad creciente de adaptar el instrumento.

El trabajo de revisión del *Glossary* se inició en enero de 2004 y debería estar terminado a finales de año. La metodología empleada es la misma: se utiliza como base de trabajo la cinematografía anglo-americana y se establece el glosario a partir del inglés. Unas tres docenas de producciones estado unidenses recientes (1990-2004) fueron examinadas con el objeto de identificar y definir los nuevos términos.

En esta última fase, se mantiene el contacto permanente con los colegas que trabajan y que finalizarán el proyecto (en sus doce idiomas actuales). Toda sugerencia de incorporación de un idioma adicional es bienvenida. La nueva edición comportará la revisión completa de los términos de la edición anterior, así como la introducción de 50 términos nuevos.

Métropolis

Eric Le Roy

DVDs

Comme toutes les œuvres majeures de l'histoire du cinéma, Métropolis a été l'objet de multiples transformations, subi des coupes, connu des versions indignes et des restaurations différentes, à partir d'éléments variés, parfois incomplets et endommagés. Ce n'est qu'après 1945 que le film a été redécouvert dans une version acceptable, et le travail le plus estimable réalisé par Enno Patalas dans les années 80. Récemment inscrit au patrimoine documentaire de l'humanité, le film a récemment fait l'objet d'une restauration à l'initiative de la Fondation Friedrich-Wilhelm Murnau à partir des éléments déposés à la Bundesarchiv-Filmarchiv. Il s'agit plus précisément d'une reconstruction à laquelle plusieurs archives et cinémathèques ont collaboré et bien évidemment, l'œuvre présentée ici ne constitue qu'une version synthétique du film fondateur du cinéma de science fiction. Pour la première fois en Europe, un film a été entièrement restauré en numérique à partir du négatif américain qui avait réintégré l'Allemagne en 1936, déposé au Reichsfilmarchiv, puis en Allemagne de l'Est, et maintenant au Bundesarchiv, mais dans une version plus courte (90 minutes) incluant des intertitres américains. La restauration comprend l'emploi de plans divers de plusieurs copies. Une fois numérisées, les images ont été remontées sous la conduite de Martin Koerber : les plans ont été

stabilisés, les défauts physiques éliminés, les différences de grain et de contraste entre plans d'origines différentes gommées, le tout avec la technique numérique. Les fichiers restaurés ont ensuite été reportés sur une pellicule noir et blanc.

L'édition exceptionnelle de MK2 reprend les caractéristiques techniques et les bonus du DVD zone 1 sorti l'année dernière chez Kino. Contrastes et compression sont réalisés parfaitement : le film n'a jamais été présenté avec cette qualité. A l'exception de rares passages avec un grain prononcé et un manque de stabilité de l'image, cette

édition est remarquable. Pour ce qui est du son, en 2001, la Fondation Murnau a commandé à l'orchestre symphonique de Sarrebruck un



Métropolis, Fritz Lang (Allemagne, 1927),

A review of the DVD made from the most recent and the best quality restoration of *Metropolis*, a digital restoration by the Fondation Friedrich-Wilhelm Murnau from elements deposited at the Bundesarchiv, based in part on the American negative, which is only 90 minutes, supplemented by material from other copies. Martin Koerber led this restoration. Additional material includes comments by Enno Patalas, who has spent years of research on the *Metropolis* project, and photographs and posters for the film. The symphony orchestra of Sarrebrücken plays a new arrangement of the original music by Gottfried Huppertz. The multilingual edition is composed of two discs and a booklet.

nouvel arrangement de la musique originale, gravé sur 6 canaux et en stéréo. Si la spatialisation multicanaux peut surprendre pour un film muet, cette piste 5.1 offre une ampleur sans précédent à la musique originale de Gottfried Huppertz. La piste stéréo est également excellente.

