Filmjournaals in België (1918-1994)

DANIËL BILTEREYST[1]
Gewoon hoogleraar – Universiteit Gent
ROEL VANDE WINKEL
Postdoctoraal Onderzoeker FWO – Universiteit Gent
Docent – Universiteit Antwerpen, Hogeschool Sint Lukas Brussel

1. INLEIDING

De afgelopen decennia groeide het onderzoek naar de ontwikkeling van het medium film uit tot een wijdvertakte internationale academische discipline. 'Filmstudies', zoals dit veld doorgaans wordt aangeduid, werden beïnvloed door tal van disciplines gaande van kunstwetenschappen, linguïstiek en semiotiek tot communicatiewetenschappen, sociologie, economie en geschiedenis. Hoewel het veld een brede waaier van onderzoeksbenaderingen en -topics aansnijdt met betrekking tot de verschillende filmgenres, valt op hoezeer de focus toch ligt op de fictiefilm, meer in het bijzonder op onderzoek naar de esthetische codes van de langspeelfilm.

Tot vandaag schenken filmstudies in aanzienlijk mindere mate aandacht aan non-fiction. Wanneer ze dat wel doen, concentreren filmonderzoekers zich overigens opnieuw voornamelijk op esthetiek, auteurs en genres.[2] De discussie of deze keuze legitiem is, laten we hier in het midden, maar vast staat dat filmstudies op deze manier een zeer belangrijk onderdeel van het filmprogramma over het hoofd ziet, met name het bonte geheel van korte en langere reportages, gelegenheidsactualiteiten, filmjournaals en andere vormen van non-fiction. In heel wat toonaangevende filmhistorische overzichten ontbreekt doorgaans elke verwijzing naar gefilmd nieuws (Cook, 2004, 2007; Grainge, Jancovich & Monteith, 2007; Hill & Gibson, 1998) of wordt de aanwezigheid van *newsreels* (filmjournaals) in het filmprogramma slechts

[1.] Voor correspondentie in verband met dit artikel, gelieve contact op te nemen met Daniël Biltereyst, e-mail: daniel.biltereyst@ugent.be, of met Roel Vande Winkel, e-mail: roel.vandewinkel@gmail.com. Met dank aan Lieve Desmet.
[2.] Voor een Belgisch voorbeeld, zie Aubenas (1999).

illustratief behandeld (Maltby, 2003, 122, 190, 280; Nowell-Smith, 1997, 532-533; Thompson & Bordwell, 2003, 21, 23, 31).[3]

In vergelijking met de geschiedenis van de fictiefilm is het dus doorgaans pover gesteld met de historiografie van filmactualiteiten. Zoals de inleiding tot dit themanummer aangeeft (Vande Winkel, Biltereyst & Desmet, 2009), is er tijdens het afgelopen decennium enige kentering merkbaar. In sommige grotere filmproducerende landen bestaat wel een zekere onderzoekstraditie in verband met actualiteiten, maar ook hier vertoont het veld nog heel wat hiaten.[4] Uit dit onderzoek blijkt wel dat op de actualiteit geënte filmproducties al van bij de start van het medium deel uitmaakten van het filmprogramma en dat ze, afhankelijk van land, tot de jaren 1960 en zelfs later een cruciaal onderdeel van de filmervaring uitmaakten. Dit onderzoek geeft ook aan dat 'filmactualiteiten' een koepelbegrip is met diverse ladingen. Filmactualiteiten verwijzen dan naar allerlei vormen van gefilmd nieuws over recente gebeurtenissen, bestemd voor vertoning in publieke bioscopen. Onder filmactualiteiten ressorteren daarbij zowel korte actualiteitsfilms zoals die van het bij het begin van de filmgeschiedenis bestonden, de op regelmatige basis verschijnende filmjournaals die daaruit voortvloeiden, de later opduikende *cinemagazines* als de (langere) gelegenheidsactualiteiten. Deze verscheidene vormen bestonden naast elkaar: het opduiken van een nieuw concept leidde dus niet tot het (volledige) verdwijnen van oudere vormen.

Mede omwille van de gebrekkige conservering ligt er op dit terrein nog heel wat onderzoek in het verschiet. Dit geldt zeker voor België, waar op uitzondering van enkele licentiaatsverhandelingen (Catelin, 2002; Deckers, 1988; D'Hollander, 2005; Vincke, 1981; Walckiers, 2002) nauwelijks systematisch onderzoek werd verricht naar filmactualiteiten. In enkele referentiewerken over de Belgische film werden wel verwijzingen of lemmata opgenomen over bioscoopjournaals (Bolen, 1978, 33-37, 175-180, 231-232, 291-298; Thys, 1999, 58-61, 197, 217-221), maar van een grondige, longitudinale studie van de ontwikkeling van het genre is in België geen sprake. Wel werden bepaalde deelterreinen onderzocht, waaronder Vlaams-nationalistische filmjournaals (Vande Winkel & Biltereyst, 2008) of de vroegste productie van nieuwsfilms (Convents, 2000). De aandacht voor non-fiction filmmateriaal, *newsreels* in

3. De verscheidene internationale termen werden verklaard in Vande Winkel, Biltereyst & Desmet (2009).

4. Dit geldt onder meer voor Duitsland (Jung & Loiperdinger, 2005; Kreimeier, Ehmann & Goergen, 2005; Zimmermann & Hoffmann, 2005), Frankrijk (Huret, 1984), Groot-Brittannië (McKernan, 2002) en de Verenigde Staten (Cummings, 1967).

het bijzonder, neemt echter wel toe, getuige de inspanningen die vanuit de grote filmarchieven de afgelopen jaren werden geleverd om naast langspeelfilms ook werk te maken van de conservering van non-fiction materiaal, waaronder *newsreels* (Smither & Klaue, 1996; Biltereyst & Vande Winkel, 2001, 2004, 6-20). Het toenemend economisch belang van historisch beeldmateriaal (vb. DVD-markt met vele extra's) is hieraan niet vreemd, alsook de groeiende belangstelling van (cultuur)historici voor film als bron (Kessler, 2002; McKernan, 2009).

