ANNEX 1.-

BRIGHTON XXXIV GENERAL MEETING

ALVES NETTO Cosme, Cinemateca do Museu de Arte Moderna	Rio de Janeiro
ANDREYKOV Todor, Bulgarska Nacionalna Filmoteka	Sofia
BERLANGA Luis, Filmoteca Nacional de Espana	Madrid
BORDE Raymond, Cinémathèque de Toulouse	Toulouse
BOWSER Eileen, Film Department, Museum of Modern Art	New York
BUACHE Freddy, La Cinemathèque Suisse	Lausanne
CHODNIKIEWICZ Anna, Filmoteka Polska	Warszawa
CINCOTTI Guido, Cineteca Nazionale	Roma
COMENCINI Gianni, Cineteca Italiana	Milano
COULTASS Clive, Imperial War Museum	London
DAUDELIN Robert, Cinemathèque Quebecoise	Montreal
DE VAAL Jan, Nederlands Filmmuseum	Amsterdam
DIMITRIEV Vladimir, Gosfilmofond	Moskva
EDMONDSON Ray, National Film Archive of Australia	Canberra
FERNANDEZ Jurado Paulina, Cinemateca Argentina	Buenos Aires
FERRARI Cristina, Cinemateca Uruguaya	Montevideo
FRANCIS David, National Film Archives	London
FRIDA yrtil, Ceskoslovensky Filmovy Archiv	Prague
FRITZ Walter, Oesterreichisches Filmarchiv	Wien
GARTENBERG Jon A., Department of Film	New York
GEBAUER Dorothea, Deutsches Institut fur Filmkunde	Wiesbaden
GESEK Ludwig, Oesterreichisches Filmarchiv	Wien
GONZALEZ CASANOVA Manuel, Filmoteca de la UNAM	Mexico
HUHTALA Seppo, Suomen Elokuva Arkisto	Helsinki
IZAGUIRRE Rodolfo, Cinemateca Nacional	Caracas
JEAVONS Clyde, National Film Archive	London
JONES Karen, Det Danske Filmuseum	Copenhagen
KARIM H.M., Information Department of the Republic of	Indonesia
KARR Larry, American Film Institute Archives	Washington
KIM Chol Yong, National Film Archives of D.P.R.K.	Pyong Yang
KIM Yong Sok, National Film Archives of D.P.R.K.	Pyong Yang
KLAUE Wolfgang, Staatliches Filmarchiv	Berlin
KONLECHNER Peter, Oesterreichisches Filmuseum	Vienna
KUBELKA Peter, Oesterreichisches Filmuseum	Wien
KUIPER John, Film Department, IMP/GEM	Rochester
KULA Sam, National Film Archives	Ottawa
LANCE David, International Association of Sound Archives	London
LAURITZEN Einar, Honorary Member	Stockholm
LEDOUX Jacques, Cinemathèque Royale de Belgique	Bruxelles
LEE Jae Hong, South Korean Embassy	London
LEHR Alfred, Oesterreichisches Filmarchiv	Wien
LINDFORS Rolf, Svenska Cinemateket	Stockholm
LUYCKX John, Nederlands Filmmuseum	Amsterdam
MBALOULA Donatien, Cinemathèque de la R.P. du Congo	Brazzaville

MISBACH Biran, Sinemathek Indonesia	Jakarta
MITROPOULOS Aglae, Cinemathèque de Grèce	Athènes
MOLNAR Istvan, Filmarchivum/Magyar Filmtudomanyi Intezet	Budapest
O'LEARY Liam, Film Archives	Dublin
ONDROUSEK Slavoj, Ceskoslovensky Filmovy Ustav Filmovy Archiv	Praha
ORBANZ Eva, Stiftung Deutsche Kinemathek,	Berlin
PAK Sun Tae, National Film Archives of D.P.R.K.	Pyong Yang
PARAIANU Marin, Arhiva Nationala de Filme	Buccuresti
PASTOR Vega, Cinemateca de Cuba	Habana
PATALAS Enno, Münchner Stadtmuseum	München
POGACIC Vladimir, Jugoslovenska Kinoteka	Beograd
POSCHKE Ulrich, Deutsches Institut für Filmkunde	Wiesbaden
PURAN Aura, Arhiva Nationala de Filme	Bucharest
RESTIFO Rodolfo, Cinemateca Nacional de Venezuela	Caracas
ROSEN Robert, U.C.L.A. Film Archives	Los Angeles
SEIXAS SANTOS Alberto, Cinemateca Nacional	Lisboa
SHIELDS Ronald, International Federation of Film Societies	London
SMITHER Roger, Imperial War Museum	London
SORIA Florentino, Filmoteca Nacional de Espana	Madrid
SPEHR Paul, Motion Picture Section Library of Congress	Washington
STENKLEV Jon, Norsh Filminstitutt	Oslo
SUMMERS Robert, Museum of Modern Art	New York
THORPE Frances, Index International des Periodiques du Film	London
VAN DER ELST Brigitte, FIAF Secretariat	Bruxelles
VAN LEER Lia, Archion Israeli Leseratim	Jerusalem
VERDONE Mario, Department of Film University of	Rome
VOLKMANN Herbert, Honorary Member	Berlin/D.D.R.
VON BAGH Peter, Suomen Elokuva Arkisto	Helsinki
WIBOM Anna Lena, Cinemateket/Svenska Filminstitutet	Stockholm
WITEK Roman, Filmoteka Polska	Warszawa

ANNEX 2.-

COMPTE - RENDU D'ACTIVITÉ DU COMITE DIRECTEUR
ENTRE LES CONGRES DE 1977 et 1978

Depuis son élection au Congrès de Varna le Comité Directeur s'est déjà réuni trois fois. A Varna bien sûr le 1er juin 1977 et cela dès la fin du Congrès, au cours du Symposium, à Perpignan du 27 au 30 janvier 1978 et ici, à Brighton, juste avant le Congrès.

Le Comité Directeur a été surtout préoccupé par plusieurs problèmes sérieux concernant l'avenir de notre Fédération.

Tout d'abord, par celui de la nouvelle pratique de reconfirmation du statut des membres à l'intérieur de notre Fédération. On a constaté que cette pratique, bien que récente, pouvait être utile car elle offre un soutien incontestable au statut autonome des membres de la FIAF dans chaque pays. Par ailleurs, la Fédération a pu se faire une idée plus claire sur la position et les problèmes posés par chaque archive - membre de la Fédération. Enfin, elle a pu se rendre compte de la façon dont la législation de chaque pays, par ses normes juridiques, régularisait la question de la position et du financement des archives cinématographiques.

Après les discussions de Varna et de Perpignan la décision d'effectuer la reconfirmation de ces huits archives a été prise:

- THE NATIONAL FILM ARCHIVE, Londres
- THE DEPARTMENT OF FILM, MUSEUM OF MODERN ART, New York
- CINEMATHEQUE ROYALE DE BELGIQUE, Bruxelles
- DET DANSKE FILMMUSEUM, Copenhagen
- CINETECA ITALIANA, Milan
- CESKOSLOVENSKY FILMOVY USTAV, FILMOVY ARCHIV, Prague
- CINEMATEKET SVENSKA FILM INSTITUTET, Stockholm,
- FILMOTEKA POLSKA, Varsovie

Au cours de la discussion, le caractère indispensable de cette pratique à l'avenir a été souligné, mais, en meme temps, elle a soulevé sérieusement la question de la politique à venir de notre Fédération en ce qui concerne l'admission de nouveaux membres.

Fondamentalement, cette question se résume dans cette alternative: la FIAF veut-elle rester une Fédération réservée au petit nombre d'archives strictement définies et bien organisées selon notre modèle ou bien devenir une importante organisation de toutes les institutions se donnant pour but, même partiellement, de préserver les images en mouvement de la détérioration et de faire connaître la culture cinématographique.

La réponse à cette question n'est pas définie.

La question suivante concerne les rapports de la FIAF avec les autres organisations internationales, y compris la question de nos rapports avec l'UNESCO.

1 FIAPF :

Aucun fait nouveau n'est intervenu. La Fédération des Producteurs cinématographiques insiste sur un contrat strictement défini entre la FIAF et la FIAPF qui obligerait tous les membres de la FIAF, alors que le Comité Directeur s'est prononcé sur la "DECLARATION GENERALE DE PRINCIPE SUR LA PRESERVATION DES IMAGES EN MOUVEMENT" qui garantirait tous leurs droits aux producteurs mais ne gênerait en rien la conservation des films.

2 FIAT

C'est une nouvelle organisation des archives de Télévision. Monsieur David Francis, en tant que délégué du Comité Directeur, a assisté à la première Assemblée Générale à Paris.

A cette occasion, le Comité Directeur a voulu montrer la meilleure volonté possible pour une bonne collaboration dans l'avenir avec cette nouvelle organisation internationale.

3 + 4 De semblables décisions ont été prises en ce qui concerne de nouvelles organisations comme:

International Association of Sound Archives

et International Association for Audiovisual Media in Historial Research and Education.

5 UNESCO

Après l'Assemblée Générale de l'Unesco au cours de laquelle a été promulgé la Résolution bien connue sur le caractère indispensable de la préservation et de la conservation des images en mouvement (1975), de même qu'après notre engagement actif dans les rencontres d'experts dans ce domaine, organisée par l'Unesco à Berlin - RDA (1976) et à Belgrade (1977) notre voeu a été d'atteindre le status B à l'Unesco. Les résultats des nombreuses initiatives que nous avons prises seront examinés et appréciés, positivement ou négativement, ces jours-ci à la session du Conseil Exécutif de l'Unesco à Paris.

6 CICT

Ce Comité Directeur n'a pas réussi à résoudre l'alternative dont on a discuté au Congrès de Varna: à savoir, notre Fédération doit-elle, oui ou non, quitter le CICT ?

Actuellement, la FIAF est donc encore membre du CICT.

La réunion des experts de l'Unesco à Belgrade qui s'est tenue en novembre 1977 a signifié un pas important et en avant vers la légalisation du statut des archives cinématographiques dans le monde. A cette réunion, notre Fédération a été représentée, avec une incontestable autorité, par Madame Bowser, Vice-Président de la FIAF.

Cette dernière mise à part, en qualité d'experts nommés par l'Unesco, participèrent:

- M. Volkmann de RDA en tant que président de note Commission pour la préservation des films (M Volkmann a d'ailleurs rédigé un rapport),
- M. Sam Kula du Canada
- M. Dr. Roads de Grande Bretagne, et

et V Pogacic de Yougoslavie qui a présidé la réunion.

Toutes nos commissions ont d'ailleurs continué leur travail, certaines avec succès, d'autres moins. Leurs rapports seront présentés à l'Assemblée Générale. Nous tenons à remercier tout particulièrement la Commission de Documentation et Det Danske Filmmuseum pour l'organisation exceptionnelle de l'Ecole d'Eté à Copenhague, l'année dernière.

Enfin, vous avez reçu ce matin la dernière version du "Basic Manual", grace aux efforts de nos collègues, Madame Bowser et Monsieur Kuiper, et à la collaboration de nombreux membres. Nous vous prions de bien vouloir le lire attentivement et d'envoyer vos commentaires éventuels au Secrétariat de la FIAF avant la fin d'aout de cette année. Nous pourrons alors immédiatement faire publier la version définitive de ce document si utile pour les nouvelles archives, créées dans les pays en voie de développement.

Malheureusement, nous devons conclure ce rapport par la communication d'un fait regrettable qui vous est déjà connu: Monsieur Ledoux, notre sécrétaire général depuis de longues années, a donné sa démission.

Nous serons appellés à évoquer tous les problèmes soulevés par cette démission au cours de notre session du 29 mai, qui sera réservée aux membres. Il serait donc prématuré d'en discuter maintenant.

Pour conclure, je remercie personnellement Madame Van der Elst, Secrétaire Exécutive, et Monsieur Raymond Borde, Secrétaire Général Adjoint, qui ont rendu la continuité, dans tous les domaines d'activité, de la Fédération et du Comité Directeur.

Le Président de la FIAF

Vladimir POGACIC

ANNEX 3.-

FEDERATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM

BALANCE PER 31 DECEMBER 1977

ASSETS

Current assets		
Debtors		494.878,- BF
Quick assets		
Banks	776.757,-	
Cash	4.516,-	
		781.273,-
Reserve Fund		
SGB Brussels: (Sw. F. 100.572,43)		p.m.
		1.276.151,- BF

LIABILITIES

Creditors	
none	-
Balance	
Accumulated balance at 31 December 1976	1.470.560,-
less excess of expenditure over income for 1977	- 194.409,-
	1.276.151,- BF

PROFIT AND LOSS ACCOUNT PER 31 DECEMBER 1977

DEBIT

Expenditure	2.638.898,- BF.

CREDIT

Income	2.444.489,- BF
Excess of expenditure over income for the year	194.409,-
	2.638.489,- BF

DETAILED BALANCE SHEET PER DECEMBER 31, 1977

ASSETS

Debtors

Subscriptions unpaid for 1975-76	14.500,- B.F.	
Subscriptions unpaid for 1977	137.263,-	
Subscriptions to P.I.P. unpaid for 75-76	60.320,-	
Subscriptions to P.I.P. unpaid for 1977	84.854,-	
St James Press + Bowker royalties for 77	197.941,-	
		494.878,-
Banks		
S.G.B. Brussels: current account	93.813,-	
S.G.B. interest accounts	679.666,-	
Lloyds Bank London (£52,16)	3.278,-	
		776.757,-
Cash		
At the Secretariat Brussels	3.831,-	
At London office (£ 10,90)	685,-	
		4.516,-
		1.276.151,-

LIABILITIES

Creditors : none

Balance

Accumulated surplus from previous years
less excess of expenses over income for 1977 : 1.276.151,- B.F.