Enno Patalas, à qui l'on doit des années de recherches, de restauration, de valorisation de *Métropolis* intervient à plusieurs reprises dans cette édition : il commente avec pertinence l'ensemble du film avec de nombreuses références et analyses. Pour les suppléments, un remarquable documentaire (« Le cas *Métropolis* ») complète utilement le commentaire, avec des images d'archives. Un court sujet sur la restauration détaille l'ensemble du travail méticuleux suivi par Martin Koerber. Enfin, la galerie de photographies est riche, mais encadrée de bordures rouges peu appropriées. Elle est suivie des projets d'affiches de *Metropolis* par Werner Graul, Schmidt, Heinz Schulz-Neudamm puis des biographies de plusieurs participants au film dont Fritz Lang, Thea von Harbou, Erich Pommer, etc...

L'édition est luxueuse, en deux disques, multilingue, avec un livret. Un travail d'orfèvre.

Métropolis, Fritz Lang (Allemagne, 1927), Edition MK2, 2004

Reseña del DVD de la más reciente y ambiciosa restauración de *Metropolis* llevada a cabo por la Friedrich-Wilhelm Murnau Stiftung, empleando tecnología digital, a partir de elementos depositados en el Bundesarchiv, parcialmente basada en un negativo americano de tan sólo 90 minutos, completado con materiales procedentes de otras copias. Responsable de la restauración fue Martin Koerber.

El suplemento informativo trae comentarios de Enno Patalas, que dedicó numerosos años a la investigación del proyecto *Metropolis*, además de fotografías y afiches de la película.

El acompañamiento musical está a cargo de la Orquesta sinfónica de Sarrebruck, que interpreta un nuevo arreglo de la partitura original de Gottfried Huppertz. La versión internacional consiste en dos discos y un folletín.

L'Atlantide

Eric Le Roy

DVDs



A review of the DVDs of two film versions of the novel *L'Atlantide* by Pierre Benoit: the 1921 version by Jacques Feyder, and the first sound version (1932) by Georg Wilhelm Pabst, made just before he left Germany. The first was a big production for its time, misunderstood by Louis Delluc in part because he saw a black and white version, whereas the film was shot for color. The version on the DVD is from a new color restoration by the Nederlands Filmmuseum in the framework of the Lumière Project, combining a Dutch copy and a French

L'Atlantide est d'abord un grand succès littéraire de Pierre Benoit, auteur oublié de l'entre deux guerres, qui y exalte le patriotisme, l'armée glorieuse et conquérante, l'Empire français, en basant son récit dans le décor colonial français, avec des héros militaires et une ambiance exotique. En 1921, Jacques Feyder, émerveillé par le roman de Pierre Benoit publié en 1919, décide de l'adapter au cinéma. Il réussit son pari, avec un budget très important pour l'époque. Le film est réalisé en décors naturels, ce qui donne au film un charme et une force réelle, malgré l'interprétation défailante de l'actrice principale, Stacia Napierkowska. Le tournage a duré 9 mois, et à sa sortie en 1921, il est suivi par le public malgré ses trois heures, et restera 9 mois en salle. Ne comprenant pas ce succès, Louis Delluc assassine le film un peu trop facilement (« Le sable des premières parties est somptueux et rutilant (...) n'a vu que la version noir et blanc, alors qu'à l'époque plusieurs copies couleurs ont été éditées : « Pourquoi les visages sont-ils si noirs ? Pourquoi les chambres de l'Antinéa-House sont-elles grises ? » Avec le temps, le film s'est bonifié, et la copie couleurs diffusée depuis dix ans y est pour beaucoup, surtout lorsqu'elle est accompagnée d'une musique idoine, comme à CinéMémoire. Pendant de nombreuses années, le film n'était visible qu'en noir et blanc, ce qui détruisait le travail pictural de Feyder et de ses opérateurs Georges Specht et Amédée Morrin, qui ont consciemment employé la couleur. En 1993, le Nederlands Filmmuseum restaure le film, à partir de sa seule copie teintée, avec intertitres hollandais, avant une nouvelle restauration, dans le cadre du Projecto Lumière (voir *The European Film Archives at the crossroads*, edited by Catherine A. Surowiec, 1996, p.30-31), combinant l'image de la copie hollandaise et les intertitres français, en couleur, d'après une copie provenant des Archives françaises du film (Bois d'Arcy).