Deze bijdrage heeft tot doel om op basis van beschikbaar onderzoek, een algemeen overzicht te bieden van de ontwikkeling van filmactualiteiten in België. We concentreren ons in hoofdzaak op de periode na de Eerste Wereldoorlog, waarbij we ons vooral beperken tot de markt van de (reguliere) filmjournaals.[5] Hoewel de Belgische filmmarkt centraal staat trachten we deze toch in een bredere internationale context te plaatsen. Aangezien deze terreinverkenning niet tot doel heeft om exhaustief alle ontwikkelingen in kaart te brengen maar brede contouren te schetsen, zullen we voor sommige perioden beknopter blijven en doorverwijzen naar andere bijdragen in dit themanummer (Vande Winkel (2009) en Rochet (2009) in verband met de Tweede Wereldoorlog). Terwijl de meeste artikels in dit nummer uitdrukkelijk gebaseerd zijn op origineel wetenschappelijk onderzoek, zal deze bijdrage veelvuldig gebruik maken van bestaande studies. Toch boren we voor deze terreinverkenning ook tot op heden onontgonnen archiefmateriaal aan, waaronder bronnen afkomstig van de Belgische Filmkeuringscommissie (BFC) (Biltereyst & Depauw, 2009), het archief van Clemens De Landtsheer en Flandria Film (Vande Winkel & Biltereyst, 2008), alsook van verscheidene bronnen (persdossiers) uit het Koninklijk Filmarchief.[6] Bovendien maken we hier gebruik van gegevens afkomstig van een onderzoeksseminarie over de ontwikkeling van filmactualiteiten aan de Universiteit Gent.[7] Dat het nieuw aangeboorde bronmateriaal vooral bestaat

---

5. Voor de periode daarvoor, verwijzen we naar Convents (2009) in dit themanummer.

6. Gemeentarchief Temse, Archief Flandria Film, Temse (GAT).

7. Het betreft het 'Werkcollege Film', Eerste Licentie, Vakgroep Communicatiewetenschappen, Universiteit Gent, academiejaar 2002-2003 (o.l.v. D. Biltereyst, met begeleiding van L. Desmet). In het kader van dit college onderzochten studenten op een systematische wijze het aanbod van nieuwsitems in filmjournaals op basis van de beschrijvingen in kranten, vakbladen en andere tijdschriften. Afhankelijk van de omvang en de precisie van het beschikbare materiaal werd gebruik gemaakt van beschrijvende en analytische technieken (o.m. in dit laatste geval een thematische analyse en een inhoudsanalyse van de nieuwsitems). De auteurs danken de volgende studenten: Bram Berlengé, Sarah De Ruyter, Pieter Desloovere, Katrien

uit geschreven bronnen (dossiers filmkeuring, advertenties van bioscopen, persartikels over filmjournaals) die niet (rechtstreeks) door de journaalproducenten werden geproduceerd en dat de meeste daarin vermelde journaals verdwenen of moeilijk traceerbaar zijn, verklaart waarom dit artikel de juiste herkomst, inhoud of verschijningsdatum van verscheidene filmjournaals niet exact kan identificeren.

2. OPKOMST VAN FILMJOURNAALS

De geschiedenis van filmjournaals en actualiteitsbeelden gaat terug tot de allereerste publieke filmvoorstellingen. In België organiseerde de Franse firma *Lumière* op 10 november 1895 een eerste voorstelling van haar *cinématographe* in de Industriële Hogeschool te Brussel (Convents, 2000, 75-78; Thys, 1999, 31). Op het programma stond, onder meer, *La sortie des ateliers Lumière à Lyon*, veelal beschouwd als één van de eerste non-fiction films. Al snel bouwden de gebroeders Louis en Auguste Lumière een netwerk van cameralui uit, die internationaal werden uitgestuurd om beelden te schieten van steden, mensen en al dan niet spectaculaire gebeurtenissen.[8] Dit gold ook voor België. Zo maakten cameramensen van de Franse firma al in maart 1896 opnamen te Brussel. In 1897 draaide filmoperateur Alexandre Promio in dienst van de Lumières diverse andere kortere films, onder meer van de Beurs, de Grote Markt, het De Brouckèreplein en de Anspachlaan. Hij verzorgde tevens (wat geldt als) de eerste filmopnamen van Antwerpen, onder meer van de haven (Thys, 1999, 34).

Zoals Guido Convents (2009) in zijn bijdrage tot dit themanummer aangeeft, beschikten de Lumières geenszins over een monopolie over dit soort korte actualiteiten, waarbij ook plaatselijke filmmakers occasionele actualiteitsbeelden draaiden (o.m. Louis Van Goitsenhoven, Charles Belot, zie Bolen, 1978, 34; Dooms, 1971). Het proces van de omschakeling van reizende naar vaste bioscopen, dat omstreeks 1905/1907 op gang kwam, leidde tot een versterking van de commerciële logica in de filmsector, wat onder meer een standaardisering van het filmprogramma inhield alsook de komst van

De Vriese, Inge Gunst, Bjorn Lievens, Griet Rebry, Kelly Snoeck, Jeremy Van Rompaey, Dennis Van de Vijver en Patricia Van Loon.

8. De gebroeders Lumière, wier eerste films een eeuw later (1995) door Unesco (United Nations Educational Scientific and Cultural Organization) tot werelderfgoed zouden worden uitgeroepen.

reguliere bioscoop- of filmjournaals (Convents, 2007). Voor de Belgische markt van filmjournaals was in hoofdzaak de Franse productie belangrijk. Een pionier op dit terrein is de firma *Pathé* onder leiding van Charles Pathé, die in 1908 van start ging met het journaal *Pathé Journal*, waarvan hij al snel buitenlandse edities maakte (Kermabon, 1994, 21). Het door Pathé ontwikkelde format voor gefilmd nieuws bestond uit een reeks losstaande nieuwsfilmpjes, die wekelijks werden gebundeld tot een zelfstandig programmaonderdeel voor vertoning in bioscopen. Naast het moederbedrijf in Parijs vestigde Pathé ook onderafdelingen in het buitenland, waaronder op 14 februari 1908 een verdeelhuis aan de Adolphe Maxlaan in Brussel (Thys, 1999, 52). De firma *Pathé* draaide op deze manier ook in ons land korte nieuwsfilms, waaronder items over het Belgische leger (*L'armée belge*, 1909, 150 meter), verschillende filmpjes in verband met de begrafenis van koning Leopold II en de blijde inkomst van koning Albert I te Brussel (*Ibid*., 53). De firma werkte daarbij veelal met vaste cameramensen, waaronder de bekende Fransman Alfred Machin. Pathés agressieve expansiepolitiek reikte verder dan de buurlanden. Zo startte de firma in 1910 met een journaal in Groot-Brittannië (*Pathé's Animated Gazette*), een jaar later gevolgd door een Amerikaanse tegenhanger (*Pathé's Weekly*).

In 1908 ging ook Pathés grote rivaal, *Gaumont*, over tot de productie van actualiteiten, waarbij de firma eveneens actief was op de Belgische markt (Aubert, 1998, 12). Daarbij schakelde *Gaumont* plaatselijke filmmakers in zoals Léon Dubigk, die in 1909 de begrafenis van Koning Leopold II op pellicule vastlegde (Bolen, 1978, 35; Thys, 1999, 58). Het succes van *Pathé Journal* leidde ertoe dat *Gaumont* midden 1910 definitief overschakelde op een wekelijks journaal, *Gaumont Actualités*. Datzelfde jaar pakte ook *Éclair* uit met een regulier journaal (*Éclair Journal*), later gevolgd door nog initiatieven van kleinere maatschappijen (o.m. *Éclipse Journal*, 1913). De hegemonie van Franse firma's liet zich niet alleen voelen op de Belgische markt (Thys, 1999, 58). Zo stampte *Gaumont* in 1910 een Britse editie uit de grond (*Gaumont Graphic*), twee jaar later gevolgd door een Amerikaans journaal (*Gaumont Animated Weekly*) (Vande Winkel, 2006).