(Rate of exchange : 1 pound sterling = 62,85,- BF
1 Swiss franc = 14,5 BF)

DETAILED PROFIT AND LOSS ACCOUNT PER DECEMBER 31, 1977

DEBIT

EXPENSES	B.F.	
Current expenses in Brussels		
Staff salaries	241.590,-	
Social Security, Ins., Taxes	141.758,-	
External work fees	41.675,-	
Office rent and charges	163.778,-	
Office supplies & prints	94.432,-	
Telephone & postage	105.758,-	
Bank costs & Miscellaneous	21.778,-	
		810.779,-
Special expenses		
Congress	209.205,-	
Executive Committee	49.989,-	
Commissions	89.865,-	
Special missions	62.547,-	
Administrative publications & Bulletin	43.082,-	
Special publications	96.195,-	
Miscellaneous	1.000,-	
		551.883,-
Periodical Indexing Project		
Wages, Taxes & external work (£10,387.83)	652.875,-	
Office rent & costs (£ 2,941.02)	184.843,-	
Supplies (£ 1,694.16)	106.478,-	
Postage (£ 862.85)	54.230,-	
Travel & sundries (£ 755.78)	47.500,-	
		1.045.926,-
		2.408.588,-
Transfer to Reserve Fund in Sw. Frs.		230.310,-
		2.638.898,-

CREDIT

INCOME		
a) FIAF as such		
Members' subscriptions for 1977	1.549.325,-	
FIAF publications & contracts	39.849,-	
Bank interests	43.972,-	
		1.633.146,-
b) P.I.P.		
Subscriptions for 1977	612.059,-	
St James Press (£ 3000)	190.000,-	
Bowker royalties	7.941,-	
		810.000,-
c) Difference on exchange for 1976 debtors		1.343,-
		2.444.489,-
Excess of expenditure over income for the year 1977		194.409,-
		2.638.898,-

BUDGET COMPARISON FOR THE YEAR 1977

EXPENSES

Current expenses	Budgeted amount	Expenses paid
Staff salaries	238.000	241.590
Social Security, Ins. Taxes	127.000	141.758
External work fees	30.000	41.675
Office rent & charges	171.000	163.778
Office supplies	85.000	94.432
Telephone and postage	110.000	105.778
Miscellaneous	20.000	21.788
	781.000	810.779 BF
Special expenses		
Congress	200.000	209.205
Executive Committee	30.000	49.989
Commissions	150.000	89.865
Special missions	35.000	62.547
Administrative publications & Bulletin	80.000	43.082
Special publications	80.000	96.195
Miscellaneous	5.000	1.000
	580.000	551.883
Periodical Indexing Project		
Wages & external work	800.000	652.875
Office rent & costs	200.000	184.843
Supplies	190.000	106.478
Postage	60.000	54.230
Travel & sundries	80.000	47.500
	1.330.000	1.045.926

INCOME

		receipts
a) FIAF as such		
FIAF subscriptions	1.522.500	1.549.325
FIAF publications & contracts	5.000	39.849
Bank interests	30.000	43.972
	1.557.500	1.633.146
b) P.I.P.		
Subscriptions for 1977	700.000	612.059
St James Press	160.000	190.000
Bowker royalties	-	7.941
	860.000	810.000

TOTAL FUNDS OF FIAF PER DECEMBER 31, 1977

Current account in Brussels S.G.B.	93.813,-
Interest account in Brussels S.G.B.	679.666,-
Current account in London/ Lloyds Bank (£ 52,16)	3.278,-
Cash at Secretariat Brussels	3.831,-
Cash at London office (£ 10,90)	685,-
Reserve Fund in Brussels (Swiss F. 100.572,43)	1.609.160,-
	2.390.433,- B.F.

UNPAID SUBSCRIPTIONS BY DECEMBER 31, 1977

FIAF MEMBERSHIP FEES	1975-76	1977	
* Mexico / Cineteca Nacional		2.500 Swiss frs.	
Moskva		400	
* Pyong Yang		2.500	
Roma		500	
* Torino		2.500	
Cairo	350	350	
* Lima	650	350	
* Paris		350	
	1.000	9.450 SF	(151.763,- B.F.)
P.I.P.			
Beograd		1.250,-	
Istanbul	2.500		
* Mexico / Cineteca Nacional		1.250	
Roma		1.250	
Torino		535	
* Washington L.C.		1.250	
Washington A.F.I.		250	
Non-FIAF subscribers	1.660		
	4.160	5.785 SF	(145.174,- B.F.)
St James Press editorial fee (£ 3000)			190.000,-
Bowker royalties			7.941,-
		Total debtors:	494.878,- B.F.

*The payments of those archives reached us in the first week of 1978.
(Lima : partial payment).

ANNEX 4.-

FEDERATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM

Secrétariat
Galerie Ravenstein 74
1000 Bruxelles Belgique
Adresse télégraphique FIAFILM
Téléphone 511.13.90

BUDGET PROPOSAL FOR 1979

EXPENSES (in Belgian francs)

Current expenses	Expenses 1977	Budget 1978	Budget 1979
Staff salaries	241.590,-	325.000,-	375.000,-
Social Secur., Ins. Taxes	141.758,-	180.000,-	190.000,-
External work fees	41.675,-	70.000,-	100.000,-
Office rent and charges	163.778,-	185.000,-	190.000,-
Office supplies and equipment	94.432,-	95.000,-	125.000,-
Postage & telephone	105.778,-	115.000,-	120.000,-
Miscellaneous	17.235,-	15.000,-	20.000,-
	806.226,-	985.000,-	1.120.000,-
Special expenses			
Congress	209.205,-	200.000,-	200.000,-
Executive Committee	49.989,-	60.000,-	75.000,-
Commissions	89.865,-	100.000,-	120.000,-
Special missions	62.547,-	40.000,-	60.000,-
Administrative publications & Bulletin	43.082,-	80.000,-	80.000,-
Special publications	96.195,-	90.000,-	90.000,-
Miscellaneous	1.000,-	10.000,-	5.000,-
	551.883,-	580.000,-	630.000,-
Periodical Indexing Project			
Wages & Taxes	652.875,-	790.000,-	795.000,-
Office rent & costs	184.843,-	200.000,-	200.000,-
Supplies	106.478,-	108.000,-	115.000,-
Postage	54.230,-	58.000,-	60.000,-
Travel & sundries	47.500,-	30.000,-	25.000,-
	1.045.926,-	1.186.000,-	1.195.000,-
		Total:	2.945.000,- BF.

INCOME FORESEEN IN 1979

Membership fees :		
41 full members à SF 2500 (SF 102.500)	1.640.000,- B.F.	
1 associate à SF 1250	20.000,-	
16 observers à SF 350 (SF 5.600)	90.000,-	
		1.750.000,-
Selling of FIAF publications		25.000,-
Bank interests		43.000,-
Periodical Indexing Project		
Subscriptions	635.000,-	
St James Press (£ 3000)	190.000,-	
Royalties	10.000,-	
		835.000,-
		2.653.000,-
Balance taken from the excess of income carried over from previous years		292.000,-
		2.945.000,- BF

R E P O R T

FIAF Cataloguing Commission 1978

Since its last General Assembly the FIAF Cataloguing Commission has concentrated its efforts on the following projects:

1. Publication of "Film Cataloguing"
   During the past year the manuscript was prepared for printing and corrections were read. The publisher had promised the print for the end of May 1978.
   All affiliates of the federation would receive a free copy straight after delivery. Additional copies may be obtained against payment.

2. Study on the Usage of Computers for Film Cataloguing
   The manuscript of that study has been completed and was discussed in March 1978 at the recent meeting of the Cataloguing Commission. The plan is that this study on the experience of 7 member archives in the preparation and application of computers for cataloguing and filmographic work may be delivered to all affiliates by the end of the current year as an internal material.

3. Glossary of Filmographic Terms
   As you may remember the draft of a Glossary on filmographic terms was handed to all affiliates for comments at the recent general assembly. Three archives have so far complied with this request or returned it to the Cataloguing Commission with comments or additions. At its recent session the Commission examined all suggestions. Some of the proposals entered were agreed to, others rejected. All affiliates

who have submitted amendments will be notified of the attitude taken by the Cataloguing Commission.

That Glossary is the preliminary step toward a translation of filmographic terms into all the languages of the FIAF-affiliates. As a next step toward compiling that Glossary it is planned to translate the definitions of terms into 5 languages (English, French, Russian, Spanish and German). This intermediate step up to the translation into 19 languages will be completed by the time of the forthcoming General Assembly.

4. Bibliography of Filmographic Sources

The Cataloguing Commission has begun to compile a bibliography of the most important compendia for the cataloguing of films. All affiliates of FIAF are asked to contribute data regarding such a bibliography. This project is not expected to be completed within 2 years, since we are also endeavouring to include information on countries which are at present not yet members of our organization.

At its recent meeting in March 1978, which was organized by the Filmoteka Polska in Warsaw the Cataloguing Commission discussed a number of further projects which are to be realized in the course of the coming years:

- a specialized summer school on problems of film cataloguing at the early 'eighties;
- the compiling of a collecting of cataloguing cards and description of cataloguing methods in some member archives which are to be passed on to the FIAF-Secretariat for the purpose of informing new archives.

For the sake of intensifying operations, the commission deems it necessary to be extended by 2 members. Appropriate suggestions as to names will be submitted to the newly-relected Comité Directeur.

At present the Commission consists of the following persons:

Wolfgang Klaue, Chairman - Staatliches Filmarchiv der DDR
Filip Acimovic, Vizechairman - Jugoslovenska Kinoteka
Lezek Armatys - Filmoteka Polska
Dorothea Gebauer - Deutsches Institut für Filmkunde
Harriet W. Harrison - Library of Congress, Motion Picture Section
Roger Holman - National Film Archive
Jacques Ledoux - Cinémathèque Royale de Belgique
Marta Luttor - Magyar Filmtudomanyi Intezet

Klaue
Chairman

ANNEX 6.-

FEDERATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM

Secrétariat
Galerie Ravenstein 74
1000 Bruxelles Belgique
Adresse télégraphique FIAFILM
Téléphone 511.13.90

XXXIV GENERAL MEETING
Brighton, May 1978

REPORT FROM THE DOCUMENTATION COMMISSION

The Commission met in Copenhagen, August 12-14, 1977, in the days prior to the Summer School on Documentation, in which all members participated as instructors. The sub-groups working on the International Index to Film Periodicals, the Classification of Film Literature, and The International Directory of Set and Costume Designers also held meetings during the year.

The following projects are underway :

1. The International Index to Film Periodicals. The 1976 volume, completed more than a year ago, has been delayed in publication to June 1978. The work for the 1977 volume has been delivered to the publishers and is scheduled for publication in October 1978. The former publisher, Bowker, is ceasing the sale of the first two volumes (1972 and 1973). A portion of the remaining stock will be purchased by the present publishers in order that these volumes will still be available for some time to come. The P.I.P. itself, however, is in grave danger of not surviving beyond this year. The FIAF Executive Committee came to the conclusion that FIAF could not afford to support it indefinitely at its current rate of expenses, and has asked the Documentation Commission to find ways either to reduce the expenses or increase the income, or to end the project in 1979. The sub-group for the P.I.P. will meet in London just prior to this Congress, and is expected to present some proposals to the general meeting.

2. The Classification of Film Literature . The commission has accepted the classification scheme developed by Michael Moulds, and decided to make it a recommendation. The scheme was studied in the Summer School on Documentation and is now in the final stages of preparation to send it out to all FIAF members. The commission wishes to express its thanks to Michael Moulds for all his work, especially as he continued to work on the project long after he left the commission as member, and no longer had any connection with FIAF.

3. The International Directory of Set and Costume Designers. Volume I of this project has been published and sent out to all FIAF members. Work is nearly completed on volume II, to cover the designers of France and Finland, and is continuing on Volume III, to cover the designers of Germany until 1945 and Austria up to the present.

4. Coordinated List of Unpublished Script Holdings. A questionnaire was sent to all members during the year, and a substantial number of them agreed to participate in this project. The work already received in Wiesbaden is now being evaluated. We wish to remind any members that have not yet supplied their materials that they should do so at as early a date as possible. However, if for some reason some archives were not able to participate this year, the commission would be glad to receive additional materials even at a later date.

5. FIAF Directory of Film and TV Documentation Sources. The first printing of this publication is no longer available. The commission has undertaken to provide an new, revised edition, which will include sources outside of FIAF and will be available to the public at large, as a service to film s holarship.

The following projects have been discussed:

1. Guidelines for collecting, cataloguing, filing and preserving film posters Some preliminary work has been done on this project, which is intended to be a revision and expansion of the former publication on posters by the Nederlands Filmmuseum.

2. The international index to books on cinema proposed to the commission by the last Congress was examined in detail by the commission, but we have been unable to find the practical means for carrying this out at the present time.

3. The international index to dissertations on cinema,proposed at the Congress in Mexico, was discussed, but further research is needed by the commission before any decision can be taken on the project.

4. The commission is working on plans for an exchange of possible compilation of libraries' special subject bibliographies in cinema.

No plans have been made for a full commission meeting in 1978.

- Eileen Bowser

Members of the Documentation Commission:

Eileen Bowser, Department of Film, the Museum of Modern Art (President)
Brenda Davies, Documentation Department, British Film Institute (for the National Film Archive)
Karen Jones, Det Danske Filmmuseum (Vice-President)
Alfred Krautz, Staatliches Filmarchiv der DDR
John Luijckx, Nederlands Filmmuseum
Aura Puran, Arhiva Nationala de Filme
Eberhard Spiess, Deutsches Institut für Filmkunde
Milka Staykova, Bulgarska Nacionalna Filmoteka
Frances Thorpe, Editor, International Index to Film Periodicals

F.I.A.F.
Report of the Commission on Archives in Developing Countries

Ted Perry
May, 1978

The report is being submitted in time for the Executive Committee meeting, and for the General Assembly, It represents primarily my own opinions and should be supplemented in discussion by comments from the other members of the Commission.

During this formative year of the Commission, a great deal of time was spent in preparing a questionnaire for mailing to non-FIAF archives and film organizations in developing countries. In addition, I was kindly invited by the Cinemateca Argentina to visit several archives in Latin America, which I did, staying briefly in Buenos Aires, Montevideo, and Rio. Larry Kardish, an associate curator of the Department of Film at The Museum of Modern Art in New York, also visited Brazzaville, the Congo, where he had discussions with a member of the Commission and visited the archive.

Enclosed with this report are 1) the abbreviated questionnaire which was in fact mailed out by the Secretariat, 2) a list of the places to which the questionnaire was sent, 3) the longer more detailed questionnaire from which the abbreviated questionnaire was taken. The Commission would like to receive comments on the questionnaires and also other names and addresses to which the new questionnaire should be sent.

