



1 | 2015

LA PRESSE :
UNE RESSOURCE ESSENTIELLE POUR
LA RECHERCHE CINÉMATOGRAPHIQUE

Actes de la journée d'études organisée par l'association
Kinétraces, à Paris, jeudi 13 mars 2014

Bénédicte Rochet

***La Cinégraphie belge* : « La » voix corporatiste en état de siège**

Résumé

Septembre 1944, les écrans belges sont libérés... En réalité, la politique alliée se substitue à celle de l'autorité allemande ! Le cinéma est canalisé par les organismes étatiques, belges et alliés, qui imposent un contrôle absolu sur le monde cinématographique. Cette situation fait bondir la corporation cinématographique belge qui réclame un retour à la liberté d'expression et d'exploitation. L'historien qui désire étudier cette période singulière du cinéma belge doit faire face à un manque criant d'archives : les documents officiels ont été dispersés et les documents des associations corporatives du cinéma n'existent plus. Partant, pour pallier ce manque et aborder en nuance la polémique cinématographique à la Libération, l'organe officiel de la corporation du cinéma, *La Cinégraphie belge*, va constituer une source inestimable pour l'historien. Tout en mesurant la partialité d'un organe de presse corporatiste, cette communication se propose de mettre en évidence sa valeur documentaire. À travers une étude de cas particulier – le cinéma belge à la Libération –, il s'agit de voir si cette revue peut être un témoin privilégié de « la » voix, à jamais perdue, des professionnels du cinéma et de leurs revendications. Quels sont les apports de *La Cinégraphie belge* confrontée aux documents institutionnels ? Dans quelle mesure cet organe corporatiste a-t-il été fédérateur au sein de la corporation du cinéma dans sa lutte contre le monopole d'État ?

Mots-clefs : Belgique, Libération, monopole, cinéma, presse, État, corporation.

Abstract

In September 1944, when Belgian cinema theoretically regained its freedom... German domination was simply replaced by allied policy! The Belgian state and allied officials took absolute control over film production and distribution. For the Belgian film industry, the situation was unacceptable, with trade groups calling for a return of freedom of expression. The study of this singular period of Belgian film history is hindered by a lack of archival sources: official records are scattered and the archives of film industry groups no longer exist. *La Cinégraphie belge*, the official publication of several trade associations, is therefore an invaluable source for historians seeking a better understanding of the controversies of the postwar era. This paper aims to highlight the publication's documentary value. Through a specific case study—Belgian cinema at the end of World War Two—we aim to see if this medium can accurately reproduce "the" voice, otherwise lost, of film professionals and their demands. To what extent did *La Cinégraphie belge* succeed at unifying film industry professionals in their struggle against state monopoly?

Keywords: Belgium, Liberation, monopoly, cinema, media, state.

Avertissement

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

LA CINÉGRAPHIE BELGE : « LA » VOIX CORPORATISTE EN ÉTAT DE SIÈGE

par Bénédicte Rochet

L'exaltation des journées de Libération une fois passée, la population s'aperçoit immédiatement que le bonheur n'est pas encore à l'ordre du jour, au contraire. Cet après-guerre tant attendu revêt pour les Belges les contours d'une guerre bien réelle et ravageuse qui va se prolonger huit mois encore, y compris sur leur sol (Gotovitch 2008 : 43).

Septembre 1944, le territoire belge et ses écrans sont libérés : « Le cinéma est libre. Le cinéma est libéré - enfin - de l'odieuse contrainte des mensongères actualités *UFA*¹ et des médiocres productions des studios nazis² ». Le monde du cinéma est plein d'espoir : après une indispensable épuration de la corporation, les activités vont pouvoir reprendre « comme avant ». Ces espoirs deviennent rapidement désenchantements... En réalité, le cinéma est pieds et poings liés aux organismes étatiques. En effet, afin de maintenir l'ordre public et de canaliser l'information, les autorités belges et alliées imposent, en septembre 1944, un contrôle absolu sur la production, la distribution et l'exploitation cinématographiques en Belgique, et ce jusqu'en décembre 1945. Monopole et censure des programmes, distribution au pourcentage des recettes, épuration des exploitants, interdiction de prise de vues..., un régime qui ne diffère en rien de celui instauré quelques années plus tôt par l'occupant allemand ! Cette situation fait bondir les cinéastes qui réclament un retour au droit de filmer et à la liberté de distribution et d'exploitation : « Le cinéma ne peut prospérer que dans un climat de liberté. Toute contrainte d'État ne fait que l'anémier³ ». L'*Association des Directeurs de Théâtres Cinématographiques de Belgique* (ADTCB) et la *Chambre Syndicale Belge de la Cinématographie* (CSBC), les deux principales associations corporatistes, vont diffuser leurs revendications par le biais de leur organe de presse officiel, *La Cinégraphie belge*.