In de eerste helft van de jaren 1910 nam het belang van langspeelfilms steeds meer toe. Waar het programma voordien uit vele korte filmpjes van een of maximaal twee filmspoelen had bestaan, groeide de interesse voor langere films. Kortere producties, zoals filmjournaals, verdwenen niet, maar werden tot bijprogramma gedegradeerd. Grote productiefirma's bleven filmjournaals maken en verdelen, maar deden dit vooral om zichzelf op alle terreinen als

een 'sterk merk' te presenteren en om een zo groot mogelijk gedeelte van de markt te bestrijken, niet uit een dwingende behoefte om zo informatief mogelijke nieuwsoverzichten te bezorgen. De internationale schaal waarop dergelijke maatschappijen actief waren, liet hen ook toe om hun journaals (die met langspeelfilms en andere kortere producties als één pakket konden worden verhuurd) goedkoop aan te bieden. Dit maakte het voor lokale producenten moeilijk om een competitief alternatief aan te bieden.

Tot aan de Eerste Wereldoorlog werd de Belgische filmmarkt, overigens niet enkel op het terrein van de filmactualiteiten, gedomineerd door de Franse filmindustrie. Met de Duitse invasie kwam hieraan een einde. Tijdens de Grote Oorlog legde de bezetter een strenge filmcensuur op, waarbij van binnenlandse filmproductie nauwelijks sprake was. Wel werden klandestien actualiteitsfilms gedraaid, onder meer door Hippolyte De Kempeneer, die al voor de oorlog het initiatief had genomen om een Belgisch wekelijks journaal, *La Semaine animée* (1912-1914), uit te brengen (*Ibid*., 62). Tijdens de Eerste Wereldoorlog ging het Belgisch leger, in navolging van Frankrijk, van start met een filmdienst, de *Service Cinématographique de l'Armée Belge* (SCAB), met als doel om aan het IJzerfront beelden te draaien die vervolgens ook in het buitenland werden getoond onder de titel *Yser Journal*. Na de bevrijding maakte België kennis met dit materiaal, dat als journaal werd verspreid en bekend raakte als *La Semaine Belge* (Vincke, 1981, 53).

3. FILMJOURNAALS TIJDENS HET INTERBELLUM

3.1. Internationale ontwikkelingen[9]

Tijdens het interbellum werd de internationale filmmarkt gekenmerkt door een steeds dominanter wordende positie van de Verenigde Staten, dat tijdens en na de Eerste Wereldoorlog de voordelen plukte van een verzwakte Europese concurrentie. Dit gold ook voor de filmjournaalverdeling en -productie. In de Verenigde Staten had het in 1911 op de markt gebrachte *Pathé's Weekly*[10] geleid tot het ontstaan van tientallen kleine concurrenten, maar

[9] Dit overzicht is gebaseerd op Fielding (1972), Hogenkamp (1976), Loeffen (1985), Smither & Klaue (1996) en Vande Winkel (2006).

[10] Later *RKO-Pathé* en *Warner Pathé-News*, maar de naam van moederhuis *Pathé* bleef prominent vermeld.

uiteindelijk overleefden enkel vijf grote titels, stuk voor stuk geassocieerd met grote filmproducenten. Het ging, naast het *Pathé* journaal, om *Universal News* (vanaf 1912), *MGM News of the Day* (vanaf 1914, eerst als *Hearst Metrotone News*), *Fox News* (1919) en *Paramount News* (1927). Vooral *Fox News* zou tijdens het interbellum internationaal aan bekendheid winnen. Toen in 1929 de geluidsfilm geïntroduceerd werd en in een beperkt aantal zalen (het zou lang duren voor de stille film helemaal verdween) een vraag naar gesproken filmjournaals ontstond, was *Fox* er als de kippen bij om een *Fox-Movietone News* te maken en dit internationaal te promoten. Nog in 1929 werden in Frankrijk en in Groot-Brittannië respectievelijk een *Actualités Fox-Movietone* en *British Movietone News* op de markt gebracht, waarmee men *Pathé* en andere concurrenten de loef wilde afsteken.[11] *Fox* had voordien al geïnvesteerd in een internationaal netwerk van cameralui, maar begon nu ook overzeese redacties op te richten om lokale filmjournaals-met-geluid te maken. In de jaren 1930 zou *Fox* cameramensen in ruim 50 landen hebben gehad en met 9 redacties journaals voor bijna 50 landen hebben gemaakt. Andere grote maatschappijen volgden dit voorbeeld.

Het produceren van journaals met commentaar was natuurlijk duurder en arbeidsintensiever dan het maken van 'stille' filmjournaals. Hierdoor werd het voor kleine, onafhankelijke producenten nog moeilijker om een eigen filmjournaal op de markt te brengen. Indien men op die markt dan nog eens voor verscheidene taalgroepen moest zorgen, werd het natuurlijk nog gecompliceerder. Dit kan verklaren waarom er een einde kwam aan de lokale productie van filmjournaals in Zwitserland, terwijl men er in Nederland vanaf 1931-1932 wel in slaagde wekelijkse afleveringen van de *Polygoon* en *Orio-Profilti* filmjournaals levensvatbaar te houden. In andere grotere Europese landen met homogene(re) taalgroepen bleek er ook ruimte voor filmjournaals van eigen bodem. In Duitsland namen de grote *Ufa* (*Universum Film Aktiengesellschaft*) en *Tobis* firma's steeds meer journaals van kleinere producenten over terwijl in Italië, op vraag van en met steun van *Duce* Benito Mussolini, in 1927 het nationale *Luce* filmjournaal werd uitgebracht.

Het Italiaanse voorbeeld geeft al aan dat er tijdens het interbellum ook een groeiende politieke interesse voor filmjournaals bestond. Politieke partijen of actiegroepen waren ontevreden over de apolitieke houding die de meeste journaalproducenten aannamen en trachtten in de jaren 1920-1930 filmjournaals te beïnvloeden of hun eigen journaals op de markt te brengen. In het

11. In 1930 volgde een *Fox Tönende Wochenschau* in Duitsland: de titel hield (net als de engelse term *Movietone*) een duidelijke verwijzing in naar klank.

laatste geval slaagde men er doorgaans niet in het commerciële circuit te bereiken. Politieke controle verwerven op de inhoud van journaals bleek pas echt haalbaar en duurzaam in dictaturen. Na hun machtsgreep verwierven de Duitse nazi's op initiatief van propagandaminister Joseph Goebbels, die goed naar het Italiaanse voorbeeld had gekeken, achter de schermen 'inspraak' in de onderwerpskeuze van alle filmjournaals, inclusief van de *Fox-Tönende Wochenschau*. Het politiek en propagandistisch gebruik van filmjournaals, waar beide kampen en hun internationale supporters enthousiast op aanstuurden tijdens de Spaanse Burgeroorlog (1936-1939), bereikte echter pas echt zijn climax tijdens de Tweede Wereldoorlog.