The report consists of general observations about archives in developing countries and some more specific recommendations for the future work of the Commission.

First, it is obvious that many of the archives in the developing countries are run by people of great commitment and passion. They work long hours with little financial remuneration; their entire lives revolve around the archive, the cinematheque, and what can be done to advance the cause of film culture in their country. More often than not, such people know quite well what is needed in their own country and the role of FIAF and/or an archive in a more developed country is not to tell such people what to do, or to define for them what an archive or cinematheque is, but rather to aid them in obtaining the goals and definitions which they have laid out for themselves. In this respect, one should be careful not to lump all archives together, for instance those on a particular continent or subcontinent, as if they were identical. Archives and cinematheques are peculiar to the national situation in which they exist.

In the developing countries the archives are rarely devoted exclusively to film preservation. Instead they are intimately bound up with the development of film culture in that country, to the nurturing of films, filmmakers, and audiences. To concentrate solely on film preservation with no regard for the development of films, filmmakers and film audiences would be wrong. Such archives are all-purpose film institutions dedicated to promoting film culture as broadly defined. They must not ignore film preservation but it is only one part of their mission.

In some of the developing countries, there is little concern about the preservation of nitrate because: 1) there is no nitrate in the country, 2) there is only a little national production in nitrate and that has all been preserved, 3) no lab in the country will handle nitrate and no carrier will ship it out of the country. Perhaps therefore the stress of some of the larger archives on nitrate preservation is unrealistic for some of the archives in developing countries. Certainly we must not drop the emphasis

upon nitrate and color preservation, but it must not be used as the ultimate criterion of what is an archive, since many archives have no nitrate nor any way to preserve nitrate, nor are they any farther behind in preserving color than most of the archives in the developing countries.

Also, in those countries where there is nitrate but no lab to handle nitrate, one assumes that the archive will screen that nitrate for the public so that as long as it can be projected the nitrate will be shown to those who want to see it.

In most archives in developing countries there is, and will continue to be, a problem of censorship and customs. Archives exist within those realities and they will not be changed overnight. In many cases the censorship is in the hands of officials who know little about and have little interest in the cinema.

The current fee structure and membership categories would seem to make FIAF more distant and less useful to archives in developing countries. What might a young, in many cases struggling, archive hope to gain in return for its membership dues and for the expenses of travelling to FIAF congresses? In a small budget such expenses loom quite large whereas in the budgets of the larger archives such expenses represent a smaller percentage of the budgets. Indeed, it would seem that when a young archive most needs the help of FIAF, that archive can least afford to pay its dues and membership expenses. Given the difference in cost, for instance, what really is to be gained by becoming a full member and not an observer? What can one say that the young archives get for their FIAF dues, especially in proportion to what they feel that they need to do with the little money which they have to help their own situation?

Most of the archives in developing countries have an urgent need for more and more films from all over the world to share with their public, particularly as they want to promote film culture, affect the making of films, and change the perceptions of the film audience.

In addition to the recommendations which are inherent in the observations made above, some other activities are suggested by the experiences thus far of the Commission:

1. It must be understood that given the financial limitations of FIAF itself, and its members, there are only a few ways in which the Commission can be helpful to archives in developing countries. The Commission should not be obligated in any given year to perform a certain number of duties in order to justify its existence. Rather the Commission should stand to serve as a focus for the inquiries from archives in developing countries, lending assistance and direction where possible, informing FIAF itself about the needs of such archives. The annual reports of the Commission to the FIAF membership should continually serve the purpose of relating to the members those issues and problems which exist in the archives in developing countries. The existence of the Commission signals the concern of FIAF itself for the international growth of film archives, particularly those in developing countries.

2. In the fall of 1978 the Commission will make a report, to a UNESCO meeting, on the problems of archives in developing countries.

3. Whenever possible the FIAF members should be ready and willing to send experts to archives in developing countries to lend technical assistance, to lecture, and otherwise aid such archives. The Commission can serve as a way of relaying such requests directly to the Executive Committee who, in turn, can suggest particular persons and archives who might be able to lend such assistance. For instance, the Commission recommends to the Executive Committee that it seek a mechanism whereby archives with particular technical expertise might be authorized to provide assistance in setting up laboratories in countries where no laboratories are handling nitrate.

ANNEX 8.-

CINEMATECA NACIONAL / CARACAS

Buts

La Cinémathèque Nationale du Venezuela a comme but de remlir les tâches suivantes :

a. rassembler, cataloguer et préserver des films, photos, scénarios, musiques de film et autres objets se rapportant au ciné et possédant quelque valeur culturelle ou historique;

b. préserver des équipements techniques de valeur historique;

c. tenir une bibliothèque spécialisée ;

d. publier des écrits sur le cinéma;

e. promouvoir par tous les moyens dont elle dispose la culture cinématographique dans les couches les plus larges de la population;

f. stimuler la production nationale.

Ressources économiques et activités

La Cinémathèque Nationale du Venezuela a été créée en mai 1966 grâce aux subsides de l'Institut National de Culture et des Beaux-Arts (INCIBA), organisme officiel de culture le plus élevé en Venezuela.
La Cinémathèque en ce sens dépend du principal organe culturel officiel du pays. Pratiquement, elle dépend du Conseil National de la Culture (CONAC) institut qui a remplacé l'INCIBA.

La Cinémathqèe reçoit ses fonds et subsides annuels du CONAC.
Ce budget annuel est de l'ordre d'un million de Bolivars, subside qui, pour l'année 1978 sera porté à 2 millions.

La cinémathèque possède une collection de films vénézueliens qui s'enrichit à mesure que s'affirme l'industrie cinématographique nationale. Elle possède près de 180 titres vénézueliens et quelques 200 titres étrangers.

Elle possède une extraordinaire collection de documents sur le cinéma (photos, pressbooks, articles, affiches) qui composait l'archive Amy Courvoisier, critique de cinéma français résidant au Venezuela depuis plusieurs décades. Cette collection a une valeur inestimable et offre une riche documentation.

La Cinémathèque possède plus de 10.000 photos.
La bibliothèque dispose, en plus de la collection Courvoisier, de quelque 400 livres et de centaines de revues spécialisées.
La cinémathèque possède environ 800 affiches.
Elle possède en outre de fiches filmographiques, notes et programmes se rapportant à plus de 1000 films projetés en sa salle de cinéma.

Elle jouit de locaux propres situés dans le Musée de Sciences Naturelles de Caracas,(bureaux et dépot de films) et dans le Musée National d'Art où se trouve sa salle de projection.

La Cinémathèque organise des projections quotidiennes (sauf le lundi) à 19 et 21 h. Les dimanches, elle organise en plus une séance pour les enfants.

Les programmations obéissent à des critères d'orientation basés sur l'importance des [illegible] le développement du cinéma en tant qu'expression artistique.
La [illegible] recettes est de 8000 bolivars par mois, le prix des billets est de 2 et 4 bolivars et la salle a une capacité de 360 sièges.
Moyenne des films projetés annuellement : 160.

Pour chaque séance, une documentation sur le film projeté est mise à la disposition des spectateurs.

La cinémathèque suscite et soutient les activités de diffusion culturelle cinématographique des cinéclubs.

A cet égard, elle aide environ 40 cinéclubs dans tout le pays.

Elle donne des conférences sur le cinéma; elle organise des cours et des séminaires de formation technique et artistique au sein des cinéclubs.

Elle fait partie de l'U.C.A.L.

Montevideo, 21 april 1978.-

To the Fédération Internationale
des Archives de Films.

Dear colleagues:

Cinemateca Uruguaya was member of FIAF, organization which it joined as observer in 1954. It participated actively in all the activities from 1956, year in which the Latin America Section of FIAF was constituted, whose Secretariat was done by Cinemateca Uruguaya. Economic difficulties caused our occassional withdrawal from the international activity and form FIAF in the mid sixties. Cinemateca Uruguaya took part of the Congress at Mexico, in 1976. Through a personal conversation maintained betwen Mr.Martinez Carril and the General Secretary Mr.Jacques Ledoux, it was agreed for Cinemateca Uruguaya to return as member of FIAF by means of a request, which we are makin now, together with the payment of the subscription fee-we are sending draft- with cancelation of previous debts.

Regarding the requirements established in article 2 of the Regulations, we inform you that our Foundation Act was sent to FIAF several years ago.- Cinemateca Uruguaya was founded on 21 April 1952 and its relation with the Federation started late that year.-

We compromise ourselves formally to observe the statutes and regulations of the Federation and on solving some the problems which affected our institution in the past, we we assure your best co-operation to the work carried out by the Federation and all the Cinematecas, of such federation.-

In the last five years Cinemateca Uruguaya has exchanged lent films and other forms of collaboration with the following Cinematecas, members of FIAF:

-Museum of Modern Art,Department of Film,New York.
-Cineteca Nazionale, Roma
-Museo del Cinema, Torino
-Filmoteca Nacional de España,Madrid
-National Film Archive, Londres
-Blgarska Cinemateca, Soffa

//

( ) paysandú 830 - casilla de correos 1170 - tel. 8 55 77 - montevideo - uruguay

-Gosfilmofond, Moscú
-Archiva Nationala de Film, Bucarest
-Cinemateca Universitaria, México
-Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro
-Cinemateca Argentina, Buenos Aires
-Cinemateca Universitaria, Lima
-Cinemateca Universitaria, Guatemala
-Cinemateca Brasileira, Sao Paulo
-Cineteca Universitaria, Santiago de Chile (hasta 1973)
-Cine Arte del Sodre, Montevideo

Independently from that, Cinemateca Uruguaya has established forms of collaboration and complementation with different production organizations, both private and offical, national or foreign.-

As for our present activity is as follow:

i) Archive and preservation: Limited and scarce means for preservation are available: a refrigerator for the nitrate films. Works of copying on safety films are limited but permanently carried out. Uruguayan films dating from 1914 onwards have been recuperated and copied on safety film. Recuperation and copying on safety film of Uruguayan short films made between 1898 and 1916 have already been done. Total amounts to 30 films.

ii) Exhibitions: Cinemateca Uruguaya is at present running for cinema halls in Montevideo, 2 up-country and is about to inaugurate early in June a modern building which will lodge two film halls (thus increasing to six the number of halls in Montevideo). Besides, this is going to be the site of the Library, Archive of Documents and the School of Cinema.

iii) Research: This is centred on three aspects: a) history of the Uruguayan cinema; b) history of the cinematographic culture in Uruguay; c) cinematographic review in the River Plate. Cinemateca has made some publications on this respect.

iv) Publications: Nine issues of "Cinemateca Revista" have been published since 1977. Three numbers of "Cuadernos de Cinemateca" a monographic publication of irregular issue have been published so far.

//

Approximately 1.500 programmes describing and analizing every programme exhibited are published annually.

v) Teaching: The first School of Cinema established in Uruguay was created by Cinemateca Uruguaya in 1975; it has been working as a School since January 1977.
There are almost 300 pupils registered. Technical and Practical teaching is given at 4 levels.

vi) Production: Cinemateca Uruguaya has produced so far 4 short films, 16 mm gauge, sound. One of them was done in colour and at present a medium lenght film is under preparation. Through an agreement with Hochschule of Munich a major work will be done late in 1978. It is foreseen that by 1981 the first feature film producted by the Production Department of Cinemateca Uruguaya, created in December 1977, will be under way.

Mr. Ted Perry who visited Cinemateca Uruguaya in 1977 can inform about this activity and others (diffusion through radio programmes and TV, in charge of Cinemateca Critics, etc.).

Relations of Cinemateca with other cinematographic organizations in Uruguay are very limited, because, among other reasons, those cinematographic organizations are non-existent. Collaboration is maintained with the Film Archive of SODRE and the Department of Technical Means of the University, both official organizations. In practice, however, it can stated that all the cultural activity in what films are concerned depends nowadays on what Cinemateca can do in that task.

As for the description of the relations which Cinemateca Uruguaya can hold eith members of FIAF (apart from the ones already maintained by our organization) it is obvious that they are the normal and usual ones.

We also point out that all the resources of Cinemateca come from the mass of members (at present aproximately 7.000) and from borderaux of shows with films from the Cinemateca Archive in our own film halls. Cinemateca has no other type of assistance, subvention or exemption from the Government.

//

It is a private institution looking it from the juridical point of view, non- profit seeker, juridically recognized by the Government.

Finally and to complete the information requested by the FIAF regulation we compromise ourselves, again, to observe the statutes and rules of the Federation, collaborating with the members and the Federation itself, within our power and resources. We are at the same time enclosing payment for our subscription for 1978.

We remain sincerely yours,

p. Cinemateca Uruguaya

Henry Segura Eduardo Pose Cristina Ferrari

(Executive directors)

M. Martínez Carril Luis Elbert

P.S. Due to lack of time and printed issues (especially up to date ones) we are enclosing only a typed list of the films hold as property or in long term loan, in our film archive.

paysandú 830 - casilla de correos 1170 - tel. 8 55 77 - montevideo - uruguay

ANNEX IO.-

ANNEXE

ETUDE PRELIMINAIRE SUR LES ASPECTS TECHNIQUES ET JURIDIQUES D'UNE REGLEMENTATION INTERNATIONALE CONCERNANT LA SAUVEGARDE ET LA CONSERVATION DES IMAGES EN MOUVEMENT

TABLE DES MATIERES

Introduction

A. Le problème

1. La présente étude a trait à la conservation des oeuvres originales conçues et produites sous la forme d'images en mouvement. L'expression "images en mouvements" s'entend, aux fins de la présente étude, des enregistrements de vues animées, avec ou sans accompagnement sonore, sur film cinématographique, sur vidéogrammes (bandes ou disques vidéo) ou sur tout autre support actuellement connu ou qui pourrait être inventé.

2. Les images en mouvement jouent un rôle de plus en plus important dans l'enregistrement des événements historiques, des activités culturelles, des données scientifiques et de certains autres aspects de notre époque qui ne pourraient être enregistrés d'aucune autre manière avec la même exactitude. Leur importance est particulièrement évidente pour les pays ayant une tradition essentiellement orale, où les images en mouvement, accompagnées d'enregistrements sonores, constituent le seul moyen adéquat de préserver leur culture - leurs folklore, coutumes et mode de vie, qui représentent un élément essentiel de leur identité culturelle. Il est donc désormais reconnu que les films et les vidéogrammes constituent un élément important du patrimoine culturel de chaque nation, d'où le désir de protéger ce patrimoine des atteintes du temps de façon que les générations futures puissent apprendre l'histoire et la culture de leurs ancêtres.