Bien qu'annoncée en noir et blanc sur la jaquette, il s'agit bien de cette version restaurée, lumineuse et colorée. On ne peut donc que déplorer l'absence d'information à ce sujet sur le DVD, le bonus pédagogique (3 minutes) de Serge Bromberg ne portant que sur l'histoire du film. MK2 nous a habitué à beaucoup mieux à ce sujet. Quant à l'accompagnement musical signé Eric Le Guen, il soutient intelligemment le film, et résiste à la facilité.

En 1932, à la veille de quitter l'Allemagne, Pabst réalise la première version sonore de *L'Atlantide*, employant le style expressionniste, avec des décors oniriques et une image en jeux d'ombres et de lumières travaillées par Eugen Schüfftan et Ernst Koerner. Pabst tourne simultanément les versions allemande (avec Gustav Diessl, Heinz Klingenberg et Brigitte Helm, produite par Néro-film), française (avec Pierre Blanchar, Jean Angelo – qui joue le même rôle que dans la version

one from the Archives at Bois d'Arcy. The informational material on the DVD concerns only the history of the film and unfortunately does not give its restoration history. Pabst directed, in expressionist style, both the German and French versions of the 1932 film. The version of the Pabst film is a digital restoration from three damaged nitrate copies, with faults in both image and sound. Added material includes a main title in color from Atlantis (George Pal, 1960), but it would have been better to use the original 1932 title, which also exists.

Reseña de dos adaptaciones cinematográficas de la novela *L'Atlantide* de Pierre Benoît: la versión muda de Jacques Feyder (1921) y la primera versión sonorizada (1932) de Georg Wilhelm Pabst, realizada poco antes de su exilio de Alemania. La primera es una superproducción para la época, recibida parcialmente por Louis Delluc, porque sólo vio la versión en blanco y negro, mientras que la película fue rodada para ser editada en color.

La versión editada en DVD procede de una restauración del Nederlands Filmmuseum, llevada a cabo en el marco del proyecto Lumière, combinando una copia holandesa y una proveniente de los Archives de Bois d'Arcy. El suplemento informativo del DVD se refiere sólo a la historia de la película y desafortunadamente no revela detalles sobre la historia de su restauración.

Pabst dirigió las versiones francesa y alemana en su forma expresionista en 1932. En el caso de la versión Pabst de *L'Atlantide*, se trata de una restauración proveniente de tres copias nitrato con imágenes y sonido deteriorados. Entre el material incorporado está el título principal de *Atlantis* en color (obra de George Pal, 1960), aunque hubiese sido preferible utilizar el título original de 1932, que también subsiste.

de Jacques Feyder – et Brigitte Helm, loin d'être performants) coproduite par Néro-film et la Société Internationale Cinématographique, dirigée par Romain Pinès.

Ce film et sa bande-annonce ont été sauvegardés en 1974, en collaboration avec Connaissance du cinéma, par les Archives françaises du film à partir d'une copie considérée alors unique, très endommagée – le négatif original ayant disparu, probablement spolié par l'occupant pendant la seconde guerre mondiale. Même s'il subsiste quelques légers défauts sans dommage pour le spectateur, la version proposée par MK2 est la meilleure à ce jour au regard des éléments préexistants, un travail de restauration numérique ayant été réalisé à partir de trois copies nitrate (comportant tout de même des plans sales, avec des déchirures, et des problèmes sonores dus à la technique de l'époque) du collectionneur Serge Bromberg, qui présente le film en bonus en trois minutes chrono. La compression et le contraste sont moyens, avec parfois un manque de définition et une surexposition. Le son possède une belle clarté. Le problème semble être surtout de niveau entre la musique et les paroles. En bonus caché (en descendant la flèche de sélection au delà de la barre de navigation marquée « chapitres ») la bande-annonce en couleurs (version originale sous titrée français) d'*Atlantis, the lost continent* (George Pal, 1960). On peut s'en passer, mais par contre, on aurait apprécié la bande-annonce originale de 1932, bien plus rare, qui existe aussi. Donc, pour les amateurs de compléments, grande déception.

L'Atlantide, Jacques Feyder (France, 1921), Edition MK2, 2004.

L'Atlantide, G.W. Pabst (France-Allemagne, 1931), Edition MK2, 2004.