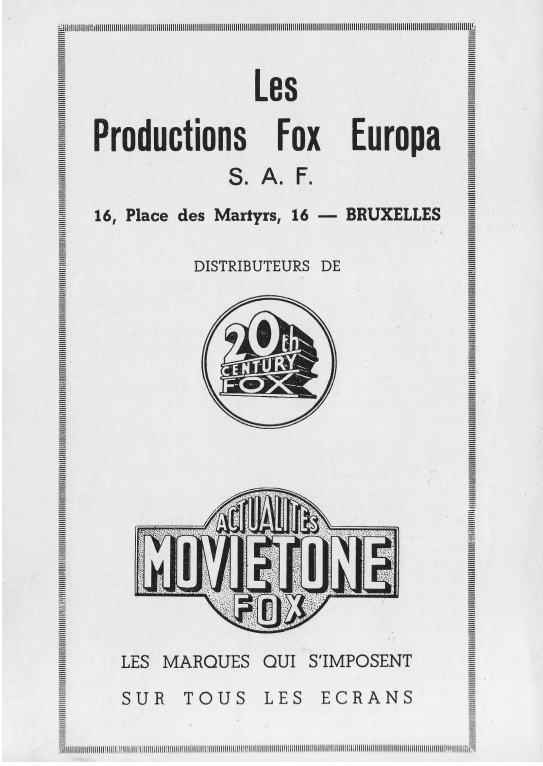

FOTO 1: IN EEN PUBLICATIE GERICHT OP DE BIOSCOOPSECTOR, MAAKT DE BELGISCHE VERDELER VAN 20TH CENTURY FOX IN 1938-1939 DUIDELIJK DAT ZIJN HOOFDFILMS EN ZIJN FILMJOURNAAL SAMEN EEN STERK MERK VORMEN[12]

[12.] Bron: Martin (F.) (ed.), *Le Bottin du Cinéma belge 1938-1939*, Brussel, 1938, p. 86.

3.2. De Belgische markt van filmjournaals

Deze internationale ontwikkelingen hadden heel wat repercussies voor België, dat bekendstond als een open, lucratieve markt waar buitenlandse filmproducenten en -distributeurs zonder verplichte censuur of andere overheidsbemoeienissen zoals invoerquota hun waar konden slijten (Biltereyst, 2007). In tegenstelling tot heel wat andere westerse landen ontwikkelde de Belgische overheid overigens geen stimuleringsbeleid ten aanzien van filmproductie, ook niet voor actualiteiten (Biltereyst & Depauw, 2009).

Dit had tot gevolg dat de markt van gefilmd nieuws tijdens het interbellum grotendeels in handen bleef van buitenlandse ondernemingen, voornamelijk Franse en Amerikaanse firma's. In de eerste jaren na de Eerste Wereldoorlog herstelden Franse nieuwsjournaals snel hun dominante positie. In januari 1920, bijvoorbeeld, meldde het vakblad *Revue Belge du Cinéma* de aanwezigheid van vier journaals, alle van Franse origine: *Pathé Journal, Gaumont Actualités*, *Aubert Journal* en *Éclair Journal*.[13] Enige maanden voordien werd ook *Éclipse Journal* nog in het overzicht opgenomen, maar dit laatste journaal verdween snel van de markt door structurele problemen van de Franse moedermaatschappij (Bernard, 1993, 30; Albera & Gili, 2001, 169-176).[14] De firma *Éclipse*, die voor de wereldoorlog een geduchte concurrent was van *Pathé* en *Gaumont*, kwam nadien in moeilijkheden, bouwde geleidelijk haar productie af en werd uiteindelijk overgenomen. *Gaumont* en *Pathé* stonden zelf in voor de verdeling van hun journaals, terwijl *Aubert Journal* in ons land verdeeld werd door verschillende distributiehuizen. Daaronder hoorden distributeurs *Hackin*, *AGC* (*Agence Générale de Cinéma*) en *Bodart*, dat ook heel wat Amerikaanse films in portefeuille had.[15]

In de jaren 1920 waren echter nog andere Franse maatschappijen actief op de Belgische markt van actualiteiten, zoals de kleinere producent *Gilbert-Sallenave* (veelal aangeduid als *Gilbert*), die verschillende initiatieven nam. Naast *Gilbert Journal*[16] verdeelde Gilbert in 1925 tevens wekelijks een lich-

---

13. "Présentations de la Semaine", *Revue Belge du Cinéma,* X, 4.1.1920, no. 1.

14. "Présentations de la Semaine", *Revue Belge du Cinéma,* IX, 14.9.1919, no. 37.

15. Dit blijkt onder meer uit archiefstukken van de Belgische Filmkeuringscommissie (BFC), in het bijzonder: *Films d'Actualités*, Archief Belgische Filmkeuringscommissie (ABFC).

16. Zie Snoeck (2003, 14), die voor haar onderzoek verwijst naar referenties in vaktijdschriften zoals *Revue Belge du Cinéma*.

ter magazine *Élégances Parisiennes*.[17] Ook andere productie- en verdeelhuizen hanteerden een strategie van marktdifferentiatie. Zo bracht Pathé naast zijn befaamde *Pathé Journal* ook reeksen als *Pathé Revue* op de markt, alsook later het meer humoristische *Canard Journal* (in België op de markt gebracht eind 1935) en *Pathé Gazette*.[18] Terwijl *Pathé Revue* met een beperkt aantal luchtige onderwerpen een bioscoopvertoning tot doel had (Vincke, 1981, 54), was *Pathé Gazette* een gecondenseerde, tweemaandelijkse (en stille) versie met als doel het groeiend publiek van amateurcineasten, filmfans en families, die zich de populaire 9,5mm-filmprojector *Pathé-Baby* hadden aangeschaft (Kermabon, 1994, 325).

Uit ons bronnenonderzoek, dat naast vakbladen en kranten ook bestaat uit inventarissen van de BFC, blijkt alvast dat de markt van filmactualiteiten tijdens de jaren 1920 bijzonder levendig was. Dit had niet alleen te maken met het groot aantal gelegenheidsactualiteiten, de aanwezigheid van verschillende reguliere filmjournaals en de diversificatiestrategie van grote ondernemingen. Regelmatig namen ook kleinere verdelers initiatieven om te starten met actualiteiten zoals de reeksen *Annales de Guerre* en *Revue des Sports*, die door het verdeelhuis *De Lange* in 1925 onder de noemer 'actualités' aan de BFC werden voorgelegd.[19] Dit bijzonder dynamische beeld werd nog complexer door allianties, overnames, fusies en de bredere tendens van internationale schaalvergroting, voornamelijk onder druk van de grote Amerikaanse filmmaatschappijen of *majors*. Een opmerkelijk voorbeeld daarvan is de ontwikkeling van enkele Franse maatschappijen, die in de jaren 1920 ook op de eigen markt zware concurrentie ondervonden van de Amerikaanse filmindustrie. Zo ging *Gaumont*, in een poging om het hoofd financieel boven water te houden, vanaf 1922 op zoek naar samenwerkingsverbanden met binnen- en buitenlandse firma's. De uitdagingen voor een grote filmmaatschappij als *Gaumont* waren immers enorm. Naast filmstudio's en een distributietak beschikte *Gaumont* over een groot netwerk van filmzalen die voorzien moesten worden van aantrekkelijke films, terwijl de maatschappij ook niet kon achterblijven in de ontwikkeling van de geluidsfilm. Bovendien was, wat filmjournaals betreft, de productie ervan zo duur dat ook hier samenwerkingsverbanden werden gezocht. In 1924 sloot de firma uiteindelijk een distributiecontract af met *MGM* (*Metro-Goldwyn-Mayer*), wat volgens sommige filmhistorici neerkwam op een Amerikaanse overname (Ulff-Moller, 2001, 84) en wat de dominantie van Amerikaanse films op de Franse