En mettant en évidence la valeur documentaire de *La Cinégraphie belge*, cet article se propose de donner quelques éléments de réponse à la question qui sous-tend ce recueil de contributions : la presse est-elle une source essentielle pour la recherche cinématographique ? Tout en mesurant la partialité d'un organe de presse corporatiste, il s'agit de voir si *La Cinégraphie belge* peut être un témoin privilégié de « la » voix, à jamais perdue, des professionnels du cinéma et de leurs revendications. Quels sont les apports de *La Cinégraphie belge* confrontée aux discours politiques et aux documents institutionnels ? Dans quelle mesure cet organe corporatiste a-t-il

été fédérateur au sein de la corporation du cinéma dans sa lutte contre le monopole d'État entre septembre 1944 et décembre 1945 ?

Un manque criant d'archives

L'historien qui désire étudier cette période singulière du cinéma belge sous contrôle étatique doit faire face à des documents dispersés et à un manque criant d'archives⁴. Durant la phase délicate de reconstruction nationale, la politique cinématographique est rejetée d'un ministère à l'autre au gré des multiples remaniements gouvernementaux, le « va et vient » constant des services entraîne inévitablement un « va et vient » des archives... La situation est d'autant plus complexe que certains domaines de cette politique cinématographique de l'État belge, comme la production des actualités filmées, sont gérés par des services gouvernementaux qui ne sont pas encore revenus de leur exil londonien. Ces derniers rentrent en Belgique par étapes successives et leurs archives connaissent un parcours parfois périlleux entre Londres et Bruxelles. En conséquence, bon nombre de documents officiels de cette période ont été disséminés dans les caves des ministères, dispersés dans de multiples fonds, voire tout simplement perdus. Une situation d'autant plus regrettable qu'une partie des archives de l'office belge d'information et de documentation (INBEL), organe essentiel pour la période de la Libération, déposées au ministère de l'Instruction publique en mai 1947, ont probablement brûlé en juin 1947 lors de l'incendie du ministère et de sa cinémathèque.

Idéalement, ces archives institutionnelles devraient être complétées par celles du monde cinématographique, en particulier par les archives des associations corporatives. Mais le parcours heuristique est délicat et sans doute encore plus décevant que celui des archives institutionnelles. Le cinéma est un milieu qui n'a pas pour habitude de conserver des « papiers ». La *Chambre Syndicale Belge de la Cinématographie* et l'*Association des Directeurs des Théâtres Cinématographiques de Belgique* ont été remplacées par d'autres organismes. Les éventuels fonds d'archives ont disparu ou ont été détruits par les associations elles-mêmes, notamment les archives de la CSBC, devenue *Chambre professionnelle de la Cinématographie*, qui ont été détruites par la Chambre à la fin des années 1980 ! La *Fédération des Cinémas de Belgique*, qui succède à l'ADTCB en 1991, ne dispose d'aucune archive avant 1980 à l'exception d'une note « historique » et de quelques statistiques. Et ce ne sont pas les données de l'Institut National de Statistiques qui viendront suppléer ce vide, notamment au niveau de l'exploitation cinématographique, puisque les données officielles de l'INS débutent fin 1945.

Conséquence immédiate de cette pénurie d'archives : il est très difficile d'aborder, en nuance et par la comparaison de sources, la période de la Libération, et ce jusqu'en janvier 1946. Pour pallier ce manque d'archives, les organes de presse écrite et plus particulièrement, les revues cinématographiques et corporatistes se

révèlent des sources inestimables pour l'historien. Elles nous informent non seulement sur l'histoire des associations corporatistes du cinéma mais aussi, plus largement, sur le monde cinématographique tant au niveau de la production, de la distribution, de l'exploitation que des politiques mises en place par le gouvernement belge.