Santa

Robert Daudelin

DVDs

A review of the DVD of *Santa*, the 1931 version of Federico Gamboa's novel, and the first sound feature film of Mexican cinema. This is a digital restoration by the Filmoteca de la UNAM from a worn 16mm copy, made with particular attention to the sound track. As the accompanying information tells us, it was a sound system invented by Joselito Rodríguez. The DVD also includes a brief excerpt from the first version of the film, made in 1918, as well as a history of the origins of sound film in Mexico by Rafael Aviña.

Reseñamos el DVD de *Santa*, adaptación de 1931 de la novela de Federico Gamboa y primera película de ficción sonora del cine mexicano. Se trata de la restauración digital llevada a cabo por la Filmoteca de la UNAM a partir de una copia 16mm usada, con especial cuidado de la pista sonora. El sistema de sonido fue inventado por Joselito Rodríguez. El DVD también presenta un breve fragmento de la primera versión de la película, rodada en 1918, y contiene una reseña histórica de los orígenes del cine sonoro mexicano en castellano por Rafael Aviña.

Le roman célèbre de Federico Gamboa a été porté quatre fois à l'écran : 1918, 1931, 1943, 1968. La version ici présentée, celle de 1931, a comme intérêt particulier d'être le premier long métrage sonore de l'histoire du cinéma mexicain. Qui plus est, le film fut sonorisé avec un système original mis au point par un ingénieur mexicain, Joselito Rodríguez, système qui fut utilisé par la suite pour de nombreux autres films mexicains.

L'importance du film par rapport à l'histoire du cinéma au Mexique est évidente et il faut souligner la pertinence du travail de la Filmoteca de la UNAM qui le rend accessible en l'accompagnant d'outils critiques.

Santa présente toutes les caractéristiques du grand mélo mexicain : jeune fille séduite confinée à une maison close, aveugle amoureux au grand cœur, séducteur lâche et fourbe, etc. Douglas Sirk ou Fassbinder aurait pu élever un tel canevas au niveau de la tragédie; Moreno, acteur de soutien d'origine espagnole faisant alors carrière à Hollywood et dont c'était la première réalisation, n'avait pas ce talent : il se contente d'illustrer le roman d'origine. Échappent pourtant à cette banalité certaines séquences d'atmosphère (le plan d'ouverture, la campagne environnante et la rivière) et surtout certains moments qui revêtent un caractère presque documentaire (l'errance de l'héroïne dans le Luna Park, la maison close et ses clients).

Bien filmé par Alex Phillips (dont ce film marque le début de la longue carrière mexicaine), le film tient beaucoup à l'interprétation sensible de Lupita Tovar qui utilise un registre très juste dans un tel contexte; les autres acteurs sont souvent inégaux, cherchant sans doute, comme tout le monde à l'époque, à « placer » correctement leur voix.

Restauré « digitalement » par la Filmoteca de la UNAM à partir d'une copie 16mm dont l'usure est encore visible par moments, c'est surtout la bande sonore qui a fait l'objet d'un soin particulier : les circonstances le commandaient! Le film est sous-titré en espagnol, anglais et français; dans ce dernier cas, la langue est souvent approximative et légèrement fantaisiste.

Le film est complété par plusieurs éléments qui nous renseignent notamment sur le système d'enregistrement sonore inventé par Joselito Rodríguez. Un court extrait de la première adaptation de *Santa* fait aussi partie du dvd. Enfin, un libretto, signé Rafael Aviña, apporte de précieuses informations sur la genèse du cinéma sonore au Mexique.

Santa, Antonio Moreno (Mexique 1931), Collection: Filmoteca de la UNAM (« Clásicos del cine mexicano »), 2004.

More Treasures from American Film Archives, 1894-1931

Dan Streible

DVD

The National Film Preservation Foundation (U.S.) has produced a remarkable sequel to its lauded DVD set *Treasures from American Film Archives*, which appeared in 2000. *More Treasures*, reprises the strengths of the original, but is a more focused collection. Stemming from the NFPF's "Saving the Silents" project, the new three-disc set includes only films made before 1932 and now held by the five major American motion picture archives: the Library of Congress, UCLA Film and Television Archive, New York's Museum of Modern Art, George Eastman House, and the Academy Film Archive. Containing more than fifty titles and running more than nine hours, *More Treasures* marks another watershed for public access to high-quality versions of rare films. With another superb companion text by curator Scott Simmon, eclectic audio commentaries, and annotated musical accompaniments by Martin Marks, the anthology constitutes an important work of scholarship as well.