17. Inschrijvingen van juni tot oktober 1925, *Films d'Actualités*, ABFC.
18. Keuringen op 24.12.1935, *Inventaris*, ABFC.
19. Inschrijvingen op 18.3.1925, *Films d'Actualités*, ABFC.

markt compleet maakte (Albera & Gili, 2001, 345). In 1927 sloot de nieuwe maatschappij *Gaumont-Metro-Goldwyn* zelfs een samenwerkingsakkoord met concurrent *Pathé* voor de productie van actualiteiten, wat leidde tot de komst van *Pathé-Gaumont-Métro-Actualités* (Loubignac, 1930, 3), die vanaf eind 1927 via het distributiekanaal van *Pathé* ook in België werden aangeboden.[20] Ook de andere grote producent van filmactualiteiten, *Aubert*, sloot samenwerkingsverbanden, waarbij de maatschappij in 1928 fuseerde met een andere Franse groep in volle expansie, *Franco-Film*. De expansie van deze grote Franse, vertikaal geïntegreerde *major*, *Aubert-Franco-Film*, was echter nog niet voorbij want twee jaar later ging de groep in zee met *Gaumont*, die nu opging in de supergroep *GFFA* (*Gaumont-Franco-Film-Aubert*) (Albera & Gili, 2001, 38). GFFA bracht vervolgens *France Actualités* uit, in België vermoedelijk vanaf eind 1932.[21] Intussen bleef *Éclair* tot aan de Tweede Wereldoorlog relatief autonoom actualiteiten in eigen naam produceren en (ook naar België) exporteren.

Al deze grootschalige fusiebewegingen hadden ook gevolgen voor de markt van filmactualiteiten en waren er ook zelfs deels door ingegeven, want zoals een getuigenis uit de toenmalige Franse filmindustrie aangaf was "la fortune des journaux cinématographiques (…) diverse" aangezien "ils gagnèrent mais mangèrent aussi beaucoup d'argent" (Petiot, 1930, 8). Vanaf de tweede helft van de jaren 1920 en zeker met de komst van de synchrone geluidsfilm begon de Franse hegemonie inzake actualiteiten in ons land te wankelen, voornamelijk door de komst van Amerikaanse bedrijven. De vraag wanneer Amerikaanse *newsreels* op de Belgische markt verschenen, is niet makkelijk te beantwoorden. Wel is duidelijk dat grote en kleinere Amerikaanse productiehuizen, waarvan de films voordien vooral werden verdeeld door lokale distributeurs, zich al snel na de Eerste Wereldoorlog zelf in ons land gingen bezighouden met de verdeling van Hollywoodfilmproducties. Zo opende *Paramount* in oktober 1921 een afdeling in de Brusselse Nieuwstraat.[22] *Universal* en *Fox Film* startten begin jaren 1920 eveneens een verdeelhuis op (Alicoate, 1923, 407-409), waarbij ze dikwijls instonden voor de verdeling van films van andere grote Amerikaanse filmproducenten. Zo exporteerde *Famous Players-Lasky* films via het Belgische filiaal van *Paramount* (Alicoate, 1926, 643).

---

20. Inschrijving op 13.12.1927, *Films d'Actualités*, ABFC.
21. Inschrijving 16.11.1932, *Films d'Actualités*, ABFC.
22. "La Paramount", *Revue Belge du Cinéma*, XI, 23.10.1921, no. 43, p. 96.

In de loop van de jaren 1920 ging daar ook steeds meer gefilmd nieuws bij horen, zoals gelegenheidsactualiteiten, documentaires en geleidelijk aan ook volwaardige filmjournaals. De eerste aanwijzing van (in het Frans nagesynchroniseerde) Amerikaanse filmjournaals in ons land dateert van oktober 1926, toen *Paramount* voor het eerst een journaal aankondigde bij de BFC.[23] Eerder dat jaar had *MGM* al indirect, via zijn connectie met *Gaumont*, hetzelfde gedaan, maar onduidelijk is of de door de BFC ingeschreven *Actualités* van Franse of Amerikaanse makelij waren.[24] Met de omschakeling naar geluid kwamen echter nog meer Amerikaanse *newsreels* op onze markt. Zo introduceerde *Fox*, vermoedelijk in de zomer van 1929, in ons land het eerste filmjournaal met geluid. Deze *Fox-Movietone* was waarschijnlijk hetzelfde journaal dat in die periode (zie hoger) op de Franse markt werd geïntroduceerd. Op het einde van datzelfde jaar bood ook de Belgische dochteronderneming van *United Artists* (*Artistes Associés*) *actualités sonores* aan.[25] In dezelfde periode introduceerden ook *Pathé* en *Paramount* gesonoriseerde actualiteiten (Vincke, 1981, 57), terwijl in 1930 *Loew-Metro-Goldwyn* het *Métrotone News* op de markt bracht.

In de jaren 1930 nam de Amerikaanse expansie een nog hogere vlucht met de introductie in 1937 van de maandserie *La Marche du Temps* (*The March of Time*, die in ons land verdeeld werd door de plaatselijke distributeur Bosman & Bourland.[26] *The March of Time*, dat in 1935-1951 werd geproduceerd door het Amerikaans *Time Inc*. (Fielding, 1978), stond model voor een nieuw concept van filmactualiteiten, namelijk die van *screen magazines* of cinemagazines: nieuwsfilms die zoals filmjournaals onder een vaste reeksnaam periodiek verschenen (vaak eenmaal per maand), maar (anders dan filmjournaals) diepgaander ingingen op één of enkele onderwerpen. Cinemagazines temperden enigszins de gangbare kritiek op filmjournaals. Die kritiek, die niet onterecht was en later echo's zou krijgen in de reacties op het televisiejournaal (Mould, 1984), had vooral betrekking op het feit dat actualiteiten vooral beelden toonden, maar daar weinig of niets aan toevoegden (zie paragraaf 3.3). Eind 1939 werd dit segment van maandelijkse nieuwsjournaals met meer journalistieke diepgang en duiding in ons land aangevuld door een (ongeïdentificeerd) Frans initiatief, *Le Monde en Action*. De komst van dit

23. Inschrijving op 15.10.1926, *Films d'Actualités*, ABFC.

24. Inschrijving op naam van distributeur MGM – Gaumont op 17.3.1926, *Films d'Actualités*, ABFC.

25. Inschrijvingen op 31.7.1929 en 23.12.1929, *Films d'Actualités*, ABFC.

26. Zie bijvoorbeeld de keuring van *La Marche du Temps n° 11* (600 meter) van 16.12.1937, *Inventaris V*, ABFC.

journaal hing overigens samen met de nieuwsoorlog tijdens de *drôle de guerre*, die in 1939 ook leidde tot de introductie van de Duitse *Actualités Ufa*. In februari 1939 legde het distributiehuis *Alliance Cinématographique Européenne* (*ACE,* een filiaal van het Duitse Ufa) het journaal aan de BFC voor, maar vermoedelijk duurde het tot oktober van dat jaar vooraleer ze ook in sommige zalen werden gedraaid (Biltereyst & Depauw, 2009).[27]