Le titre de cette contribution, « *La Cinégraphie belge* : « la » voix corporatiste en état de siège », est certes réducteur : la presse cinématographique au lendemain du conflit ne se réduit pas à ce seul organe de presse. Néanmoins, le choix de *La Cinégraphie belge* comme source principale semble être le plus pertinent. D'une part, il s'agit d'un des rares organes de presse cinématographique issus de l'avant-guerre qui reprend sa parution après le conflit. La plupart des périodiques qui ont cessé leur diffusion en mai 1940 ne renaissent pas de leurs cendres. À la Libération, la majorité des titres de la presse cinématographique sont dès lors des nouveaux venus dans la sphère médiatique. D'autre part, ces derniers apparaissent dans le courant de l'année 1945 alors que *La Cinégraphie belge* reprend sa diffusion dès octobre 1944, à peine un mois après la libération du territoire belge, et ce dans un contexte médiatique difficile, marqué par la pénurie de papier, mais aussi par le contrôle de la presse écrite par l'État belge où chaque nouvel organe doit recevoir une autorisation de publication⁵. Enfin, *La Cinégraphie belge* est, au lendemain du conflit, l'organe officiel de la corporation du cinéma belge. Tout en mesurant la partialité de cet organe de presse corporatiste, cette source vient combler la lacune importante des archives institutionnelles et permet d'aborder en nuance la polémique cinématographique à la Libération. On peut y consulter en intégralité les procès-verbaux des assemblées générales des associations corporatistes et les arrêtés et décisions prises par le gouvernement concernant le cinéma. L'organe de presse renferme également de nombreuses informations notamment sur les questions de censure, de la commission de contrôle des films, sur les pénuries de charbon et d'électricité, sur les tarifs de location de films ou encore sur les prix des places, les programmes...

Un journal... une identité

La Cinégraphie belge a été fondée en octobre 1933 par un journaliste de la presse quotidienne, le cinéphile bruxellois Marcel H. Marmer. Dès le premier numéro, la revue hebdomadaire se présente comme « la plus importante et la mieux informée des revues corporatives du pays⁶ ». Elle publie des critiques de films et l'actualité cinématographique en Belgique et à l'étranger. Cette création au début des années 1930 correspond à une période charnière de l'industrie cinématographique belge. En 1927, les prouesses techniques avec l'arrivée des films « parlants⁷ » ont un impact immédiat tant sur le matériel cinématographique que sur l'architecture et l'acoustique des salles de cinéma : « Les salles doivent parler ou fermer ! » (Jean-

colas 1983 : 97). Dorénavant, le cinéma se sédentarise, des réalisations architecturales lui sont entièrement consacrées afin de permettre les améliorations techniques et visuelles tout en étant attentif aussi à un certain confort et à une fluidité de circulation des spectateurs. Ce tournant décisif dans les infrastructures se marque en Belgique avec une augmentation continue du nombre de salles jusqu'en 1935⁸. Tous ces investissements coûtent cher aux exploitants et tous ne connaissent pas le même succès : à côté de quelques cinémas prospères, beaucoup vivent péniblement. Paradoxalement, malgré une exploitation cinématographique qui bat son plein et des réalisateurs de renom, les autorités se gardent d'encourager le cinéma belge. Jusqu'alors, les interventions de l'État se limitent à la protection de l'enfance et de la moralité et au financement de courts-métrages à caractère touristique. Afin d'améliorer leur gestion et augmenter leur rentabilité, producteurs, réalisateurs, exploitants n'ont alors d'autre choix que de se regrouper dans d'importantes sociétés à l'exemple du *Comptoir belge de cinématographie* (COBEC), firme bruxelloise spécialisée dans l'exploitation de théâtres cinématographiques (Arnold 1990 : 58), ou de la société *Cinéma-Édition-Production* (CEP), société de production, sous l'égide du réalisateur Henri Storck et de l'homme d'affaires René-Ghislain Le Vaux, qui compte, parmi ses pères fondateurs, un certain Marcel Marmer... (Geens 2000 : 189-237). Par ailleurs, afin de défendre ses intérêts auprès d'un État négligeant, le monde cinématographique se rassemble dans des associations corporatistes. L'*Association des Directeurs de Théâtres Cinématographiques de Belgique* (ADTCB) est créée le 15 février 1938 par la fusion de différentes associations préexistantes de directeurs de cinéma⁹, et, en 1937, la *Chambre Syndicale Belge de la Cinématographie* (CSBC) regroupe, dans différentes sections, des représentants des différents métiers du cinéma. À la veille du conflit, ces deux associations constituent sans conteste des instances représentatives pour le cinéma. Ainsi, à la fin de 1939, l'ADTCB compte 680 membres, soit près de 70% des exploitants. Toutes les deux publient, dès leur création, un bulletin mensuel à destination de leurs membres. Bien que *La Cinégraphie belge* soit officiellement indépendante de ces associations corporatives, son directeur Marcel Marmer est un personnage connu et reconnu au sein du cinéma belge et il n'hésite pas à s'en faire le porte-parole.