The *Treasures* project serves the archival and educational communities

well by de-centering the classic feature film. In fact, Lubitsch's *Lady Windermere's Fan* (1925), with its auteur parentage and 89-minute running time, looks almost out of place amid the diversity of fresh rediscoveries and orphan films. Only three others approach feature length, former "program pictures" that now bring distinct contributions to the finite sample of extant silents. *The Invaders* (1912), a three-reel Western produced by Thomas Ince offers a look at the work of the studio pioneer whose name is better known than his rarely screened films. *Gretchen the Greenhorn* (1916), presumed lost until 1991,



Cockeyed (ca. 1925, preserved by George Eastman House)

shows Dorothy Gish in a lead role *sans* her more famous sister. The most important achievement of the set, however, is the inclusion of the Rin-Tin-Tin feature *Clash of the Wolves* (1925). As with many films, that it survives at all is due to international archival cooperation (between South Africa and the U.S. in this case). As with all films starring this box office champion, Rinty's ninth feature has never before been available

Sorte de suite au coffret *Treasures From American Film Archives* publié en 2000, *More Treasures* a toutes les qualités du premier avec en plus une organisation plus rigoureuse de son contenu. Y sont réunis plus de 50 titres, tous datant d'avant 1932, et provenant des collections de cinq archives américaines : Library of Congress, UCLA Film and Television Archive, The Museum of Modern Art (New York), George Eastman House, Academy Film Archive.

Les trois disques constituant le coffret sont accompagnés d'un essai de Scott Simmon et la musique de piano est due à Martin Marks. Notons enfin que ce beau projet est l'un des résultats du travail réalisé dans le cadre du programme « Saving the Silents » de la National Film Preservation Foundation.

Le choix de films proposés est aussi riche qu'hétéroclite, le parti-pris étant d'abandonner la suprématie traditionnelle du long métrage classique (*Lady Windermere's Fan* de Lubitsch ici inclus en constituant l'exemple type) pour privilégier des titres qui surprennent et suscitent la curiosité : du neuvième *Rin-Tin-Tin* (dont l'inclusion ici a été autorisée, sans frais, par la Warner), à un rare film de Dorothy Gish de 1916. Y trouvent aussi place, entre autres bonnes surprises, un reportage sur le tournage de von Stroheim à Death Valley (*Greed*, 1923), un documentaire de 1912 sur le travail des enfants, un film d'Alice Guy, le *Skyscraper Symphony* (1929) de Robert Florey, des actualités Fox Movietone, *Bronx Morning* (1932) du jeune Jay Leyda...

Le travail de restauration est en tous points exceptionnel et les transferts numériques sont irréprochables.

Selon l'auteur, ce coffret propose une image plus riche et plus vraie des années du muet qu'aucune autre anthologie publiée à ce jour.

on quality video. Finally, this entry also merits special attention because the rights holder, Warner Bros., has allowed NFPF to release the film without charge – an exceptional gesture in this age of copyright consciousness.

Shorts of an amazing variety fill these DVDs, giving *More Treasures* a palette with which it paints a picture of silent-era cinema that is richer and truer than any prior compilation. The films come from both conventional genres (dramas, comedy, newsreel, cartoons) and ephemeral ones (promotionals, experiments, industrials, field footage, et al.). Most provide engaging examples of material sorely lacking in the current repertoire. *Falling Leaves* (1912), for instance, illustrates prolific producer-director Alice Guy-Blaché's output, which is often referenced but seldom seen. Excerpts from *The Hazards of Helen* (1915) and Ruth Roland's *Hands Up* (1918) provide new access to the serial, one of the most popular and important formats of its era, now scarce. The once-common labor film reappears with the remarkable *Children Who Labor* (1912) and the prologue to *The Passaic Textile Strike* (1926). The dozens of others include documents as primary as the eight mutoscope scenes of theatrical star Joseph Jefferson in *Rip Van Winkle* (1896) and as late as the cine-poem *A Bronx Morning* (1931), made by twenty-year-old Jay Leyda. Even the *de rigueur* D. W. Griffith melodrama is the less familiar *The Country Doctor* (1909).