Gezien de tendensen van marktdifferentiatie enerzijds, en de diverse allianties en samenwerkingsverbanden anderzijds, is het niet eenvoudig om te bepalen hoeveel reguliere filmjournaals tegelijk in ons land actief waren tijdens het interbellum. Waar tot midden jaren 1920 Franse maatschappijen de markt van filmjournaals controleerden (voornamelijk *Pathé*, *Gaumont*, *Aubert*, *Éclair*), werd het beeld vanaf 1926 en zeker na de introductie van geluid complexer met de komst van Amerikaanse initiatieven. Afhankelijk van de periode werden in ons land in de jaren 1930 tegelijk vijf tot negen volwaardige filmjournaals verdeeld. In 1934 woedde er een intense concurrentie tussen journaals, verdeeld door *Pathé*, *Fox*, *Paramount*, *Éclair* en GFFA (*France Actualités*) (Vincke, 1981, 58). In 1939 waren dat er vermoedelijk negen, met naast de vermelde journaals ook die van *MGM* (*Journal Metro*) en Ufa, aangevuld met de maandedities *March of Time* en *Le Monde en Action*.

Dit overzicht van de grote nieuwsleveranciers geeft aan dat de Belgische markt van filmjournaals, die zo goed als compleet gedomineerd werd door buitenlandse actoren, dynamisch was en een bijzonder gevarieerd aanbod kende. Dat daaraan een echte behoefte bestond bewijst het fenomeen van actualiteitscinema's, die in de jaren 1930 uit de grond kwamen. Net als in de buurlanden ontstonden in de meeste grotere Belgische steden gespecialiseerde bioscopen waar elke dag een doorlopend programma van gefilmd nieuws werd geprojecteerd, samengesteld uit filmjournaals, gelegenheidsactualiteiten, reisreportages of -kronieken,… In 1932 opende in Brussel de eerste *Cinéac* aan de Adolphe Maxlaan, in 1935 gevolgd door de *Cinémonde* (Elsensesteenweg), de *Actual* (Gulden Vlieslaan) en de *Cineum* (Mechelsestraat).[28] Dankzij de overvloedige productie van nieuwsfilms waren ook in Antwerpen, Gent, Luik en andere steden dergelijke "cinema's voor aktualiteitskronieken" actief.[29]

---

27. Schrift "*Film d'Actualités-avril 1921 au 22/5/46*", ABFC.

28. "Nouvelles salles en Belgique", *La Cinématographie Française*, 27.7.1935, p. 14. Voor meer informatie over de Cinéac activiteiten, zie Meussy (1997).

29. "Hun aantal breidt zich uit", *Het Laatste Nieuws*, 10.5.1935, p. 12.

3.3. Kritiek, inhoud en herkomst

Tijdens het interbellum waren filmjournaals een vast onderdeel gaan uitmaken van de filmprogramma's, maar de kritiek bleef niet uit. "L'actualité cinématographique est devenue le complément obligé de nos spectacles", zo schreef *La Libre Belgique* in 1934, maar de krant voegde er onmiddellijk aan toe dat ze "son caractère trop souvent uniforme et médiocre" betreurde.[30] Naast het gebrek aan journalistieke duiding en diepgang had de kritiek in ons land ook vooral betrekking op de vaststelling dat filmjournaals uitzonderlijk weinig Belgische, laat staan regionaal Vlaamse of Waalse, onderwerpen behandelden. De reguliere filmjournaals, die overigens maar enkele minuten duurden (in de jaren 1920 meestal 200 meter, of zowat 7 minuten), waren veelal variaties op de Franse versies en legden de klemtoon op buitenlandse onderwerpen. Filmjournaals telden slechts een beknopt aantal items, waarbij afwisseling en ontspanning centraal stonden. Naast politieke en militaire gebeurtenissen focusten actualiteiten op luchtige en publieke onderwerpen met een 'evenementieel' karakter zoals sport, feesten, scheep- en luchtvaart, en faits divers. Aangezien de journaals veelal afkomstig waren uit Parijs, kwamen Belgische nieuwsitems slechts zelden aan bod. Het *Pathé Journal* van midden augustus 1930, bijvoorbeeld, telde acht items, waaronder een verslag over internationale gymnastiekwedstrijd voor vrouwen in Charleville (Frankrijk), één over de terugkeer van een trans-Atlantische vlucht naar Londen, een jachtwedstrijd, het bezoek van de Amerikaanse komiek Buster Keaton aan een Franse filmstudio en een cowboyrodeo in Californië.[31]

De kritiek op het gebrek aan plaatselijke onderwerpen was groot. Zo schreef *La Flandre Libérale* in maart 1926 enerzijds lovend over filmjournaals want ze voldeden aan een duidelijke publieke behoefte aan informatie, terwijl de krant anderzijds haar kritiek niet spaarde. Zo hekelde het liberale dagblad de beperkte duur van de nieuwsitems, het monotone karakter ervan ("l'éternel cross-country", "de monotones manifestations sportives"), alsook het gebrek aan Belgische onderwerpen.[32] Onder de hoofding "Tijdverdrijf en Tijdverlies" zette ook *Het Laatste Nieuws* zich in datzelfde jaar af tegen het aanbod van filmjournaals. Naast de "poverheid" van dit soort actualiteiten klaagde de krant vooral het feit aan dat Belgische nieuwsitems hoogst uitzonderlijk

30. "À propos de nos actualités", *La Libre Belgique*, 25.5.1934.
31. Zie *Revue Belge du Cinéma*, XX, 15.8.1930, no. 33, p. 4.
32. "Échos", *La Flandre Libérale*, 21.3.1926.

waren ("De viervijfden der aktualiteiten zijn Fransche en de rest komt van elders").[33] Belgische onderwerpen waren een "groote zeldzaamheid", waarbij de krant uithaalde naar de erbarmelijke manier waarop het huwelijk van de Belgische prins Leopold door de nieuwsjournaals in beeld werd gebracht.

Wanneer het publiek Belgische onderwerpen te zien kreeg, dan hadden deze overigens dikwijls betrekking op Frankrijk of betrof het een internationaal nieuwsfeit. Zo toonde het *Fox-Movietone* journaal van midden november 1929 uitzonderlijk twee 'Belgische' items, één over het staatsbezoek van de Franse president aan ons land, een ander over de mislukte aanslag (op 24 oktober 1929) op de Italiaanse kroonprins Umberto in Brussel naar aanleiding van zijn verloving met de Belgische prinses Marie-José.[34] In de pers werd het gebrek aan Belgische onderwerpen zwaar op de korrel genomen. Toen in de zomer van 1930 in onze bioscopen beelden te zien waren van Franse troepen, die na jaren van militaire bezetting het Rijngebied verlieten, en de actualiteiten in de tussentitels verwezen naar 'onze' troepen, riep *Het Laatste Nieuws* uit:

> "Is ons land in den geest van de Brusselsche exploitanten en filmverhuurders, soms een Fransch departement geworden?"[35]

De verklaring daarvoor was, aldus de redacteur, dat deze actualiteiten "heelemaal gemonteerd en getiteld uit Parijs" afkomstig waren en

> "als men er in zeldzame gevallen ook een binnenlandsche aktualiteit aan toevoegt, mag het publiek al heel tevreden zijn".