3. Cependant, en raison des propriétés physiques des matériaux qui servent de support aux images en mouvement, leur sauvegarde et leur conservation soulèvent un certain nombre de problèmes d'ordre technique qui ne sauraient être ignorés dans le présent contexte. Ces problèmes ont trait à la possibilité de conserver sur une longue période des divers supports actuellement utilisés, qui sont sujets à un processus continu de détérioration, ainsi qu'aux conditions de stockage dans lesquelles il faut les maintenir afin de les conserver le plus longtemps possible.

4. Il y a en outre un certain nombre de considérations juridiques et administratives dont il faut tenir compte si l'on veut assurer d'une manière systématique la conservation des images en mouvement. La responsabilité de la conservation des images est une question qui doit être tranchée. De plus, il se peut qu'il soit jugé souhaitable d'instituer des moyens permettant à l'organe ou aux organes ainsi désignés d'acquérir systématiquement les images en mouvement en vue de les conserver. Une telle proposition, de même que toute utilisation proposée des images déposées, doit être examinée eu égard aux droits de propriété sur les images.

5. Il est donc évident que les mesures techniques, juridiques et administratives nécessaires pour préserver cet élément du patrimoine culturel national que constituent les images en mouvement doivent être prises au niveau national. Certains Etats ont du reste créé des archives officielles pour les films et, dans certains cas, pour les vidéogrammes, dont des exemplaires sont reçus par certaines archives en vertu d'un système de dépôt légal adopté au niveau national. Les institutions de certains pays disposent de ressources qui leur permettent de conserver au moins une partie du patrimoine national dans de bonnes conditions techniques. Malheureusement, cela n'est pas le cas dans tous les pays. Dans certains, la conservation des films a été laissée aux soins de particuliers et de groupes privés. De même, certains organismes de radiodiffusion ont créé des archives de télévision mais seuls certains enregistrements ont été conservés,

le principal critère retenu étant leur valeur d'utilisation dans les futurs programmes des organismes - on estime que 5 % seulement de tous les programmes de télévision produits dans un des grands pays industrialisés depuis 1948 ont été délibérément conservés. Le résultat de cette situation est que de nombreux enregistrements précieux ont été perdus, soit du fait de leur détérioration, soit par accident, soit parce qu'ils ont été détruits, par exemple pour réutiliser le support.

B. Efforts déployés au niveau international

6. Bien que ce soit essentiellement au niveau national que les problèmes techniques et juridiques soulevés par la conservation des images en mouvement peuvent le mieux être résolus, cela ne doit pas faire obstacle à une coopération internationale à cette fin. En fait, un certain nombre d'organisations s'attachent, au niveau international, à promouvoir les recherches et les échanges d'informations dans ce domaine.

7. La conservation des films est depuis de nombreuses années une des principales préoccupations de la Fédération internationale des archives du film (FIAF), organisation non gouvernementale qui regroupe une cinquantaine d'archives du film dans le monde entier. Cette fédération, fondée en 1939, a contribué à promouvoir la conservation des films en tant que documents artistiques et historiques et a publié plusieurs manuels techniques sur divers aspects de la conservation des films. La Fédération internationale des archives de télévision (FIAT), créée en 1977, entreprend un programme similaire en ce qui concerne les enregistrements de télévision.

8. D'autres organisations non gouvernementales se sont également occupées de domaines connexes. Le Conseil international du cinéma et de la télévision (CICT), dont sont membres 38 organisations ayant des activités intéressant le cinéma, la radiodiffusion et d'autres moyens de communication sonore et audiovisuelle, a créé une commission spéciale sur la conservation des images en mouvement ; de plus, la Commission de catalogage du Conseil a entrepris, pour le compte de l'Unesco, une étude sur le catalogage des matériels audiovisuels dont les résultats seront publiés au cours de 1978. Des recherches sur les aspects techniques du stockage des bandes magnétiques et des films cinématographiques ont été entreprises par l'Union européenne de radiodiffusion. Le Conseil international des archives a contribué à attirer l'attention sur la valeur des images en mouvement en tant que documents historiques.

9. L'intérêt que l'Unesco porte à la conservation des images en mouvement doit être situé dans le cadre de ses activités pour la protection du patrimoine culturel mobilier de l'humanité. C'est ainsi qua la convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels (1970) se réfère expressément (article premier, (j)) aux "archives, y compris les archives phonographiques, photographiques et cinématographiques" que les Etats parties à la convention s'engagent à protéger des dangers de transaction illicite. L'Unesco a également été associée à la création d'archives des documents constitués par des images en mouvement dans plusieurs pays en développement et coopère avec des archives nationales du film à l'organisation de cours de formation destinés aux archivistes de film. De plus, la possibilité de créer, en coopération avec le CICIT, un centre de documentation sur les images en mouvement sera envisagée.

I. ASPECTS TECHNIQUES DE LA CONSERVATION DES IMAGES EN MOUVEMENT

10. La conservation des images en mouvement pose un certain nombre de problèmes techniques qui diffèrent selon le type de support utilisé. Ces problèmes sont passés rapidement en revue dans les paragraphes suivants. La présente section contient également des recommandations relatives au stockage des images en mouvement.

A. Propriétés physiques des différents supports

(i) Le film cinématographique

11. Le film cinématographique est composé de diverses couches, à savoir un support (de nitrate, d'acétate ou de polyester), une couche d'adhésion et, soit une émulsion noir et blanc, soit plusieurs couches de couleurs et filtres. Tout film est extrêmement sensible aux variations de température et d'humidité ; il rétrécit lorsque l'humidité tombe au-dessous d'un certain niveau et les différentes couches réagissent aux variations de température selon leurs différents taux de dilatation. La mesure dans laquelle la qualité de l'image enregistrée sur film peut être maintenue dépend essentiellement du support et de l'émulsion.

(a) Le support

- Le support nitrate

12. Les négatifs originaux de tous les anciens films muets sont sur support nitrate, comme d'ailleurs tous les films sonores - qu'il s'agisse de films noir et blanc ou de films en couleurs - qui ont été produits avant 1950 et toutes les copies tirées avant cette date. Le support du film nitrate est fait de nitrocellulose. Il se décompose, dégage des gaz et est extrêmement inflammable (un film ancien peut s'enflammer spontanément à 41°C) et doit par conséquent être stocké dans un endroit frais à l'épreuve du feu. Les nombreux incendies qui se sont déclarés dans des archives du film, et qui ont entraîné la perte de films précieux et irremplaçables, peuvent être attribués dans la plupart des cas à la combustion spontanée de matériaux à base de nitrate.

13. A la lumière des expériences qui ont été réalisées, tout particulièrement en URSS, on recommande de stocker les films nitrate à une température de 4°C ± 2°, le taux d'humidité relative étant de 50 % ± 10 %. Il est d'une importance primordiale que ces conditions soient maintenues constantes et que les gaz nitriques soient éliminés, dès qu'ils se dégagent, par une ventilation appropriée. Ces conditions ne peuvent être réalisées que par un système de climatisation. Comme les gaz nitriques dégagés attaquent également le film acétate, les films nitrate ne devraient jamais être stockés avec des films acétate.

14. Nombre de grandes archives disposent encore d'importantes collections de films cinématographiques sur support nitrate. Tant que l'on n'aura pas découvert le moyen technique de conserver ces films en toute sécurité, il conviendrait de les transférer le plus tôt possible sur film triacétate. Cependant, aussi longtemps que le film original nitrate demeure de meilleure qualité que les copies au triacétate, l'original devrait être conservé, pour autant qu'on puisse le faire dans les conditions de sécurité et de stockage adéquates. Aucun film nitrate ne devrait être détruit avant d'avoir été dûment identifié et analysé.

- Le support acétate (film de sécurité)

15. Dans la plupart des pays, c'est dans les années 1950 que l'on est passé du film nitrate au film acétate. On peut donc supposer qu'à partir de 1955, tous les négatifs produits ainsi que les duplicatas et les copies établis à partir de ces derniers ont eu un support acétate (acétate de cellulose) qui, depuis plus de 20 ans, est généralement de triacétate. Le support triacétate a un point d'ignition plus élevé que celui du support nitrate, il n'est pas plus inflammable que le papier et ne libère aucun gaz nocif. Cependant, les plastifiants se dégagent lorsque l'air est trop sec et la pression atmosphérique trop basse, et le film a alors tendance à se contracter et à devenir cassant. Lorsque le degré d'humidité est trop élevé, le plastifiant se cristallise. Le support triacétate est néanmoins plus stable que le support nitrate et plus facile à conserver.

16. Pour tous les films de sécurité, les conditions de stockage recommandées sont les suivantes : température maximum de 12° C et taux d'humidité relative de 50 % ± 10 %, conditions qu'il convient de maintenir constantes. On estime que les films acétate peuvent être conservés dans ces conditions pendant 50 à 100 ans.

- Le support polyester

17. Le polyester n'est pas sensible aux variations de température et d'humidité. Il est ininflammable, ne dégage aucun gaz nocif et résiste aux champignons et aux bactéries. Il constituerait le matériau idéal pour un support de film, si ce n'était qu'il est extrêmement difficile d'y fixer l'émulsion photosensible, la difficulté augmentant avec la largeur de la pellicule. Pour cette raison, le film super 8 est aujourd'hui le seul film sur support polyester qui soit utilisé couramment, bien que le film de 16 mm soit également fabriqué en petite quantité pour certains usages particuliers. Le film polyester peut être facilement stocké dans les mêmes conditions que le film triacétate. En raison de la nature de l'émulsion, la climatisation s'impose.

(b) L'émulsion

18. L'émulsion est une couche photosensible qui est fixée au support au moyen d'une couche qui sert de liant. Cette dernière couche est faite de gélatine, dans laquelle des substances microcristallines photosensibles se trouvent en suspension. Les champignons et les bactéries se nourrissant de gélatine, celle-ci est attaquée inévitablement lorsque le taux d'humidité et la température sont élevés. Même dans les conditions les plus favorables (c'est-à-dire lorsque le taux d'humidité relative maximum est de 60 %), le film peut encore être endommagé par les champignons et les bactéries.

- Le film noir et blanc

19. En suspension dans la gélatine du film noir et blanc se trouvent des éléments photosensibles connus sous le nom d'halogénures d'argent, qui donnent l'image argentique noire. Lorsqu'elle est exposée aux acides (gaz de rejet industriels, gaz nitriques, résidus traités, etc.), l'image argentique s'affaiblit. Ce dommage peut être réparé, mais l'opération requiert non seulement un matériel de développement spécialisé, mais aussi un personnel qualifié. Les conditions de stockage des films noir et blanc sont fonction du support.

- Le film en couleurs

20. A l'heure actuelle, 90 % de tous les films fabriqués dans les grands pays producteurs sont des films en couleurs. Malheureusement, le film en couleurs est, de tous les supports audiovisuels, le plus difficile à conserver. Non seulement les couleurs originales blanchissent et passent, mais de nouvelles couleurs (singulièrement des jaunes et des bruns) apparaissent spontanément. La durée de vie d'un film en couleurs peut être prolongée par les procédés suivants :

- en congelant le film à -5° C, le taux d'humidité relative maximum étant compris entre 20 % et 30 %

- en effectuant trois séparations de couleur sur film noir et blanc et

- en remplaçant les colorants par des symboles chromatiques (technique de la télévision), ce qui passe pour être la meilleure méthode de conservation des couleurs

L'un quelconque de ces procédés, qui sont tous très onéreux, devrait permettre, selon les experts, de conserver les films en couleurs jusqu'à ce que de nouveaux supports soient définitivement mis au point.

(ii) Les bandes vidéo

21. Dans la méthode vidéo, les images et le son sont enregistrés sur une bande ou un disque audiovisuel grâce à un dispositif magnétique, mécanique ou électronique et sont projetés à l'aide d'un appareil de télévision. Les bandes vidéo sont utilisées depuis de nombreuses années par les organismes de télédiffusion pour l'enregistrement et le stockage des images en mouvement. Le principal inconvénient de ce support est que les champs magnétiques se trouvant dans le voisinage des bandes stockées peuvent modifier la position que les particules magnétisables occupent sur la bande et endommager ainsi l'enregistrement. De surcroît, chaque enregistrement s'accompagne d'un certain bruit de fond évident et d'un effet d'écho.

22. Les scientifiques estiment que les enregistrements sur bandes vidéo pourraient en principe, être conservés pendant 100 ans ou même plus. Toutefois, l'on n'a encore aucune expérience en matière de conservation à long terme des images sur bandes vidéo. La plupart des archives du film transfèrent sur film les images en mouvement qu'elles reçoivent sur bandes vidéo, non seulement parce qu'elles ne sont pas équipées pour traiter les bandes vidéo, mais aussi parce qu'on ne peut prévoir avec précision les qualités de ces dernières pour ce qui est de la conservation.

(iii) Les innovations techniques

23. On s'attend à ce que les nouvelles techniques qui sont actuellement mises au point permettent de conserver les images en mouvement pendant de très longues périodes, la conservation entraînant un coût très sensiblement réduit et des exigences bien moins grandes en matière d'espace. Deux procédés, en particulier, présentent des caractéristiques qui sembleraient les rendre à cet égard préférables aux méthodes utilisées jusqu'à présent. Il s'agit :

- du procédé holographique et

- du disque vidéo.

24. Dans ces deux systèmes, la lumière et la couleur ne sont pas emmagasinées sous forme de particules d'argent ou de colorants mais sous forme de signaux codés, ce qui évite les inconvénients des films. L'autre avantage est que les enregistrements peuvent être fixés en permanence et ne peuvent donc être altérés par des influences magnétiques. Ces supports durent bien plus longtemps que les films optiques : par exemple, les matrices originales des disques vidéo, qui sont faits de matériaux (métal et verre) inattaquables, peuvent être conservés pendant des siècles, pour autant que la température soit maintenue constante.