Other films provide revelations even for experienced viewers. While *More Treasures* does not include the missing reels of *Greed*, it does feature 1923 footage of Erich von Stroheim and crew shooting in Death Valley, part of an obscure regional newsreel. In *Cockeyed* (ca. 1925) we see a wonderfully confounding admixture of Pathé actuality and experimental art. And, after seventy-five years, Robert Florey's avant garde *Skyscraper Symphony* (1929) reappears, thanks to repatriation from Moscow.



Lakota Sioux actors in *The Invaders* (1912, preserved by Library of Congress)

En la misma línea que los *Treasures From American Film Archives* publicado en 2000, *More Treasures* ofrece todas las cualidades del primero y una estructura más rigurosa de su contenido. Contiene más de 50 títulos, todos ellos anteriores a 1932, provenientes de los siguientes archivos estadounidenses: Library of Congress (Washington), UCLA Film and Television Archive (Los Ángeles), The Museum of Modern Art (New York), George Eastman House (Rochester), Academy Film Archive (Los Ángeles).

Un ensayo de Scout Simmon acompaña los tres discos del estuche y la música de piano es de Martin Marks. El conjunto es el resultado de uno de los proyectos del programa "Saving the Silents" de la National Film Preservation Foundation (NFPF).

La selección se compone de películas tan valiosas como diversas y en ella se ha abandonado la tradicional predominancia del clásico largo metraje (*Lady Windermere's Fan* de Lubitsch es uno de los ejemplos) y han sido privilegiados títulos que generan sorpresa y curiosidad: desde el noveno *Rin-Tin-Tin* (cuya inclusión fue autorizada, sin cargo, por la Warner), hasta una película poco conocida de Dorothy Gish de 1916. Entre las buenas sorpresas figura una entrevista realizada con von Stroheim en el Valle de la Muerte (*Greed*, 1923), un documental de 1912 sobre el trabajo de los niños, una película de Alice Guy, *Skyscraper Symphony* (1929) de Robert Florey, una selección de noticiosos Fox Movietone, *Bronx Morning* (1932) del entonces joven Jay Leyda...

El trabajo de restauración es excepcional y los transfers digitales irreprochables.

Según el autor, el nuevo estuche contiene producciones que brindan una visión más variada y auténtica de los años del cine mudo que cualquier otra antología publicada anteriormente.

Finally, this collection helps correct the conflation of "silent" cinema with pre-1930 movies. The fifteen-second *Dickson Experimental Sound Film* (ca. 1894) begins the first program, replaying a dozen times as the commentary track tells the inspirational story of how a broken Edison cylinder was discovered after seventy years and a synchronized restoration completed after more than a century. Three other recordings demonstrate the sound-on-film systems of De Forest Phonofilm (Eddie Cantor and Calvin Coolidge, 1923-24), Case-Sponable (*Gus Visser and His Singing Duck*, 1925) and Fox Movietone (*Greeting by George Bernard Shaw*, 1928). For thirty-six of the truly silent prints, Martin Marks performs his impeccable, traditionalist piano accompaniments, which he prepared especially for the collection. For the fifteen others, his M.I.T. colleagues perform new ensemble scores in a variety of styles.

The scrupulous technical work evident in the sound and images lives up to the demands of the curatorial choices. The preservation and restoration done by all five archives demonstrates (again) how well these institutions serve their profession and the public good. Transfer of the films to digital video also has been done with care and consistency and placed into an elegantly simple DVD navigation format.

If there are faults to be found, they are too minor to note here. *More Treasures from American Film Archives, 1894-1931* can only be regarded as a signal achievement for film preservation and archiving, an ambitious, smartly executed project that will continue to have a salutary impact on public awareness, film scholarship and the network of organizations that do the valuable daily work of film preservation.