La Cinégraphie belge paraît jusqu'au déclenchement du conflit en mai 1940. Dans les faits, les différentes revues de cinéma telles que *Théâtre et Ciné* et la *Revue belge du Cinéma* cessent également leur parution. Les associations corporatistes quant à elles continuent de fonctionner. Mais, dès le mois d'août 1940, elles sont, à l'instar de l'industrie cinématographique, réorganisées et leurs présidents déchus. En juin 1943, elles sont finalement complètement dissoutes pour être remplacées par un organisme unique sous tutelle de l'occupant allemand, la *Gilde du film*. Cette centralisation permet à l'occupant d'obtenir une mainmise complète sur le

cinéma belge notamment par la suppression des sociétés étrangères et l'obligation de diffusion des productions de l'UFA. De décembre 1940 à septembre 1944, ces organismes corporatistes à la solde de l'occupant publient un bulletin bimensuel sous le nom de *Cinéma*.

Dès le 14 octobre 1944, la diffusion hebdomadaire¹⁰ de *La Cinégraphie belge* reprend ses droits sous la direction de Maurice Widy. Acteur, scénariste, auteur, journaliste cinématographique¹¹, Maurice Widy est sans conteste un homme de cinéma. L'organe de presse prend alors une toute autre dimension en devenant l'organe officiel en langue française de l'ADTCB et de la CSBC. Les deux associations corporatistes viennent de se reformer autour de leurs présidents déchus en 1940 et ont évincé toute personne qui aurait participé à la *Gilde du Film*. *La Cinégraphie belge* est envoyée gratuitement à tous les exploitants francophones de Belgique, les frais étant supportés par la publicité et les abonnements.

Un organe de presse témoin et acteur de la Libération

Dès 1943, le gouvernement belge en exil à Londres prend, en concertation avec ses alliés anglo-saxons, une série de mesures en vue de la libération du territoire. Mais diverses inconnues compliquent la conceptualisation d'une politique cinématographique. Il est alors difficile de prévoir dans quelles conditions la réoccupation du territoire aura lieu. Dans quel état se trouveront les salles de cinéma et les appareils de projection ? Quelle sera la situation de la distribution, les Allemands ayant supprimé toutes les maisons de distribution étrangères. Sera-t-il nécessaire de procéder à l'épuration du monde cinématographique ? Face à ces potentielles complications et en vue de maintenir l'ordre public, le gouvernement de Londres opte pour un contrôle absolu de la production, la distribution et l'exploitation cinématographiques en Belgique libérée. Durant la durée de l'état de siège, ce contrôle sera également exercé par l'*Allied Information Service* (AIS), organisme du SHAEF (*Supreme headquarters allied expeditionary forces*). Dorénavant, les tournages sont soumis à une autorisation préalable de l'État. Les cinémas sont obligés de diffuser exclusivement les programmes cinématographiques préparés par le service film du ministère de l'Information et accrédités par les Alliés. Quant aux journaux d'actualités filmées, ils sont interdits : suite à un accord entre le gouvernement belge et les alliés, le journal *Le Monde Libre* dispose du monopole de diffusion dans les cinémas belges. Il est entièrement monté et commenté à Londres par un comité tripartite (anglais-américain-belge) où le délégué belge est sous la tutelle du gouvernement (Rochet 2009 : 177-197). Le métrage de chaque édition est réparti de manière égale entre les trois partenaires.

Face à cette incursion étatique, l'industrie cinématographique belge réagit avec virulence. Ses deux principales associations, l'ADTCB et la CSBC, doivent rapidement mobiliser l'opinion, et ce notamment par le biais de la presse. Elles doivent