B. Recommandations relatives au stockage des images en mouvement

25. Il convient de dire d'emblée que la conservation des images en mouvement au moyen des méthodes actuelles entraîne des dépenses très élevées, afférentes non seulement à l'investissement initial nécessaire à la construction de locaux appropriés, mais aussi au personnel, au matériel et à l'entretien.

26. En raison des différentes propriétés des supports, trois types de chambre forte sont nécessaires pour le stockage des images en mouvement :

- chambres fortes pour les films nitrate : il faut maintenir dans ces chambres une température constante de 4°C ± 2° et un taux d'humidité relative de 50 % ± 10 % ; leur capacité maximum doit être de 100 tonnes. Les précautions requises doivent être prises contre le feu : il y a lieu de ménager un espace suffisant entre les chambres fortes, qui doivent être construites à une distance raisonnable d'autres bâtiments. Les boîtes de films doivent être stockées dans des armoires métalliques isolées.

- chambres fortes pour les films acétate noir et blanc, les films polyester et les bandes vidéo : il faut maintenir dans ces chambres une température maximum de 12°C et un taux d'humidité relative de 60 %. Aucune protection spéciale contre le feu ne s'impose, en dehors de celles que l'on prend généralement dans les bibliothèques.

- chambres fortes pour les films en couleurs : ces chambres doivent avoir une température maximum de -5°C et un taux d'humidité relative maximum de 30 %. Il est extrêmement important d'en isoler les fondations, ou, lorsqu'il s'agit de chambres souterraines, les murs extérieurs et les toits.

27. Pour des raisons de sécurité, les matériaux originaux, comme les négatifs originaux, et les copies doivent être stockés dans des chambres séparées. Il est donc recommandé de construire deux de chacun des types de chambres et de conserver séparément les négatifs originaux (ou les contretypes) et les copies de tous les films importants. Une procédure analogue devrait être appliquée pour toutes les autres images en mouvement.

28. Les expériences réalisées en la matière sembleraient indiquer que les disques vidéo et, très probablement, les holographes, peuvent être conservés pendant de longues périodes à la température ambiante, pour autant que celle-ci soit maintenue constante. Cette méthode permettrait de réduire considérablement le coût de la conservation.

29. Toutes les collections d'images en mouvement devraient être inspectés régulièrement. Les films nitrate devraient l'être chaque année, et plus souvent si les résultats des tests de vieillissement artificiel indiquent que c'est nécessaire. Tous les autres types de matériaux devraient être inspectés tous les deux ou cinq ans, selon leur âge. Par ailleurs, il y a lieu de dépoussiérer les films, de même qu'il est nécessaire que toutes les collections soient enregistrées et cataloguées.

II. ASPECTS JURIDIQUES ET ADMINISTRATIFS DE LA CONSERVATION DES IMAGES EN MOUVEMENT

30. La conservation des images en mouvement pose un certain nombre de problème de nature juridique et administrative et il semble qu'à ce stade, rares sont les pays qui ont trouvé des solutions satisfaisantes pour tous les différents groupes intéressés. La plupart de ces problèmes concernent (A) l'attribution des droits, (B) la responsabilité de la conservation (dépôt légal) et (C) la reproduction et l'accessibilité. Ces questions seront brièvement examinées dans les paragraphes qui suivent.

A. Détermination des titulaires des droits sur les images en mouvement

31. Il est manifestement impossible de prendre des mesures efficaces de sauvegarde et de conservation des images en mouvement sans la collaboration, volontaire ou obligatoire, du propriétaire des images, qui est, dans la majorité des cas le producteur. La position du producteur en ce qui concerne la conservation dépend, d'une part, de la législation nationale en matière de droit d'auteur, qui reflète les dispositions de la législation internationale sur le droit d'auteur, et, d'autre part, des contrats conclus avec les auteurs. Il paraît donc approprié de commencer par passer en revue les principales conventions internationales en matière de droit d'auteur et d'examiner ensuite comment les lois nationales relatives au droit d'auteur déterminent les titulaires des droits.

(i) Dispositions de la législation internationale en matière de droit d'auteur

32. La Convention universelle sur le droit d'auteur, révisée le 24 juillet 1971, ne mentionne les oeuvres cinématographiques qu'à son article I, qui stipule que "chaque Etat contractant s'engage à prendre toutes dispositions nécessaires pour assurer une protection suffisante et efficace des droits des auteurs et de tous autres titulaires de ces droits sur les oeuvres ... cinématographiques". La convention ne mentionne expressément aucune des autres formes d'images en mouvement. Aucun article ne se réfère explicitement ou implicitement à la conservation des oeuvres cinématographiques et il n'y a dans la convention aucune disposition qui empêche les Etats contractants de conserver ces oeuvres.

33. La Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques (ci-après dénommée la "Convention de Berne") est plus explicite en ce qui concerne le droit d'auteur sur les oeuvres cinématographiques. L'alinéa 2 (a) de l'article 14 bis de l'Acte de Paris du 24 juillet 1971 stipule que "la détermination des titulaires du droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique est réservée à la législation du pays où la protection est réclamée". Il est intéressant de noter que, selon l'article 15, paragraphe 2, c'est la personne physique ou morale dont le nom est indiqué sur l'oeuvre cinématographique qui est présumée en être le producteur, sauf preuve du contraire.

34. En ce qui concerne les autres formes d'images en mouvement, la Convention de Berne prévoit l'éventualité de progrès futurs de la technologie puisqu'elle mentionne, dans la liste des oeuvres protégées, "les oeuvres cinématographiques, auxquelles sont assimilées les oeuvres exprimées par un procédé analogue à la cinématographie". Les Etats contractants sont libres d'interpréter cette expression à leur guise, bien que l'assimilation des vidéogrammes aux oeuvres cinématographiques soit - semble-t-il - l'approche adoptée par de nombreux pays.

(ii) Dispositions des législations nationales

35. Comme on l'a indiqué ci-dessus, la détermination des titulaires du droit d'auteur sur une oeuvre cinématographique - et aussi sur les vidéogrammes dans la mesure où ils sont assimilés aux oeuvres cinématographiques - est réservée à la législation nationale Les pays ont adopté différents systèmes pour la détermination des titulaires du droit d'auteur sur les oeuvres cinématographiques :

(i) Le système dit "film copyright" qui attribue le droit d'auteur au producteur, à la condition qu'il acquière par contrat tous les droits nécessaires pour réaliser le film, y compris les droits afférents aux oeuvres préexistantes et aux contributions directes au film lui-même - comme, par exemple, le dialogue, la musique, etc. ;

(ii) Dans les pays où la législation relative au droit d'auteur est fondée sur les conceptions du droit français, le droit d'auteur est attribué à toutes les personnes qui ont apporté une contribution originale au film (désignées sous le nom de "coauteurs"). Toutefois, les coauteurs cèdent généralement leurs droits d'exploitation au producteur pour une durée de cinq à dix ans ;

(iii) Certains pays ont adopté un système de transfert légal aux termes duquel la loi, si elle ne détermine pas qui sont les coauteurs des oeuvres cinématographiques, stipule que les contrats conclus entre les auteurs et les producteurs doivent prévoir le transfert des droits d'exploitation au producteur.

Il ressort d'une analyse de quelque 60 législations nationales que le système dit "film copyright", qui attribue le droit d'auteur au producteur est le plus répandu.

36. Toutefois, cela ne dispense pas le producteur de l'obligation de conclure des contrats, puisqu'il ne peut pas utiliser une oeuvre protégée pour faire un film sans le consentement de l'auteur. Il s'ensuit que, sauf dans le système de transfert légal, qui est relativement rare, et dans le système adopté par certains pays où le film est réalisé par un organisme d'Etat qui en devient ensuite propriétaire, les contrats conclus entre l'(les) auteur(s) et le producteur peuvent limiter la période d'exploitation et aller jusqu'à contraindre le producteur à détruire le film et toutes les copies de ce film. Une telle disposition est parfois introduite dans ces contrats afin de permettre à l'auteur de réutiliser sa contribution originale, par exemple le scénario, pour un nouveau film connu sous le nom de "remake".

37. Pour ce qui est des émissions de télévision, l'organisme d'origine est titulaire de tous les droits sur l'émission, mais il doit tenir compte des droits des personnes qui contribuent à un programme donné, c'est-à-dire des auteurs, compositeurs, artistes interprètes ou exécutants, etc.

B. Responsabilité de la conservation

38. Dans la plupart des pays, un système de dépôt légal a été adopté en ce qui concerne les oeuvres publiées dans le pays. Il semble que la seule façon efficace de garantir la conservation de toutes les images en mouvement produites à l'échelon national soit d'appliquer ce système aux images en mouvement. Plusieurs pays ont institué un système de dépôt légal pour les films et, plus rarement, pour les autres formes d'images en mouvement. On se propose de commencer cette section par un aperçu de ces législations nationales avant de passer à l'examen des différents problèmes posé par l'adoption du dépôt légal.

(i) Aperçu des dispositions des législations nationales

39. Il est extrêmement rare que les lois nationales sur le droit d'auteur comportent des dispositions concernant le dépôt des films, bien que, dans certains cas, le dépôt soit exigé pour entamer une procédure judiciaire. Toutefois, là où le dépôt est prévu, il ne vise, dans presque tous les cas, que le titre du film et un résumé du sujet ou du scénario, et dans certains cas, des photographies des principales séquences ou, dans d'autres, l'oeuvre de musique.

40. Les dispositions des législations nationales - autres que les lois sur le droit d'auteur - concernant le dépôt des images en mouvement, varient considérablement d'un pays à un autre, comme en témoignent les exemples suivants. En Algérie, une copie positive de tous les films produits ou coproduits dans le pays doit être déposée aux archives de la Cinémathèque par le producteur ou le distributeur. En France, une copie négative ou une copie standard positive des films produits ou coproduits doit être déposée à la Bibliothèque nationale par le producteur dans un délai de deux ans à compter de la date du début de l'exploitation et une copie des autres oeuvres audiovisuelles doit être déposée avant le début de l'exploitation. La législation italienne exige le dépôt légal des films de long métrage, des films de court métrage et des bandes d'actualités sous la responsabilité du producteur ; la Cinémathèque peut utiliser les copies qu'elle reçoit et celles qu'elle est autorisée à fabriquer à ses frais à des fins culturelles et éducatives cinq ans après le dépôt du film. En URSS, un décret prévoit le dépôt obligatoire des films réalisés dans le pays, ou à l'étranger s'ils ont été projetés dans le pays, par les laboratoires de reproduction ; l'oeuvre doit être déposée aux Archives cinématographiques de l'Etat dans un délai de deux mois à compter de la date à laquelle a été réalisée la reproduction aux fins d'exploitation et d'exportation.

41. Un certain nombre de pays ont adopté des dispositions particulières concernant les enregistrements éphémères, c'est-à-dire les enregistrements effectués par les organismes de radiodiffusion à leur propre usage. Dans la plupart des cas, la conservation des enregistrements éphémères présentant une valeur documentaire exceptionnelle est prévue par la loi et les archives de l'organisme de radiodiffusion sont les dépositaires légaux de ces documents. Il convient aussi de noter que la seule règle internationale traitant directement de la conservation des images en mouvement concerne les enregistrements éphémères. L'article 11 bis de l'Acte de Paris de la Convention de Berne dispose que la loi nationale peut autoriser les organismes de radiodiffusion à réaliser des enregistrements éphémères par leurs propres moyens et pour leurs propres émissions sans le consentement de l'auteur, et à conserver ces enregistrements dans des archives officielles "en raison de leur caractère exceptionnel de documentation".

(ii) L'adoption d'un système de dépôt légal

42. Les paragraphes qui suivent ont trait à plusieurs questions que soulève l'adoption d'un système de dépôt légal pour les images en mouvement sur lequel pourraient notamment porter les recommandations formulées dans un instrument international relatif à la conservation des images en mouvement. Ces questions ont trait à l'objet à déposer, aux dépenses nécessaires, au facteur temps et à l'infrastructure administrative.

43. En ce qui concerne l'objet du dépôt, il paraît souhaitable de prévoir le dépôt d'un exemplaire de toutes les images en mouvement par le producteur, en ce qui concerne non seulement les films cinématographiques (y compris les films de long métrage, les documentaires et les bandes d'actualités), mais aussi tous les vidéogrammes (c'est-à-dire les vidéo-cassettes et les vidéo-disques qui sont vendus ou loués au public) et tous les enregistrements de télévision réalisés par

les organismes de télévision et par des producteurs privés. Une exception pourrait être prévue dans le cas des films produits à titre privé par des particuliers à leur propre usage ; les films réalisés par des associations privées, telles que les associations de voyages d'exploration, pourraient entrer dans cette catégorie. Il ne semble pas réaliste de prévoir le dépôt obligatoire des films qui ne sont pas réalisés par les producteurs nationaux ou coproduits avec des producteurs étrangers. Si cette restriction n'était pas introduite, cela signifierait qu'une copie de chaque film projeté dans un pays, soit dans les salles de cinéma soit à la télévision, devrait être déposée dans ce pays. Il est difficile d'imaginer, eu égard à la distribution mondiale de certains films, le nombre de copies qui serait nécessaire, sans parler du coût de l'opération. Le dépôt légal ne devrait donc être institué que pour les images en mouvement produites ou coproduites par un producteur dont le domicile ou le siège social se trouve dans le pays qui exige le dépôt légal.

44. Quant au type d'exemplaire à déposer, il y aurait manifestement intérêt à encourager les producteurs de films à déposer le négatif original de l'oeuvre. Toutefois, étant donné la situation dans différents pays, il paraît difficile de formuler un principe général sur cette question. L'exemplaire déposé devrait cependant être de bonne qualité. Dans les cas où les producteurs déposent effectivement l'oeuvre originale, un accès contrôlé à cette oeuvre devrait leur être offert, sous une forme ou une autre, aux fins de reproduction.

45. La question de savoir qui devrait prendre en charge le coût de l'exemplaire à déposer est une question extrêmement délicate, sur laquelle les avis sont partagés. Certains estiment que ce coût devrait être pris en charge par le producteur, qui pourrait inclure cette dépense dans son budget de production, sur la base duquel sont souvent obtenues des subventions ou les prêts des pouvoirs publics. D'autres estiment qu'eu égard au prix élevé des copies (environ 2.000 dollars pour une copie positive), l'Etat devrait prendre cette dépense à sa charge. Il faut aussi prendre en considération le cas des producteurs amateurs et des producteurs de films d'avant-garde : étant donné que les recettes tirées de la distribution du film ne suffisent souvent pas à couvrir les frais de production, il serait extrêmement difficile à ces producteurs de faire face à la dépense supplémentaire entraînée par le dépôt d'une copie.