50 Films on 3 all-region DVDs (573 minutes)

Book of Program Notes (208 pages)

Produced by the National Film Preservation Foundation

Distributed by Image Entertainment

www.filmpreservation.org

Publications Received at the Secretariat

Publications reçues au Secrétariat

Publicaciones recibidas en el Secretariado

The Film Preservation Guide – The Basics for Archives, Libraries, and Museums, Ed. National Film Preservation Foundation, English, black and white ill., San Francisco 2004, 122 pages, ISBN 0-974099-0-5

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

Traces of Korean Cinema from 1945 to 1959, Ed. Korean Film Archive, Korean & English, color and black & white ill., Seoul 2003, 328 pages, ISBN 89-7012-622-8

Miguel Barbachano Ponce, *Críticas*, Ed. Cineteca Nacional de Mexico, Spanish, México 1998, 180 pages, ISBN 968-805-412-7

Jeanine Basinger, *Anthony Mann*, Ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española/I.C.A.A./Ministerio de Cultura, black and white ill., Spanish & English, San Sebastián 2004, 312 pages, ISBN 84-86877-32-6

Paolo Cherchi Usai, *The Griffith Project, Vol. 8, Films produced in 1914-15*, BFI Publishing & Le Giornate del Cinema Muto, English, London 2004, 188 pages, ISBN 1-84457-043-6

Richard Koszarski, *Fort Lee: the Film Town*, John Libbey Publishing – CIC Ed., English, black & white ill., Roma 2004, 377 pages, ISBN 0-86196-653-8

Kimmo Laine, Matti Lukkarila, Juha Seitajärvi, *Valentin Vaala*, Ed. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Finnish, black & white ill., Tampere 2004, 330 pages, ISBN 951-746-562-9

Andy Masaka Bellows and Marina McDougall, with Brigitte Berg, *Science is Fiction: The Films of Jean Painlevé*, ed. MIT Press / Brico Press, English, color and black & white ill., Cambridge, MA 2000, 213 pages, ISBN 0-262-52318-3

Takashi Okamoto, *Disaster Reporting and the Public Nature of Broadcasting*, Ed. NHK Broadcasting Culture Research Institute, English, black & white ill., Tokyo 2004, 282 pages, ISBN 4-9901246-1-8

André Rossel-Kirschen, *Pathé-Natan, la véritable histoire*, Ed. Les indépendants du 1^{er} Siècle/Pilote 24 Ed., French, black & white ill., Paris 2004, 304 pages, ISBN 2-912347-40-8

Toimittanut Sakari Toiviainen, *Tulio, Levottoman veren antologia*, Ed. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Finnish, black & white ill., Helsinki 2002, 392 pages, ISBN 951-746-089-9

Mónica Satarin, *Plano secuencia – 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*, La Crujía ediciones, Spanish, black & white ill., Buenos Aires 2004, 240 pages, ISBN 987100448-6

Yuri Tsivian, *Lines of Resistance, Dziga Vertov and the Twenties*, Le Giornate del Cinema Muto ed., English, black & white ill., Gemona 2004, 422 pages, ISBN 88-86155-15-8

CD-ROM

Fons de Nitrats de la Filmoteca – Volum II Films de no-ficció (1896-1925), ed. Institut Català de les Indústries Culturals / Filmoteca de Catalunya, 2004, ISBN 94-393-6458-X



*Trust Asia's largest
post production house for*
DIGITAL FILM RESTORATION

With 50 years of experience in film production and post production, Prasad Group has handled numerous digital film restoration projects. EFX, a Prasad Group company, is equipped with the latest digital technologies and equipment supported by a team of professionals, to handle your precious negatives and revive them to their original glory.

EFX

*A Division of Prasad Corporation (P) Ltd
28, Arunachalam Road
Saligramam, Chennai-600 093, India
Tel: +91 44 23764432 / 34 Fax: +91 44 23764395
sureshbabu@efxmagic.com
www.efxmagic.com*



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€
Single order: 2002, vol. 31 (latest published volume): 180€
Back volumes: 1982, 1983, 1986-2001 (each volume): 150€

Annual Bibliography of FIAF Members' Publications

Published annually since 1979: 11.16€ (each volume)

FIAF Directory / Annuaire FIAF

Brochure including the complete list of FIAF affiliates and Subscribers published once a year: 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. 264p., 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 catalogación 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, 280p., 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., 23€. Available from *Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai, 41, D-60596 Frankfurt A.M., Germany*

Archiving the Audiovisual Heritage:

Third Joint Technical Symposium

Proceedings of the 1990 Technical Symposium held in Ottawa, organised by FIAF, FIAT, & IASA, Ottawa, 1992, 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

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.