établir des collaborations plus étroites avec la presse cinématographique et, surtout, elles ont besoin d'un organe de presse officiel qui puisse relayer, tant en français qu'en néerlandais, leurs informations mais aussi leurs revendications. Leur choix se porte sur *La Cinégraphie belge*¹². Ce journal devient dès lors non seulement un témoin privilégié de la période mais aussi un acteur important dans la mobilisation de l'industrie cinématographique. En effet, cette reconnaissance comme organe officiel donne *ipso facto* le droit à la CSBC et à l'ADTCB d'y faire insérer gratuitement toutes leurs communications officielles. Si, officiellement, « tous les autres textes rédactionnels sont conçus dans la plus absolue indépendance et dans la plus entière liberté », en réalité, la devise de l'organe de presse est de « servir la corporation »¹³. *La Cinégraphie belge* devient « la » voix corporatiste en état de siège face aux prérogatives intempestives de l'État sur le cinéma. Elle se présente comme étant « l'organe de diffusion des revendications du monde cinématographique » qui sont diffusées, sous la plume de Maurice Widy, dans l'éditorial hebdomadaire.

Par des éditoriaux vindicatifs et des articles ciblés, l'organe de presse va tenter de mobiliser la corporation, mais aussi, plus largement, la sphère médiatique et essayer de faire pression sur les politiques. Si dès octobre 1944, les principales revendications concernent l'épuration et la répression au sein du cinéma belge qui tardent à se mettre en place, rapidement la question du monopole et de la mainmise étatique, non seulement belge mais aussi alliée, en constitue le fer de lance. En décembre 1944, l'éditorial « *À nos amis de l'AIS* » est sans appel :

Amis de l'AIS, il y a quelque chose qui grince dans les relations entre votre « film section » et les directeurs de salles de la capitale. On vous reproche l'emploi de méthodes autoritaires qui bouleversent la tradition et les usages en matière de distribution des films. Vous semblez ne point vous préoccuper ni des situations acquises, ni de l'emplacement des salles, ni des circuits, ni des priorités de passage. Vous foncez délibérément à travers tous les obstacles, vous placez vos films et vous ne vous intéressez plus du reste. [...] Détrompez-vous car vous avez négligé un facteur important : celui de la psychologie. En agissant comme vous le faites – vos intentions sont pures, nous n'en doutons pas – vous créez des mécontents, vous heurtez des intérêts légitimes. Nous vous demandons d'agir avec un peu plus de prudence et de circonspection¹⁴.

La controverse prend de l'ampleur et porte également sur la complexité des structures responsables de la politique cinématographique. En effet, le cinéma considéré comme « parent pauvre » est rejeté d'un ministère à l'autre. La cible privilégiée de la presse est inévitablement le gouvernement belge à l'image de ces nombreux encarts assassins volontairement mis dans une typographie distincte (en gras sur fond noir) :

L'industrie du film dépend actuellement de M. De Schryver, ministre sans portefeuille, du ministre de la défense nationale et du ministre des affaires écono-

miques. En Belgique, on ne s'étonne plus de rien et demain, sans doute, on apprendra que c'est le ministère de l'agriculture qui dirige le cinéma à cause... des navets !¹⁵

La victoire alliée en mai 1945 amplifie les critiques : « Messieurs les ministres qu'attendez-vous pour nous permettre de retrouver notre liberté ?¹⁶ ». En juillet 1945, cinq départements ministériels ont dans leurs attributions la question du cinéma au sens large. Cette pléthore de services amène confusion et réprobation dans le monde cinématographique :

On aimerait savoir à combien se chiffre le nombre des fonctionnaires à qui incombe la mission de sa mise sous tutelle. Une réforme dans l'industrie du cinéma s'impose nous le savons. La chose qui importe avant tout est de savoir qui la fera¹⁷.

Le monde cinématographique pense, en effet, que malgré le nombre de départements concernés par le cinéma, aucun ne s'en occupe véritablement sauf pour en contrôler les finances. Pour eux, l'État n'a pas encore compris les avantages qu'il pourrait retirer du cinéma toujours considéré comme quantité négligeable.

En matière d'actualités filmées, les accusations concernent principalement le monopole imposé par *Le Monde Libre*. Dès octobre 1944, *La Cinégraphie belge* réclame : « À quand les "actualités belges" que le public attend avec impatience ?¹⁸ ». L'opinion publique réclame la liberté de la presse, qu'elle soit imprimée, radiophonique ou cinématographique :

M. Pierlot [Premier ministre] proclame à qui veut l'entendre qu'il n'a nullement l'intention d'étatiser aucun des moyens d'expression de la pensée... Mais il y a les faits. Jusqu'ici aucune prise de vues d'actualités n'a été permise à des journalistes cinématographiques de chez nous¹⁹.