46. Un autre aspect à prendre en considération est celui du délai accordé au producteur pour le dépôt de la copie. En principe, il semblerait qu'il n'y ait aucune raison de prévoir un délai pour le dépôt et on pourrait donc prévoir l'obligation de déposer une copie du film dès l'achèvement de la copie standard ou, dans le cas d'un enregistrement de télévision, immédiatement après la transmission de l'enregistrement. Toutefois, dans les cas où la législation nationale dispose que le coût de la fourniture de la copie destinée à être déposée est à la charge du producteur, il pourrait être nécessaire d'accorder au producteur un certain délai pour le dépôt de l'oeuvre ; ce délai ne devrait en aucun cas dépasser deux ans.

47. Quant à l'institution appelée à recevoir les images en mouvement assujetties au dépôt légal, on peut faire valoir qu'il est nécessaire de permettre à plusieurs institutions de détenir les oeuvres, ne serait-ce qu'en raison du volume des dépôts. De plus, les organismes de télévision ont besoin d'un accès immédiat à leurs propres archives, accès qui leur serait extrêmement difficile si les oeuvres étaient conservées dans des locaux différents, par exemple dans les mêmes locaux que les films cinématographiques. Comme on l'a noté, dans la majorité des cas où sont autorisés les enregistrements éphémères, ceux qui présentent un caractère exceptionnel de documentation sont normalement conservés dans les archives des organismes de télédiffusion.

48. Toutefois, la situation n'est pas satisfaisante dans plusieurs pays, où de multiples institutions gouvernementales, semi-privées et privées conservent les images en mouvement sans que soient clairement définis leurs mandats respectifs, sans qu'elles disposent de ressources adéquates pour conserver les oeuvres dans de bonnes conditions et sans que s'exerce un contrôle suffisant sur les conditions dans lesquelles les oeuvres sont conservées ou sur l'usage qui en est fait.

49. Il pourrait donc être approprié de prévoir le dépôt des images en mouvement auprès d'un organisme central officiellement désigné dans chaque pays à cet effet ; la législation nationale ou cet organisme central pourrait ensuite déterminer quelles institutions devraient effectivement détenir les oeuvres, étant entendu que les ressources nécessaires devraient être fournies aux institutions ainsi désignées afin de leur permettre de conserver les oeuvres dans de bonnes conditions. Ces institutions constitueraient collectivement les "archives officielles" du pays concerné pour les images en mouvement.

50. Dans la résolution 3.422, qu'elle a adoptée à sa dix-huitième session, la Conférence générale a recommandé aux Etats membres "de prendre dès maintenant des mesures d'ordre juridique et technique ... en vue de sauver et de conserver les images en mouvement revêtant de la valeur". Chacun conviendra que la notion de valeur est très subjective. Des oeuvres qui sont considérées comme sans valeur aujourd'hui peuvent devenir inestimables par la suite. Ainsi se pose le problème délicat du choix des images en mouvement à conserver et, en particulier, la question de savoir si un choix doit vraiment être opéré et, dans l'affirmative, qui doit faire ce choix. On peut faire valoir qu'il est illogique d'adopter un système de dépôt légal et de prévoir en même temps qu'une partie des oeuvres déposées peuvent être éliminées. Il n'est assurément guère économique de prescrire la réalisation d'une copie supplémentaire d'une oeuvre audiovisuelle, qui coûte très cher soit à l'Etat soit au producteur, tout en prévoyant la possibilité de ne pas la conserver. De plus, les critères du choix des oeuvres sont inévitablement subjectifs et sujets à changement, ne serait-ce que pour des raisons de goût, de politique générale ou d'évolution historique.

51. En revanche, il est impossible de méconnaître les considérations pratiques d'espace et de coût et ce sont ces considérations pratiques qui ont conduit les archives, même celles qui disposent de ressources importantes, à choisir, sur la base du consensus le plus large possible d'avis autorisés, les oeuvres à conserver.

52. D'aucuns pourraient considérer qu'il faudrait faire une distinction entre les films cinématographiques et les films de télévision. Le plus grand nombre de films cinématographiques produits chaque année dans un pays dépasse rarement 450 et on pourrait faire valoir qu'il devrait être possible de les conserver tous ; en revanche, les enregistrements télévisés sont beaucoup plus nombreux et ils sont parfois répétitifs - manifestations sportives, jeux télévisés, par exemple. Cependant, il n'est malheureusement pas possible d'opérer cette distinction, étant donné que, de plus en plus fréquemment, les films sont réalisés à la fois pour le cinéma et pour la télévision.

53. Il se peut que la conservation de <u>toutes</u> les oeuvres soit un objectif à long terme et qu'il faille retenir le principe de l'exclusion de tout choix. Cela pourrait devenir possible si les progrès de la technologie produisaient des systèmes plus économiques permettant le stockage des oeuvres pour une dépense bien moindre et dans un espace beaucoup plus restreint. Il semble nécessaire de prévoir une certaine forme de processus de sélection jusqu'à ce que soient découvertes de nouvelles techniques permettant la conservation de toutes les oeuvres. Des dispositions devraient peut-être être prises au niveau national pour faire participer à ce processus de sélection des représentants des auteurs et des producteurs qui, semble-t-il, rejettent par principe toute sélection, craignant que le choix opéré par les archives ne soit arbitraire en soi.

C. Les buts de la conservation des images en mouvement

54. La conservation des images en mouvement dans de bonnes conditions ne saurait, bien entendu, être une fin en soi. Il est compréhensible que des étudiants en histoire, des chercheurs, des acteurs, des écrivains et des producteurs et des groupes particuliers comme les ciné-clubs souhaitent avoir accès aux films et à des documents similaires qui présentent pour eux un intérêt particulier. Il est, cependant, tout aussi compréhensible que les titulaires des droits et notamment les producteurs, qui ont investi des fonds considérables dans la production d'images en mouvement, cherchent à restreindre dans toute la mesure du possible l'accès gratuit à ces images. Cette attitude n'est pas seulement dictée par l'intérêt commercial. On peut rappeler que toutes les images en mouvement sont produites sur la base de contrats ou, dans le cas d'enregistrements éphémères, assujetties à des règles juridiques strictes qui peuvent limiter leur utilisation, la durée de l'exploitation commerciale et, dans certains cas, prévoir la destruction de l'oeuvre au terme d'une certaine période d'exploitation.

55. Il est permis de se demander si les pays souhaiteraient réduire la liberté contractuelle des auteurs et prévoir, par exemple, qu'à l'expiration de la période contractuelle d'exploitation, les images en mouvement pourraient non seulement être archivées, mais aussi être à nouveau projetées en public ou échangées avec d'autres archives. En conséquence, si une réglementation internationale concernant la conservation des images en mouvement doit être élaborée, elle devrait assigner des limites aux fins auxquelles doivent être utilisées les oeuvres conservées.

56. Il est peut-être utile de citer à cet égard les dispositions de la Convention de Berne qui ont trait à la reproduction et à la communication des oeuvres protégées par le droit d'auteur et qui sont reflétées dans les législations nationales des Etats parties à la Convention.

57. Au sujet de la reproduction des oeuvres littéraires et artistiques protégées par la Convention de Berne, l'article 9 dispose : "Est réservée aux législations des pays de l'Union la faculté de permettre la reproduction desdites oeuvres dans certains cas spéciaux, pourvu qu'une telle reproduction ne porte pas atteinte à l'exploitation normale de l'oeuvre ni ne cause un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur". Une certaine latitude est donc laissée à la législation nationale pour ce qui est de la reproduction. L'article 11 de la même convention stipule en ce qui concerne la communication que "Les auteurs ... jouissent du droit exclusif d'autoriser : ... (2) la transmission publique par tous moyens de la représentation et de l'exécution de leurs oeuvres". A cet égard, les législations nationales sont libres d'interpréter l'expression "transmission publique" et de déterminer l'étendue de l'utilisation privée dont les oeuvres peuvent faire l'objet. Il est indispensable que tout nouvel instrument juridique international ayant des incidences sur le droit d'auteur respecte les dispositions susmentionnées.

58. Du point de vue des archive, il est nécessaire de détenir deux copies de toutes les oeuvres, l'une à des fins de conservation et l'autre à des fins de consultation ou de visionnage. Cela signifie que, si une seule copie est déposée, les archives doivent tirer une copie supplémentaire. De plus, lorsque la copie de visionnage se détériore, il est nécessaire d'en tirer une nouvelle à partir de la copie de conservation de façon que l'on dispose à tout moment d'une copie de visionnage de bonne qualité. De plus, les archives jugent indispensable, afin de sauvegarder l'oeuvre originale, de tirer une matrice appelée "élément intermédiaire". Il est donc clair que les archives officielles ne sauraient fonctionner convenablement sans droit (limité) de reproduction.

59. En ce qui concerne la communication des oeuvres déposées, il est compréhensible que les archives officielles cherchent à permettre l'accès, dans leurs propres locaux, à des films qui ne sont pas projetés par le réseau de distribution commercial. Etant donné les restrictions prévues par les lois sur le droit d'auteur, ces projections doivent revêtir un caractère privé. Il est intéressant de noter à cet égard les différences d'interprétation entre les législations nationales quant à l'expression "utilisation privée" ; dans la loi française, par exemple, cette expression est interprétée comme se référant exclusivement au cercle de famille restreint, tandis que dans d'autres législations cette notion s'étend aux clubs privés. Il ne semble pas suffisant, lorsqu'on détermine les éléments constitutifs d'une projection privée, de prévoir qu'aucun droit d'entrée n'est perçu ; il faut aussi prendre en considération le nombre de spectateurs, qui devrait être strictement limité. Les archives officielles pourraient donc être autorisées, sous réserve des dispositions des législations nationales, à projeter dans leurs locaux, devant un nombre limité de spectateurs admis gratuitement, des oeuvres déposées à des fins d'enseignement ou de recherche, pourvu que la projection ne porte pas atteinte à l'exploitation commerciale de ces oeuvres.

60. En ce qui concerne les autres utilisations, y compris les échanges entre archives, les prêts à des ciné-clubs, etc., le consentement du titulaire du droit d'auteur resterait nécessaire.

D. Esquisse des mesures juridiques et administratives recommandées

61. On trouvera ci-après une série de principes qui pourraient régir le système proposé en vue de la conservation des images en mouvement. Ces principes, formulés lors de la consultation informelle d'experts et de représentants d'organisations qui s'est tenue à Belgrade du 21 au 24 novembre 1977, pourraient figurer dans un instrument international relatif à la sauvegarde et à la conservation des images en mouvement :

(a) Toute séquence d'images en mouvement, quels que soient son but, ses caractéristiques ou son producteur, devrait, sous réserve des dispositions de l'alinéa (e) ci-dessous, être déposée par ce dernier, en un seul exemplaire dont la nature devrait être déterminée par la législation nationale, auprès d'un organisme central désigné officiellement à cet effet. Le déposant devrait pouvoir disposer d'un accès contrôlé à ce matériel si un tirage ultérieur s'avérait nécessaire. Toute stipulation contraire interdisant ce dépôt devrait être considérée comme nulle de plein droit ;

(b) La législation nationale devrait déterminer qui supporterait les frais du tirage de l'exemplaire déposé ;

(c) L'organisme central mentionné à l'alinéa (a) ci-dessus devrait désigner les locaux équipés de façon appropriée où devraient être stockées les séquences déposées. L'ensemble de ces locaux devrait constituer les "archives officielles" pour les documents constitués par des images en mouvement du pays concerné et il devrait être doté, dans la mesure du possible, de ressources suffisantes pour assurer la sauvegarde appropriée de tous les documents audiovisuels déposés ;

(d) En principe, le dépôt ne devrait être refusé à aucune séquence et aucune sélection ne devrait être opérée. Toutefois, pour des considérations tenant uniquement au coût et à l'espace, les législations nationales pourraient prévoir des exceptions à ce principe général - jusqu'à ce que les progrès de la technique permettent une conservation plus économique, du point de vue du coût et de l'espace, des documents constitués par des images en mouvement ;

(e) Les séquences mentionnées à l'alinéa (a) ci-dessus sont celles qui sont réalisées par un producteur ayant son domicile ou son siège social dans le pays qui exige le dépôt légal (producteur national), nonobstant tout accord de coproduction conclu avec un producteur étranger ;

(f) Dans le cas des films cinématographiques, le dépôt devrait être effectué dès l'achèvement de la copie standard et, dans le cas des enregistrements télévisés, immédiatement après la première transmission de l'enregistrement ;

(g) Toute archive mentionnée à l'alinéa (c) ci-dessus peut, sous réserve de la législation nationale sur le droit d'auteur :

(i) réaliser, à ses propres frais, un élément intermédiaire afin de sauvegarder le document original ;

(ii) réaliser à ses propres frais une copie unique de visionnage, avec possibilité de renouveler au besoin cette opération, de façon à pouvoir disposer à tout moment d'une seule copie de visionnage de bonne qualité ;

(iii) projeter la copie à des fins d'enseignement ou de recherche dans ses propres locaux et devant un nombre limité de spectateurs admis gratuitement, pourvu que la projection ne porte pas atteinte à l'exploitation commerciale du document déposé ou à sa transmission par la télévision ;

(h) La copie déposée et les copies réalisées à partir de celle-ci ne devraient pas être utilisées à d'autres fins sans le consentement du (des) titulaire(s) du droit d'auteur sur le document ;

(j) Aucune disposition des alinéas précédents ne saurait être interprétée comme une dérogation à la législation nationale en vigueur en matière de droit d'auteur, et le dépôt légal ne saurait constituer une condition de la protection du droit d'auteur ;

(k) Le non-respect de l'obligation du dépôt légal mentionnée à l'alinéa (a) ci-dessus devrait faire l'objet de sanctions à déterminer par la législation du pays où le dépot est requis ;

(l) Les séquences purement privées d'images en mouvement réalisées par un particulier à son propre usage devraient être exemptes de l'obligation du dépôt ;

(m) Les archives mentionnées à l'alinéa (c) ci-dessus devraient établir un catalogue de tous les documents constitués par des images en mouvement qu'elles détiennent, en appliquant des normes internationales uniformes à définir, de façon qu'une information intelligible à l'échelle mondiale puisse être facilement diffusée ;

(n) Il appartient aux législations nationales de fixer le détail des modalités du dépôt mentionné aux alinéas précédents.