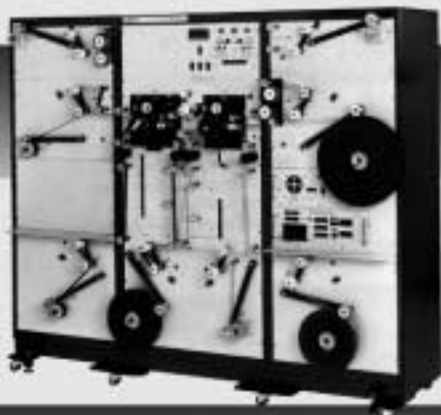
The New Emmy Award Winning CF8200 Ultrasonic Film Cleaning Machine has been specially designed for use with 3M's™ Novec™ Engineered Fluid HFE-8200. Together they achieve dramatically improved solvent performance and enhanced cleaning ability that is safe for film, the environment and for personnel.

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 Website: www.rti.co.uk

Give them back their original voices!



Get the best out of "unplayable" mags and optical tracks!



The head-stack for Magnetic Film Transport features special guide rollers and pins. Pinch rollers assure a tight film to head contact. It becomes possible to playback even worst deformed and shrunk magnetic tracks.
For all track standards of 16mm, 17.5mm and 35mm film.

With SONDOR
you need **ONLY ONE** Regenerator
for perfect replay of all soundtracks
on shrunk and damaged films and mag films.



Our optical heads allow controlled off-set of the lateral pick-up position and azimuth to cope with heavily shrunk optical tracks and imperfect recordings.
Available in mono and stereo whitelight as well as in reverse-scan and LED readers for 16mm and 35mm film.

The sondor OMA E film transport hosts both, the magnetic and the optical head assemblies. It is providing various electronic and mechanic features to let the damaged stock pass gently.

www.sondor.ch

Sondor AG, CH 8702 Zollikon, Switzerland, phone +41 44 397 19 00, fax +41 44 391 84 52, E-Mail: info@sondor.ch

 **sondor**

Post Production Equipment

Contributors to this issue...

Ont collaboré à ce numéro...

Han participado en este número...

EILEEN BOWSER Honorary Member of FIAF
(New York)

CHRISTIAN COMTE Chef du service Laboratoire et
restauration des Archives françaises du film du
CNC (Bois d'Arcy)

JOSÉ MANUEL COSTA Vice President of
Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema
(Lisboa) and member of the Executive
Committee of ACE (Association des
Cinémathèques Européennes)

ROBERT DAUDELIN Membre honoraire de la FIAF
(Montréal)

MARCO DE BLOIS Conservateur du cinéma
d'animation, Cinémathèque québécoise
(Montréal)

NICK DEOCAMPO Filmmaker, writer, teacher, film
curator and director of the Mowelfund Film
Institute (Manila)

CHRISTIAN DIMITRIU Senior Administrator of the
International Federation of Film Archives – FIAF
(Brussels)

GIOVANNA FOSSATI Curator at the Nederlands
Filmmuseum (Amsterdam)

MARIA RITA GALVÃO Historienne et chercheuse,
ancienne présidente de la Cinemateca Brasileira
et professeur associé au département de cinéma
de l'École de Communications et Arts de
l'Université de São Paulo (Campinhas)

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

EVA ORBANZ President of FIAF, Curator at the
Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek
(Berlin)

PAUL READ Consultant, Member of the FIAF
Technical Commission (London)

NICOLAS RICORDEL Responsable du pôle
numérique du Laboratoire des Archives
françaises du film (Bois d'Arcy)

ZORAN SINOBAD Reference Librarian, Motion
Picture, Broadcasting & Recorded Sound Division,
Library of Congress (Washington)

DAN STREIBLE associate professor of film studies
at the University of South Carolina, member of
the Board of Directors of AMIA, organizer of the
on-going Orphan Film Symposium (Columbia)

YOSHIYUKI YAHIRO Curator at the Fukuoka City
Public Library Film Archive (Fukuoka)