Il est en effet interdit pour un cameraman belge de filmer en Belgique hors de bâtiments privés²⁰. Le débat concerne également le taux élevé de location des actualités interalliées *Le Monde Libre*, un taux, fixé à Londres par les trois parties, selon le pourcentage des recettes avec un minimum garanti. Ce système avait d'ailleurs été imposé par l'occupant allemand. Mais les exploitants de salles s'y opposent, essentiellement à cause du minimum garanti, pour eux, « les recettes oscillent en fonction de la valeur du grand film mis à l'affiche et ne sont nullement influencées par la qualité des actualités qui restent un remplissage de programme » (Bolen, 8 février 1946). Ils veulent revenir au système de « forfait » qui était une pratique courante avant-guerre.

En juin 1945, *La Cinégraphie belge* lance une campagne qui vise la prolongation du monopole malgré la victoire alliée. Elle réclame l'autorisation de filmer pour les opérateurs belges et le retour à la diversité de journaux d'actualités filmées. Cette campagne trouve, pour la première fois, écho dans de nombreux journaux de presse écrite *La Dernière heure*, *Pourquoi pas*, *La Nation belge*, *Le Soir*, restés

jusqu'alors plutôt muets sur la question du monopole de la presse filmée et l'interdiction de filmer en Belgique... On parle alors du « Scandale des actualités » :

Les Belges resteront pour leurs libérateurs des alliés reconnaissants et fidèles mais à la condition de conserver leur personnalité. Y veiller est un des devoirs de notre gouvernement. Jusqu'à quand nous empêchera-t-on de nous exprimer librement à l'écran ? L'accord signé à Londres, en juillet dernier, doit être dénoncé puisque la guerre est finie en Europe²¹.

La requête sera en partie exaucée... En septembre 1945, suite à une négociation du gouvernement belge avec ses partenaires dans la tripartite, 130 mètres du *Monde Libre* sont produits à Bruxelles.

La comparaison avec la France et « sa liberté de production » est un argument de taille parmi ceux avancés par *La Cinégraphie belge* :

Les Français, sur qui pesait la même convention²², ont obtenu un arrangement. Il y a maintenant en France un excellent journal : interdiction de le projeter chez nous. Nous aurions pu prendre des fragments de ce journal qui intéressaient notre pays ; y joindre des fragments de celui qui est actuellement projeté chez nous, (et qui est très « passe-partout ») et compléter le tout avec les bandes que nous avons tournées ici. La chose nous a été interdite. Et pourtant les spectateurs auraient eu, alors, un véritable « journal d'actualités »²³.

Un élément est malgré tout occulté par *La Cinégraphie belge* en utilisant cet argument : si les Français ont réussi dans un premier temps à limiter la mainmise alliée sur leurs actualités et même, en décembre 1944, à obtenir leur émancipation définitive²⁴, les actualités françaises, jusqu'en décembre 1945, restent un monopole d'État. La liberté de la presse filmée est somme toute relative : elle est aux mains des Français mais l'exclusivité est de mise. Les opérateurs belges n'auront pas le poids de leurs collègues français. Ils considèrent que ceux qui ont signé l'accord du *Monde Libre* à Londres ont livré « notre presse filmée et nos quelques producteurs au bon plaisir de nos Alliés !²⁵ », et ce au détriment des sujets « belges ». *La Cinégraphie belge* « cherche » le tiers de sujets belges que devrait contenir *Le Monde Libre*. En juillet 1945, l'organe de presse demande : « Qui tourne ces fameux 1/3 dont tout le monde parle et que très peu de personnes ont vu ? » et d'ajouter ironiquement : « 1/3 d'actualités belges, c'est magnifique, c'est tout ce qu'on désire...pour l'instant²⁶ ». Pour la presse et les opérateurs, la Belgique officielle paraît n'avoir rien compris, elle est toujours incapable, un an après la Libération, de se dégager de l'emprise étrangère pour ce qui concerne son journal d'actualités.

En janvier 1946, mois qui marque le retour à la liberté de production et de diffusion tant attendue, tout le monde se réjouit de la fin du monopole étatique sur les écrans. Mais, à nouveau, il faut rapidement déchanter et la liberté a un goût amer. En effet, bien que l'état de siège ait été levé (arrêté du Régent du 12 décembre 1945), l'État

invoquant des raisons de maintien de l'ordre public, soumet toujours à autorisation préalable l'exploitation des salles cinématographiques ainsi que la production et la distribution de films (arrêté-loi du 16 janvier 1946) tout comme la projection en public de films cinématographiques (arrêté ministériel du 21 janvier 1946). Ces autorisations sont toujours délivrées par la Défense nationale et ces dispositions ne seront abrogées qu'en novembre 1946²⁷.