Toen in mei 1931 in Hornu zes mijnwerkers op een miraculeuze wijze gered werden, de pers er dagenlang op inspeelde, maar er geen beelden van waren in de bioscopen, werd de "onverschilligheid" van filmjournaals zwaar aangeklaagd.[36]

Uit een systematisch onderzoek van de programma's van de filmjournaals (De Vriese, 2003) blijkt dat nieuwsjournaals ook in de jaren 1930 maar zelden zwaar of hard nieuws brachten. Het grootste deel van de items had in dit decennium betrekking op luchtige informatie (mode, koningshuizen,

---

33. "Tijdverdrijf en Tijdverlies: over de filmactualiteiten", *Het Laatste Nieuws*, 18.11.1926, p. 5.
34. Zie *Revue Belge du Cinéma*, XIX, 18.11.1929, no. 36, p. 5.
35. "Onze troepen en de Fransche", *Het Laatste Nieuws*, 18.7.1930, p. 8.
36. "De aktualiteiten", *Het Laatste Nieuws*, 15.5.1931, p. 8.

sport, wereldrecords, folklore, muziek,…) met slechts af en toe politieke nieuwsitems. Financieel en economisch nieuws kwam nauwelijks aan bod, wat zeker in tijden van crisis verwonderlijk mag heten. De uitspraak van de invloedrijke filmcriticus Terry Ramsay, die in 1937 in een editoriaal had gesteld dat "newsreels have no social obligation beyond those of the amusement industry" (aangehaald in Fielding, 1998, 23), is in dit opzicht nogal onthullend. Op basis van de inhoudelijke vermeldingen in de filmvaktijdschriften is overigens duidelijk dat in de jaren 1930 Belgische onderwerpen weliswaar uitdrukkelijker aan bod kwamen, maar dat ze toch nog steeds vrij uitzonderlijk waren. Het *Fox-Movietone* journaal van begin maart 1932, bijvoorbeeld, toonde tien nieuwsitems, waaronder één over een Frans feest ter ere van de republiek, een item over de Zweedse koning tijdens een tennistornooi in Monte-Carlo, een verslag over de Duitse politiek en de houding van President Hindenburg tegenover Hitler, alsook een item over de kracht van een Franse onderzeeër.[37] Maar Belgische onderwerpen kreeg het publiek niet te zien.

De kritiek op de inhoud van filmjournaal, in het bijzonder de gebrekkige aandacht voor binnenlandse onderwerpen, zwol in de daaropvolgende jaren nog sterker aan. Dat grote filmmaatschappijen geen behoefte voelden om een aan de Belgische markt aangepast journaal te produceren, had duidelijk economische en commerciële oorzaken. Gezien de beperkte omvang van de Belgische markt en de hoge kostprijs van een (plaatselijk) correspondentennetwerk, dwongen de grote filmmaatschappijen exploitanten in het keurslijf van koppelverkoop: bioscoopuitbaters die aanspraak wilden maken op recente langspeelfilms van de genoemde productiemaatschappijen, waren immers verplicht ook hun filmjournaals af te nemen. In april 1930 maakte de beroepsvereniging van de Belgische filmpers zich al behoorlijk druk over dit "feodale" systeem, dat ieder initiatief om een nationaal Belgisch filmjournaal te ontwikkelen, in de kiem smoorde.

Deze kritiek mag echter niet verhullen dat grote producenten die in ons land actief waren, gebruik maakten van lokale filmmakers, die ze inhuurden om Belgische items te draaien. In de jaren 1930 waren heel wat Belgische regisseurs aan de slag bij de plaatselijke afdelingen van firma's als *Gaumont*, *Paramount* of *Pathé*. Zo werkte de jonge Charles Dekeukeleire, die eind jaren twintig zijn sporen had verdiend als experimenteel filmmaker, voor verschillende buitenlandse firma's, waaronder in 1933 voor *France-Actualités*.[38]

---

37. Zie *Revue Belge du Cinéma*, XXII, 26.3.1932, no. 13, p. 2.
38. "Dekeukeleire tourne pour France-Actualités", *Le XXème Siècle*, 5.5.1933.

In datzelfde jaar richtten de Belgische filmreporters en vertegenwoordigers van de buitenlandse actualiteitsfirma's een beroepsvereniging op, met als zetel het Brusselse Pershuis. In het bestuur van de *Association Professionnelle de la Presse Filmée* vinden we bekende journalisten, regisseurs en andere "chasseurs d'images" zoals H. Piron en A. Pee (beiden voor *Pathé Journal*), G. Champroux (voor *Paramount*), M. De Witte (*Fox-Movietone*), A. Van Hecke (*Gaumont*), I. Moray (*Éclair*) en A. Meuter (*Filmac*).[39]

De kritiek op filmjournaals leidde tevens tot verschillende initiatieven inzake de productie van filmactualiteiten. Belgische filmmakers waren, zo blijkt, bijzonder actief in de sector van gelegenheidsactualiteiten, reportages en kortere documentaires, die ze aan filmexploitanten trachtten te slijten in de hoop dat ze deze in hun filmprogramma's zouden opnemen (Biltereyst & Depauw, 2009). Tevens werden tijdens het interbellum verschillende ernstige initiatieven genomen om een Belgisch of Vlaams filmjournaal uit de grond te stampen. We publiceerden eerder al uitvoerig over de inspanningen van Clemens De Landtsheer, secretaris van het IJzerbedevaartcomité, om vanaf eind jaren 1920 nieuwsfilms te produceren die inspeelden op de behoefte aan Vlaamse nieuwsitems (Vande Winkel & Biltereyst, 2008).[40] De Landtsheer speelde tevens in op het groeiend ongenoegen dat terwijl stille filmjournaals soms (maar vaker niet dan wel) tweetalige tussentitels hadden gebruikt, de klankversies overal eentalig Frans waren. Naast heel wat gelegenheidsactualiteiten en langere documentaires, ondernam De Landtsheer pogingen om uit te pakken met een Vlaams nieuwsjournaal. In een poging om "toeschouwers actualiteiten uit het Vlaamsche land" aan te bieden, lanceerde De Landtsheer, zonder veel succes overigens, de reeks *Vlaamsche Gebeurtenissen*, maar de idee om in de vorm van een regulier filmjournaal meerdere onderwerpen aan bod te laten komen, liet hij snel varen. De productie van De Landtsheer bestond veelal uit één thema per film, doorgaans ook met een Vlaams-nationalistisch propagandistische ondertoon. In de jaren 1930 ondernam De Landtsheer verschillende pogingen om items te compileren en aan te bieden, onder meer onder de noemer *Vlaamsche Cine-Gazet*. Om dat initiatief kracht bij te zetten, richtte hij in 1936 nog een rondschrijven aan de uitbaters, waarin hij uithaalde naar het feit dat

39. "Nouvelles de Bruxelles", *La Cinématographie Française*, 25.3.1933, p. 84. Zie ook Flament (1934, 24).