III. Mesures complémentaires

62. Au niveau national, il faudrait d'urgence favoriser chez tous les intéressés, à savoir les auteurs, les producteurs, les distributeurs, les organismes de télédiffusion et le grand public, l'appréciation de la valeur que représentent les images en mouvement et une prise de conscience des problèmes que pose leur conservation. Il est indispensable que des mesures soient prises à cette fin par les moyens de communication de masse, avec le concours des associations publiques et privées.

63. Le manque de personnel ayant reçu la formation qui convient s'est révélé un handicap dans de nombreux pays. Il serait judicieux que les gouvernements encouragent et soutiennent les institutions en mesure de mettre en place les programmes de formation appropriés, qui devraient couvrir un éventail aussi large que possible de méthodes et de techniques, de façon que le personnel formé puisse s'adapter facilement à la nouvelle technologie.

64. Les recherches dans les domaines intéressant la conservation des images en mouvement ont pour cadre divers programmes et visent différents objectifs. Il faudrait créer, au niveau national, un mécanisme permettant de coordonner ces recherches et de les orienter spécifiquement vers la conservation à long terme des images en mouvement à un coût raisonnable ; les résultats de telles recherches devraient être largement diffusés.

65. Au niveau international, les Etats devraient coopérer en vue de conserver les images en mouvement qui font partie du patrimoine culturel de l'humanité tout entière en échangeant des informations sur les méthodes et les techniques de sauvegarde des supports et en conjuguant leurs efforts pour organiser les cours internationaux ou régionaux de formation.

66. Il paraît également indispensable que les Etats coopèrent en vue de fournir des informations sur les enregistrements d'images en mouvement détenus dans leurs archives officielles qui ont trait à d'autres Etats. Certains pays n'ont pas toujours possédé - et certains risquent de ne pas encore posséder pendant un certain temps - la technologie nécessaire pour enregistrer les éléments de leur histoire et de leur culture, ce qui les a contraints de s'adresser à cette fin à des producteurs étrangers ; il s'ensuit que de tels enregistrements sont, pour la plupart, détenus à l'étranger. D'autres ont perdu, à la suite d'accidents ou de conflits armés, des enregistrements qui présentaient pour eux un grand intérêt. Les Etats devraient donc faciliter par tous les moyens dont ils disposent l'acquisition, par les archives officielles d'autres Etats, d'une copie des documents constitués par des images en mouvement détenus par des institutions se trouvant sur leur territoire qui ont trait à l'histoire et à la culture de ces Etats. Les documents ainsi fournis devraient l'être moyennant le remboursement par l'organisme qui les reçoit du coût effectif du tirage de la copie et sous réserve de tout droit d'auteur dont peut faire l'objet le document ainsi reproduit.

Conclusion

67. Les recherches menées par l'Unesco sur la sauvegarde et la conservation des images en mouvement telles qu'elles sont actuellement assurées au niveau national indiquent qu'une certaine forme d'action normative est souhaitable à cet égard. Il est en fait urgent que l'attention des Etats soit attirée sur la nécessité de prendre des mesures techniques, juridiques et administratives adéquates pour sauvegarder cet élément de leur patrimoine national, afin d'éviter la perte irrémédiable d'autres enregistrements présentant un intérêt exceptionnel pour les générations futures.

68. Il ressort des études relatives aux aspects techniques et juridiques de la conservation des images en mouvement, qui sont brièvement résumées dans les paragraphes précédents du présent document qu'il est possible d'aboutir à une meilleure normalisation. Il est désormais techniquement possible de conserver dans de bonnes conditions, pendant au moins plusieurs décennies, les supports des images en mouvement et il est à prévoir que, par suite des progrès techniques que l'on voit apparaître, il sera possible de prolonger leur conservation pendant beaucoup plus longtemps à un coût réduit et en ayant besoin de moins d'espace. Il est également possible, du point de vue juridique, de conserver les productions intellectuelles que constituent les images en mouvements, à la condition qu'un système tel que le dépôt légal soit institué par les gouvernements, afin d'assurer le dépôt systématique d'exemplaires de toutes ces productions auprès d'un organisme officiel central.

69. La forme la plus appropriée d'action normative pour aboutir à ce résultat reste à déterminer. Comme le stipulent l'article IV, paragraphe 4 de l'Acte constitutif et l'article 6 du Règlement relatif aux recommandations aux Etats membres et aux conventions internationales prévues par l'article IV, paragraphe 4 de l'Acte constitutif, cette décision appartient à la Conférence générale.

70. Aux termes de l'article susmentionné de l'Acte constitutif, la Conférence générale, lorsqu'elle adopte des propositions à soumettre aux Etats membres, distingue entre les recommandations et les conventions internationales soumises à leur approbation. Alors que le but des conventions internationales est d'établir des règles qui lient les Etats membres qui les ont ratifiées ou acceptées, les recommandations sont définies à l'article premier, alinéa (b), du Règlement susmentionné comme des instruments par lesquels "la Conférence générale formule les principes directeurs et les normes destinées à réglementer internationalement une question et invite les Etats membres à adopter sous forme de loi nationale ou autrement, suivant les particularités des questions traitées et les dispositions constitutionnelles respectives des différents Etats, des mesures en vue de donner effet dans les territoires sous leur juridiction aux principes et normes formulés". Il convient de rappeler que l'adoption d'une convention internationale par la Conférence générale requiert la majorité des deux tiers, tandis que la majorité simple suffit pour l'adoption d'une recommandation.

71. Eu égard à la nature de la question qui a été décrite dans la présente étude, il semble approprié que l'instrument réglementant la sauvegarde et la conservation des images en mouvement revêt la forme d'une recommandation aux Etats membres, qui leur laisserait le soin de déterminer les mesures spécifiques à adopter, dans les conditions propres à chacun d'eux, afin d'atteindre les objectifs mentionnés ci-dessus dans les sections I, II et III de la présente étude. On peut juger prématuré, à ce stade, d'élaborer une convention internationale sur la question ; si cet instrument devait, par exemple, se référer à un système de dépôt légal pour les images en mouvement, il est permis de se demander, étant donné l'expérience limitée des rares pays qui ont institué un tel système, si les Etats membres seraient en mesure de ratifier ou d'accepter, au cours des prochaines années, une convention internationale sur cette question.

ANNEX 11.-

RESULTS OF THE QUESTIONNAIRE CONCERNING THE EXISTENCE OF FILM ARCHIVES IN COUNTRIES NOT CONNECTED WITH FIAF

As of September 27, 1978 twenty-four countries have responded to the questionnaire. These are:

Benin
Bolivia
Cameroun
Colombia
Republica Dominicana
Fiji
Ghana (2)
Ireland
Kenya (2)
Lagos
Luxembourg
Niger
Pakistan
Philippines
Rhodisia
Sénégal
Singapore
Syria
Tanzania (2)
Tchad
Togo
Tunisie
Zambia
Zaire

Of these countries, fifteen have already established film archives. These fifteen are:

Bolivia
Cameroun
Colombia
Fiji
Ghana (TV films only)
Luxembourg
Kenya
Niger
Pakistan
Rhodesia
Tanzania
Tchad
Togo
Tunisie
Zaire

Ten of the fifteen countries' archives depend solely on the government:

Cameroun
Colombia
Fiji
Ghana
Niger
Rhodesia
Tanzania
Tchad
Zaire
Kenya

The Cinemateca Boliviana, however, depends upon a private institution only.

The remaining archives--those of Luxembourg, Pakistan, Togo and Tunisie, are subsidized by both government and private institutions.

Seven of the archives collect only their own national productions:

Cameroun
Fiji
Niger
Tanzania
Tchad
Togo
Zaire

However, most of these indicated that they would like to include foreign films in their collections also if they were able to.

Bolivia, Colombia, Luxembourg, Pakistan, Rhodesia and Tunisie are already in the process of collecting both national and foreign films.

Ten of the archives have public screening programs. Ghana, Pakistan, Rhodesia and Tanzania have not.

Eight archives have some form of library of books and/or periodicals:

Bolivia	Rhodesia
Colombia	Tanzania
Luxembourg	Togo
Pakistan	Tunisie

Of the 24 organizations who have responded to the questionnaire, 14 have never heard about FIAF. Ten are more or less familiar with its aims and activities.

All 24 would find it useful for FIAF to:
provide assistance in the planning of the archive
provide guidelines for cataloguing and documentation
provide technical information
provide training in a summer school for young archivists

Fifteen of them would find it useful for FIAF to provide internships in one of its member archives.

Seven (all African) would like FIAF to send an expert to their country.

ANNEX 12.-

P R O J E T

D'HISTOIRE GENERALE DU CINEMA

I. DEUX PRINCIPES FONDAMENTAUX PRESIDENT A L'ELABORATION DE CE PROJET:

I. L'ambition scientifique de créer une histoire authentiquement complète et générale du cinéma mondial depuis ses origines jusqu'à l'année 1980 y compris. Se proposer ce but à atteindre suppose d'y faire figurer toutes les cinématographies nationales effectivement en vigueur (c.à d. bénéficiant d'une influence culturelle et sociale sur la vie d[illegible]s, d'une nation), le volume restreint de leur production n'y [illegible]t aucun rôle déterminatif. La chronologie justifiera l'ordre [illegible]pparition dans cette histoire - précisément l'époque des premières manifestations plus ou moins régulières d'une production de films dans n'importe quel pays, sur n'importe quel territoire. L'histoire du cinéma sera considérée à travers ses diverses composantes - des institutions à la théorie, de la thématique au langage.

2. Ce premier principe fait découler d'une manière absolument logique et suivie le deuxième. En réalité, un seul auteur ou même un petit groupe de travail, renfermant les représentants d'un ou plusieurs pays, ne sauraient jamais arriver à l'accomplissement des tâches scientifiques, formulées ci-dessus; tout à fait au contraire. Ce sont des recherches nécessitant la collaboration d'historiens et de théoriciens de cinéma du monde entier. Ce deuxième principe déterminant le projet exige que l'histoire de chaque cinématographie nationale soit écrite par une équipe nationale respective, constituée par les meilleurs spécialistes du pays.

II. LES AVANTAGES D'UNE HISTOIRE GENERALE DU CINEMA, CONÇUE ET REALISEE AU NIVEAU INTERNATIONALE SE RESUMENT EN BREF DE LA MANIERE SUIVANTE:

I. Une documentation précise et exhaustive.

Aux équipes nationales, les meilleurs connaisseurs de leurs cinématographies respectives incontestablement, incombe la

tâche d'en fournir les différents éléments constituants. Toutes ces histoires "générales" du cinéma, connues jusqu'au moment actuel, même les plus riches et les plus détaillées, trahissent des imperfections considérables dans ce domaine - et c'est un fait à ne pas discuter. En principe, elles "abondent" en erreurs de fait. L'étude comparatives de ces oeuvres met en évidence tout une série d'informations contradictoires, voire incompatibles. En plus, il existe un nombre assez élevé d'erreurs "légalisées", triomphant à travers plusieurs écrits. Etablir d'une manière définitive cette documentation et la motiver scientifiquement ne s'avère possible que dans le cadre du projet en cause.

2. Une connaissance personnelle, de la part des auteurs, de tous les films présentant objet d'analyse ou d'exemple et faisant partie de l'histoire.

Ce problème n'a jamais trouvé son heureuse solution lors de l'élaboration des histoires diverses - on se croit même obligé de le considérer insoluble (en effet, il est impossible pour un seul auteur de voir et revoir tous les films marquant le développement du cinéma mondial) Ce seront les équipes nationales qui, cette fois également, parviendront à surmonter les difficultés.

3. Une possibilité d'illustrer cette histoire suivant des principes complètement nouveaux (en explorant des sources nouvelles). Jusqu'à présent une même série de photos ont été amenées à illuster les films classiques, décrits par diverses histoires. Les possibilitésrelativement limitées d'un auteur ou d'une édition d'accumuler le matériel illustratif, en présentent les causes essentielles. Ce projet ouvrira une large perspective à la recherche et à la publication de nouvelles photos - inconnues pour le moment, car les équipes nationales respectives en assumeront la responsabilité.

4. Une universalité honorable de la matière.

Ce principe a été déjà formulé - p.I.I. L'histoire générale du cinéma tend à englober d'une façon véridique toutes les

cinématographies en appliquant avec une cohérence organique l'approche chronologique et l'approche régionale. Effectivement l'universalité de la matière fait défaut à toutes les histoires, même les plus minutieuses.

5. Une approche scientifique au maximum, relative à la distribution de la matière.

On se propose d'effectuer une distribution bien proportionnée et équitable des thèmes, conformément à l'apport des cinématographies nationales au développement historique du cinéma mondial. Dans ce sens, le projet prévoit l'organisation d'une discussion honnête et impartiale au cours de laquelle les équipes nationales auront à proposer l'extension de leur travail et ces propositions seront soumises à des délibérations. Que cette méthode s'accuse imparfaite n'entrave aucunement la tendance à éviter les partialités inéluctables vis-à-vis de certains cinémas en même temps que les sous-estimations à l'égard d'autres. En bref, faire attention aux caractéristiques du travail individuel. En tous cas, on peut affirmer catégoriquement, qu'aucune cinématographie (même des périodes de son développement) ne sera traitée de marginale, faute d'informations.

6. Le présent projet jouit d'un grand nombre d'avantages indiscutables et trés sérieux, tout en risquant fortement de perdre le prestige et l'envoûtement d'une conception d'auteur originale et unie, d'un système méthodologique cohérent jusqu'aux menus détails, spécifiant la création individuelle. Le projet s'attache à dépasser les dangers de la manière suivante:

a/ établir et accepter des critéres scientifiques et méthodologiques de caractère général au niveau d'un comité de rédaction scientifique international avec la participation exaequo de tous les pays.

b/ assurer au maximum l'expression libre des conceptions provenant des equipes nationales.