La décennie qui suit le conflit verra l'âge d'or du grand écran, mais un grand écran américain. L'État belge de l'après-guerre va se désintéresser totalement du cinéma. La protection d'une éventuelle production cinématographique nationale ne fait pas le poids face aux perspectives extraordinaires, en cette période de reconstruction, d'une aide financière américaine. Face au Plan Marshall, l'État belge ne prendra aucune mesure de défense de la production nationale ni sur les marchés extérieurs, ni même sur son marché national. Pour le monde cinématographique, le cinéma belge reste « enchaîné » à un État qui le contrôle mais qui ne fait rien pour promouvoir une industrie nationale... *La Cinégraphie belge* restera le porte-parole des revendications : « Nous accusons le gouvernement démissionnaire, et particulièrement le ministre de la Défense nationale, d'être responsable du gâchis actuel²⁸ ». L'organe de presse, et les associations corporatistes qu'il représente, n'auront finalement que peu de poids face à l'État et ses politiques laissant la voie ouverte aux investisseurs étrangers... Mais, il aura permis de rassembler et de mobiliser les acteurs du cinéma belge. Et, il nous offre aujourd'hui une source indispensable pour comprendre les tensions et les enjeux du cinéma au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale.

Références bibliographiques

- ARNOLD Michel. *Petite histoire du cinéma à Namur, 1900-1990*. Jambes : Les Éditions du Confluent (Édico), 1990, 192 p.
- BOLEN F. « Les Actualités ». *Le Peuple*, 18 février 1946
- GEENS Vincent. « Le temps des utopies. L'ambition cinématographique d'Henri Storck, de 1907 à 1940 ». *Cahiers d'Histoire du Temps Présent*, n° 7, 2000, pp. 189-237.
- GOTOVITCH José. « Après-Guerre ». In : Paul Aron, José Gotovitch (dir.), *Dictionnaire de la Seconde Guerre mondiale en Belgique*. Bruxelles : André Versaille, 2008, 527 p.
- JEANCOLAS Jean-Pierre. *Quinze ans d'années trente. Le cinéma des français. 1929-1944*. Paris : Stock, 1983, 383 p.
- ROCHET Bénédicte. « Les actualités filmées, une arme de propagande opérante ? Les initiatives du gouvernement belge entre 1940 et 1945 ». *Revue belge d'histoire contemporaine*, n° XXXIX, 2009, 1-2, pp. 177-197.

Notes

¹ *Universum film AG* - Allemagne.

² *Ciné Belge*, n° 5, septembre 1944, p. 4.

³ *La Cinégraphie belge*, n° 396, 6 octobre 1945.

⁴ Voir à ce sujet, Bénédicte Rochet, *Des actualités filmées au service de l'Histoire. La propagande audiovisuelle d'un gouvernement belge en état de siège (1940-1945)*, Université de Namur, thèse de Doctorat inédite, 2014.

⁵ « Parmi les dossiers préparés à Londres par le gouvernement en exil en vue de la libération du territoire se trouvait celui de la remise en activité et du contrôle de tous les moyens de diffusion de la pensée en Belgique libérée. Mais les médias, en particulier la presse écrite, n'ont pas attendu le retour des services gouvernementaux, belges et alliés, pour reprendre les rênes de l'information. Le 4 septembre 1944, les premiers quotidiens « libres » sortent de presse, les propriétaires d'avant-guerre réoccupent leurs installations confisquées par l'occupant et leurs prérogatives sur l'information. Cette résurrection rapide et spontanée de la presse écrite entrave les projets élaborés à Londres et la plupart des journaux paraissent sans autorisation. La situation est d'autant plus catastrophique que les services gouvernementaux ne parviennent pas à endiguer le nombre de demandes : en novembre 1944, plus de 700 dossiers de demande d'autorisation de paraître sont à l'étude à la mission Information des Affaires civiles et pour lesquels aucune décision n'est encore intervenue » (Note au Premier ministre de H. Dubois, chef du service Information auprès du Premier ministre, le 25 novembre 1944. CEGES, Documents Richard De Kriek, AA 657/2). Voir à ce sujet, Philippe Plumet, *La presse quotidienne belge de la Libération (4 septembre 1944 – 31 décembre 1945)*. Louvain-Bruxelles : Nauwelaerts, Cahiers 98, 1985.

⁶ *La Cinégraphie belge*, n° 1, octobre 1933.

⁷ Sur l'histoire des techniques sonores, voir les travaux de Michel Chion, notamment *L'audio-vision - Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin (1991) 2005 ; Martin Barnier, *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du Céfal, 2002 ; Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales*, Liège, Éditions du Céfal, 2004.

⁸ Dans les années 1930, la Belgique est le pays d'Europe qui dispose du plus grand nombre de salles par habitant. On estime qu'il existe, en 1935, 1154 salles de cinéma sur l'ensemble du Royaume. (Tomas Corveleyn, *Vijftwintig jaar bioscoopbezoek in België : 1920-1995. Overzicht, reconstructie en analyse van bezoekersaantallen*, Leuven, mémoire de licence, KUL, 1997).

⁹ L'ADTCB est issue de la fusion de la Chambre syndicale d'Anvers, de l'Association cinématographique de Belgique, de l'Amicale des salles de Bruxelles et de l'Association liégeoise. L'ADTCB est composée d'un conseil d'administration et de sections régionales. Elle a pour objectif la défense des intérêts moraux et matériels des exploitants belges.

¹⁰ Bimensuelle à partir de 1963, la revue paraîtra jusqu'en 1965.

¹¹ En 1922, il a notamment écrit un ouvrage sur les techniques cinématographiques, *Ciné*, publié par A. Bieleveld à Bruxelles. Il a écrit le scénario et monté *L'œuvre immortelle*, production Belga Films en 1924, du réalisateur français Julien Duvivier, film dans lequel Maurice Widy est également acteur. Il est également l'un des représentants belges au Con-

grès International du Cinéma à Bâle qui a lieu du 30 août au 8 septembre 1945. Il sera président de l'Association professionnelle de la presse cinématographique belge au début des années 1950 et il est l'un des pères fondateurs de la FIPRESCI, Fédération internationale de la presse cinématographique.

¹² Le périodique *Weekblad cinema*, sous la direction de Marc Turfkruyer, est quant à lui reconnu comme organe officiel, en néerlandais, des deux associations.

¹³ *La Cinégraphie belge*, n° 376, 19 mai 1945.

¹⁴ « À nos amis de l'AIS », éditorial, *La Cinégraphie belge*, n° 354, 16 décembre 1944.

¹⁵ *La Cinégraphie belge*, décembre 1944.

¹⁶ *La Cinégraphie belge*, n° 376, 19 mai 1945.

¹⁷ « Réforme », éditorial, *La Cinégraphie belge*, n° 383, 7 juillet 1945.

¹⁸ « Actualités », *La Cinégraphie belge*, n° 347, 28 octobre 1944.

¹⁹ « Vers la liberté des trois presses », *La Cinégraphie belge*, n° 352, 2 décembre 1944.

²⁰ L'interdiction du port d'un appareil photographique ou cinématographique durera jusqu'au 24 juin 1945. L'arrêté ministériel du 13 juin 45 (MB du 24 juin 45) pris par le ministre de la Défense nationale autorise le port d'un appareil photographique ou cinématographique (art.1) mais, vu l'arrêté du 9 mai 44 relatif au régime de l'état de siège, restent interdites, sans autorisation préalable du ministère de la Défense, toutes prises de vues photographiques ou cinématographiques de troupes belges ou alliées, d'équipement, de matériel militaire, de munitions ou de dépôt servant à ces troupes (art. 2).

²¹ *La Cinégraphie belge*, n° 380, 16 juin 1945.

²² Monopole du journal d'actualités filmées interallié *Le Monde Libre* en France libérée.

²³ *La Cinégraphie belge*, n° 376, 19 mai 1945.

²⁴ Voir à ce sujet, Sylvie Lindeperg, « Actualités sous influence : la presse filmée de la Libération (septembre 1944-décembre 1944) », in : *Le rétablissement de la légalité républicaine (1944)*, Actes du colloque, 6, 7, 8 octobre 1994, Bruxelles, 1996.

²⁵ *La Cinégraphie belge*, n° 377, 26 mai 1945.

²⁶ *La Cinégraphie belge*, n° 383, 7 juillet 1945.

²⁷ *Moniteur belge* du 22 novembre 1946.

²⁸ *La Cinégraphie belge*, n° 416, 23 février 1946.