III. PRINCIPES D'ORGANISATION DU PROJET

I. L'histoire de chaque cinématographie doit être écrite

par une équipe nationale, organisée d'après la structure suivante:

a/ directeur (dirigeant l'équipe nationale),

b/ comité de rédaction, tenu de coordonner le travail,

c/ collaborateurs - spécialistes, chacun ayant à répondre de son secteur.

Le comité de rédaction [illegible]sentant l'équipe de travail de base, recour[illegible]t, dans des cond[illegible]ons spécifiques, à ses collaborateurs supplémentaires.

2. Un comité de direction au niveau international, avec les directeurs des diffé[illegible]ipes nationales comme membres doit être constitué. Ce comité assum[illegible] responsabilité quant à la coordination du travail du point de [illegible] méthodologique et scientifique, tout en certifiant de cette m[illegible]re de l'unité de l'oeuvre, malgré les différences spécifiques opposant les diverses nations, leurs cultures ainsi que leur développement historique.

3. L'organisation du travail sera mise au point avec la constitution d'un comité international avec participation limitée (20 membres approximativement). Ce comité sera porté à collaborer à l'élection des directeurs dirigeant les équipes nationales respectives. Le Comité de direction international n'est responsable de ses activités devant aucune organisation ou institution nationale, voire internationale - il représente une association libre d'une certain nombre de personnalités - spécialistes en histoire de cinéma sous la présidence du Professeur G. Aristarco.

4. Les auteurs de ce projet n'imaginent point sa réalisation complète et méritoire sans le concours et le soutien de ces deux organisations internationales hautement compétentes et notamment l'UNESCO et la FIAF. Dans ce sens, il est souhaitable la participation d'un ou deux représentants officiels de chacune de ces organisations au comité de direction international.

Les représentants de l'UNESCO, par exemple, se porteront garants du caractère scientifique de cette oeuvre ainsi que de l'observation du principe, prônant l'égalité parmi les nations. De sa part, le comité de direction international a l'intention de compter (dans certaines limites, évidemment) sur l'UNESCO quant au financement de ce projet - des sommes à couvrir les honoraires ini-

tiales des auteurs appartenant aux équipes nationales, ou en bref, une sorte d'avance sur les debuts des travaux.

Les représentants de la FIAF apporteront également leur contribution à la valeur scientifique de cette entreprise. Le comité de direction international de l'histoire générale du cinéma comptera largement sur l'assistance concrète des cinémathèques, membres de la FIAF - elles seront priées de mettre à la disposition des équipes nationales des films ainsi que des photos à illustrer l-histoire générale du cinéma, de les aider dans le domaine de la filmographie et de la documentat[illegible] plus détaillée possible.

5.Les auteurs et les c[illegible]teurs faisant partie des équipes nationales sont tenus de f[illegible] preuve d'une connaissance scientifique approfondie de la mat[illegible] ainsi que de partager les mêmes conceptions idéologiques et c[illegible]relles malgré la pluralité dialectique dans laquelle les idées coexistent. Toute sorte de manifestations nationalistes et d'ardeur chauvine, étant traitées d'indésirables, sont à éliminer, ce qui impose l'intervention du comité de direction international lors la discussion et la solution de certains problèmes en litige.

Le principe de travail fondamental guidant l'élaboration de l'histoire générale du cinéma exige la réalisation d'un strict parallélisme des travaux entrepris au niveau national et au niveau international.

6. Le système méthodologique à adopter par les équipes nationales devrait suivre les recommandations suivantes:

a/ faire incorporer le phénomène cinématographique aux événements politiques, sociaux et économiques, appartenant à l'histoire nationale de chaque pays tout en mettant en valeur les corrélations culturelles;

b/ diviser l'histoire du cinéma en périodes conformément aux spécificités du langage cinématographique et des moyens d'expression.

Chaque période doit retrouver, d'une manière tout à fait naturelle, les structures inhérentes convenables reflètant les genres, les auteurs, les tendances etc.

Chaque exposé concernat une période déterminée, doit reposer sur une documentation filmographique, bibliographique et critique très riche et détaillée.

En conclusion, le développement détaillé définitif de la méthodologie à appliquer lors de l'élaboration de l'histoire générale du cinéma appartiendra au comité de direction international en corps, c.à d. aux représentants de tous les pays et de toutes les cinématographies ayant trouvé place dans l'histoire.

IV. FINANCEMENT DU PROJET

I. Le Ministère de la Culture de la République Populaire de Bulgarie s'oblige à procurer les fonds nécessaires à la publication d'une édition dite "originale" de l'histoire générale du cinéma dans un tirage détrminé préalablement et en trois versions en anglais, en français et en russe.

2. Cet engagement de la part du Ministère de la Culture Bulgare est d'une importance capitale pour la réalisation du projet, car il s'étend également sur le financement des travaux préparatoires qui se prolongeront durant plusieurs années et nécessiteront des dépenses considérables, impossibles à couvrir par une seule édition (maison d'édition).

3. Sera mis au point un Secrétariat, plutôt un Centre de coordination des travaux, qui, à partir du mois de juin 1978, déclenchera ses activités à Sofia; il pourra compter sur les financements et sur les collaborateurs nécessaires. On soutiendra financièrement également une réunion annuelle du comité de direction international avec la participation de tous ses membres et durant une semaine.

Le Secrétariat de l'histoire générale du cinéma ainsi que les réunions annuelles du comité de direction international fonctionneront jusqu'à l'achèvement complet de l'édition tout en commençant dès l'année 1978.

4. Une dotation supplémentaire sera assignée par le Ministère de la Culture Bulgare à la Cinémathèque Nationale Bulgare et son budget annuel qui de sa part, assurera le financement des travaux préparatoires, des réunions annuelles du comités de direction international, ainsi que du Secrétariat.

5. Les honoraires d'auteur et de rédaction à rembourser à toutes les équipes nationales participant à l'édition de l'histoire générale du cinéma, devront être accordés de la manière suivante:

a/ faire engager dans cette entreprise de grandes maisons d'édition surtout dans les pays de la langue anglaise, de la langue française et de la langue russe (les langues de l'édition "originale"), ce qui exigera de leur part un financement partiel des travaux;

b/ organiser et proclamer largement une souscription internationale préalable, adressée aux différentes associations de diffusion des livres, aux bibliothèques, aux universités, ciné - clubs etc;

c/ solliciter des subsides préliminaires de l'UNESCO (l'année 1980 est la meilleure pour effectuer cette opération financière), qui assureraient , dans un certain mesure au moins, un remboursement primaire des groupes de travail des équipes nationales au cours des travaux préparatoires.

V. SCHEMA CHRONOLOGIQUE DU PROJET

La version définitive du schêma chronologique du projet sera discutée et approuvée par le comité de direction international. Pour le moment, les promoteurs de ce projet soumettent à l'attention des intéressés une esquisse plutôt sommaire et trop générale du schéma en question:

I.1978 - 1979 - 1980 - période des travaux préparatoires: la constitution du comité de direction international; la détermination des équipes nationales - les groupes d'auteurs et les groupes de rédaction; la distribution des thèmes et leur extension; l'adoption du schéma chronologique général de l'histoire général du cinéma.

2.1981 - 1982 - 1983 - période des travaux de composition, de rédaction et d'édition de l'histoire du cinéma muet.

3.1984 - 1985 - 1986 - 1987 - 1988 - période des travaux de composition, de rédaction et d'édition de l'histoire du cinéma parlant à partir des années 30 jusqu'à 1980.

Guido Aristarco

Sofia, le 23 mai 1978 Todor Andreykov

ANNEX 13.-

1st INFORMATION.-

FIAF - SUMMER SCHOOL 1979

The Staatliches Filmarchiv der DDR is prepared to organize in 1979 the 4th Summer School. Just as regarding the two preceding courses in Berlin it is the objective of the 1979 summer school to mediate basic knowledge on the activities of a film archive.

Therefore the programme will comprise the following themes :

1. Technical Problems of Preservation
2. Rest oration of Film Material
3. Film Cataloguing and Filmography
4. Acquisition and Selection
5. Collection of Related Material
6. Cultural Activities
7. Administrative Problems.

A detailed programme will be published in the next bulletin or in a circular letter.

Additional information :

Date and Duration :
The summer school will be held between the end of August and the end of September 1979. It is expected to last for 3 weeks.

Official Languages :
German and English, if necessary also French.

Number of Participants :
approximately 20 persons.

Accomodation :
in bungalows or in a holiday home.

Meals :
will be arranged jointly for all participants and organized by the Staatliches Filmarchiv der DDR.

Teachers :
Mainly leading cooperators of the Staatliches Filmarchiv der DDR who had already participated in the 1st and 2nd FIAF Summer Schools.

Character of the Summer School :
No strict academic-theoretical lecture programme. Regarding most of the themes there will be pratical demonstrations and exercises. The participants will have opportunities of sight-seeing in Berlin, Potsdam and other GDR towns as well as of seeing interesting films.

Charges for each Participant :
Each participants will be charged approximately 325 US-Dollars for board, lodging and excursions.

ANNEX 14.-

THE EVENTS

Symposium - Cinema 1900-1906

Originally we planned to consider all the films produced during this period and discuss the inter-relationship between fact and fiction. As it turned out, however, members' response to our requests for fiction films was so overwhelming that we decided to limit our discussions to the fiction films of this period.

We made one further compromise. We could not afford to import all the films into Britain and therefore agreed to accept Eileen Bowser's generous offer to organise the pre-selection of films - mainly from the Library of Congress Paper Print Collection - which were already located in America. Her selection group consisted of Paul Spehr, Jon Gartenberg, Tom Gunning, John Fell (a specialist in popular culture of the period), David Levy from McGill University in Montreal and John Hagan (a graduate student at New York University under Jay Leyda), with additional help from Jay Leyda himself, Russell Merritt (Head of the Cinema Department at the University of Wisconsin), Ron Mottram, Lucy Fisher and Charles Musser. They chose 189 titles, which were included in the screenings of other films organised for the advisers whose names appear on page 3 between 22nd - 26th May at the Brighton Film Theatre. The films included in the four sessions are those selected by the advisers during these screenings.

We have received numerous papers, some prepared for other purposes, others resulting from pre-selection screenings, and these have been circulated to all delegates. They are purely for study purposes and must not be reproduced except with the express approval of the authors. A full list appears below.

Brenda Davies and her staff have prepared a bibliography on the Cinema 1900-1906 and this will be circulated to delegates. All the discussions will be recorded and transcribed by the Secretariat in due course.

List of Papers

"The Evolution of Film Form up to 1906" by Barrie Salt, Department of Film, The Slade School of Fine Art, London

"Pioneers of Cinematography in Brighton 1897" by John Barnes, M.B.K.S., The Barnes Museum of Cinematography, St. Ives, Cornwall (extracted from his forthcoming book: "The Beginnings of the Cinema in England", Vol. II)

"The Non-Continuous Style of Early Film 1900-1906" by Tom Gunning, New York

"Camera Movement in Edison and Biograph Films 1900-1906" by Jon A. Gartenberg, Department of Film, Museum of Modern Art, New York

"The Fake Train Robbery: reconstituted newsreels, re-enactments and the American narrative film" by David Levy, McGill University, Montreal

"The Brighton Project: an introduction" by Eileen Bowser, Department of Film, Museum of Modern Art, New York

"Erotic Tendencies in Film 1900-1906" by John Hagan, New York University

"Simultaneous Action in Film 1900-1906" by John Hagan

"Theo Bouwmeester: English films directed (or possibly directed) by Theo Bouwemeester" by Geoffrey N. Donaldson, Rotterdam

"Articulation of Spatial Relationships in Designated Films 1900-1906" by John L. Fell, Department of Film, San Francisco State University

"James A. Williamson: an American view" by Martin Sopocy, New York

"The Early Cinema of Edwin Porter" by Charles Musser, New York

"Les Détours du Récit Filmique sur la Naissance du Montage Parallèle" by André Gaudréault, Université Laval, Quebec

"The British Realist Film" by Clive Coultass, Keeper of the Department of Film, Imperial War Museum, London

Symposium - Film to Videotape and Videotape to Film - The Present and the Future

This symposium has two basic functions: firstly to show how non-broadcast standard videotape can be used for access and research purposes in the Archive and how such tapes can be easily and cheaply produced utilising a Steenbeck or a projector: secondly to keep delegates up-to-date with developments in the tape industry which might have a future bearing on the safeguarding of film and television images.

The first session is devoted to transfers from videotape to film and is being organised by Bernard Happé, previously Technical Manager at Technicolor. He will explain the different transfer systems and show examples of B.B.C. programmes - the same extracts in each case - transferred by four different companies: Colour Video Services, Image Transform, Rank Video Centre and Technicolor.

We have also prepared a test reel running five minutes forty seconds, including examples of black and white and colour films preserved in the Archive, and ranging from 1900 to 1976. This test reel was transferred by the B.B.C. from 35mm film to 2-inch videotape and then four 2-inch copy tapes were made at the same time and sent to the laboratories previously listed, who generously agreed to transfer them to 16mm film (35mm in the case of Image Transform).

The transfers and the original films will be screened at the Brighton Film Theatre - when the transfer is 16mm it will be compared with a 16mm reduction made from the original 35mm film. A 16mm black and white film recording made by the B.B.C. will also be shown.

We have arranged a demonstration of projected television and short illustrated talks on the Rank film-to-film transfer process and the Philips videodisc. We will also be screening some interesting test films made by the National Film Board of Canada.

The second and third sessions, which will be held at the Learning Resources Centre at Brighton Polytechnic, will be devoted to the use of non-broadcast standard videotape in the Archive. They are being organised by Roderick Snell, Technical Facilities Manager at the Polytechnic, and will consist of workshop demonstrations, during which delegates will have an opportunity of making tapes from the output of both viewing machine and projector, and lectures which explain the difference between film and tape and show those more familiar with film how to read tape images and indicate the uses to which non-broadcast standard videotape can be put in an archive of moving pictures. There will also be a summary of the present state of the art and a proposal on how F.I.A.F. can avoid the problems created by the lack of an international standard in this area.

The same test reel used in the first session will be used for all demonstrations. The B.B.C. made a 1-inch copy of the original 2-inch transfer and all the other copies have been made from this. Once again, tape copies will be compared with the films from which they have been made.

Paper

"The Transfer of Videotape Recordings to Film: a review of current processes" by Bernard Happé