40. Dit boek bouwde vooral voort op een artikelenreeks waarvan een gemeenschappelijk overdruk verscheen als Biltereyst, Vande Winkel & Mestdagh (2004).

"voor onze Brusselsche filmjournals – die zich 'actualités' noemen – is Vlaanderen nog altijd een vreemd land… want in onze Vlaamsche cinemas ziet men nooit of heel uitzonderlijk, zelfs geen meter echte Vlaamsche filmreportage".[41]

Cine-Gazet werd echter geen succes (Vande Winkel & Biltereyst, 2008, 131).

FOTO 2: IN MAART-APRIL 1938 ONDERNEEMT DE NEDERLANDSE MAATSCHAPPIJ POLYGOON, DAT IN NEDERLAND EEN JOURNAAL ONDER DIE NAAM HEEFT MAAR IN HET GEHEIM OOK EIGENAAR IS VAN "CONCURRENT" PROFILTI, OM VAN DAT LAATSTE JOURNAAL EEN VLAAMSE VERSIE TE MAKEN. ALS PUBLIEKSTREKKER LAST MEN EEN INTERVIEW IN MET DE POPULAIRE SCHRIJVER FELIX TIMMERMANS[42]

In de jaren 1930 werden nog andere pogingen ondernomen om te starten met een lokaal of nationaal filmjournaal. Zo presenteerde de Belgische verdeler Van Goitsenhoven, bijvoorbeeld, begin 1933, een reeks actualiteiten aan de BFC die werden aangeduid als *Magazine*.[43] Over dit en andere pogingen om Belgische reguliere actualiteitenmagazines op te starten, bestaat nauwelijks

41. "De 17de IJzerbedevaart en onze Filmactualiteiten", 1.9.1936, Archief- en documentatiecentrum voor het Vlaams-nationalisme (ADVN), AC102, Y1283/1/1.
42. Bron: Koninklijk Filmarchief.
43. Keuringen van 17.1.1933, *Inventaris IV*, ABFC.

onderzoek. Zo zijn er sporen van een initiatief van Maurice Meuter, één van de Belgische filmpioniers, om in 1933 te starten met een nationaal journaal (*Filmac*),[44] terwijl in 1937 in Brussel de S.V. Vlaamsche Filmactualiteiten (*Vlafilac*) werd opgericht met als doel de oprichting van een "Vlaamsch filmdagblad".[45] In maart-april 1938 werd een poging ondernomen om een 'Vlaamse' versie van het *Profilti* journaal te lanceren. Ondanks de steun van schrijver Felix Timmermans, die in de eerste (en enige?) aflevering werd geïnterviewd en in ruil wat sluikreclame voor zijn opera *Anne-Marie* (die toen werd opgevoerd in Antwerpen) mocht maken, slaagde het journaal er niet in voet aan de grond te krijgen (Wouters & Voeten, 2009). Ook was er in 1939 sprake van diverse pogingen om een filmjournaal uit de grond te stampen, onder meer vanuit de afdeling propaganda van de Belgische Arbeiderspartij (Bolen, 1978, 177-178; Vincke, 1981, 61). Tevens koesterde de Belgische regering tijdens de *drôle de guerre* plannen om in het kader van de neutraliteitspolitiek de productie van een nationaal journaal te ondersteunen (Biltereyst & Depauw, 2009; Bolen, 1978, 177-178; Dooms, 1971; Vincke, 1981, 61-63). Ondanks al deze pogingen, die het voorwerp van nader onderzoek uitmaken, staat vast dat de problematiek van de gebrekkige aanwezigheid van Belgische, *c.q.* Vlaamse onderwerpen, in filmjournaals onverminderd van kracht bleef.

4. PERIODE NA DE TWEEDE WERELDOORLOG (1944-1964)

4.1. Internationale ontwikkelingen[46]

"The Second World War was the newsreel's hour" (McKernan, 2009, 100). In de Tweede Wereldoorlog maakten alle oorlogvoerende partijen gebruik van documentaires, maar vooral van filmjournaals, om het publiek te (des)informeren. Deze politiek, die zich ook naar België zou vertalen (Vande Winkel, 2009; Rochet, 2009), kaderde in een breder mediabeleid, maar zou na 1945 ook in democratische landen toch tot een algemene, grotere

44. "L'actualité filmée", *Cinéo*, V, 22.1.1933, no. 4, p. 1.

45. Folder/rondschrijven *Vlafilac*, s.d., Katholiek Documentatie- en Onderzoekscentrum (KADOC), ACV Lier. Zie ook: "Vlaamsche filmaktualiteiten", *Het Laatste Nieuws*, 11.6.1937, p. 10.

46. Dit overzicht is gebaseerd op Baechlin & Muller-Strauss (1952), Fielding (1972), Smither & Klaue (1996) en Vande Winkel (2006).

overheidsinteresse voor filmjournaals leiden. Zo zetten de geallieerde overwinnaars het filmjournaal in verscheidene landen in als 're-educationinstrument'. Dit gold voor Japan (*Asahi Nyuusu* journaal) en Duitsland (*Welt im Film* in Brits-Amerikaanse zone, *Blick in die Welt* in Franse zone, *Der Augenzeuge* in de Sovjetzone), maar ook voor Italië, waar de *Allied Information Service* een monopolie opeiste voor haar *The Free World* journaal.

Het einde van de Tweede Wereldoorlog werd in vele Europese landen gevolgd door de introductie van televisie. Hoewel het nieuwe medium en de geleidelijke ontwikkeling van het dagelijkse televisienieuws uiteindelijk het einde van filmjournaals in de hand zou werken, zou het nog decennia duren voor deze laatste echt verdwenen. In die decennia bleken in internationaal opzicht twee trends belangrijk. Enerzijds was er (net als na de Eerste Wereldoorlog) een stijgende dominantie van de Amerikaanse industrie, die ook uit deze oorlog versterkt kwam. Anderzijds ontstonden er, en dit was nieuw, in kleinere landen overheidsinitiatieven om de productie van eigen journaals – waarvan men het belang nu hoger inschatte – te ondersteunen.

In 1952 publiceerde de Unesco, op dat moment nog een zeer prille organisatie, een internationaal rapport over filmjournaals (Baechlin & Muller-Strauss, 1952).[47] Hoewel het een onvolledige bron betreft, die duidelijk de sporen droeg van de zich ontwikkelende Koude Oorlog (het rapport bevatte nauwelijks informatie over de Sovjet-Unie en haar invloedssfeer), biedt dit rapport interessant cijfermateriaal. Op basis van gegevens die sinds 1949 werden verzameld, schatten de onderzoekers dat ongeveer een tiende van de wereldbevolking wekelijks een bioscoop bezocht en daar een filmjournaal bekeek. Het Unesco-rapport identificeerde vier belangrijke productiecentra: de Verenigde Staten, de Sovjet-Unie, Groot-Brittannië en Frankrijk. De grenzen van de door hen bestreken markten werden bepaald door geopolitieke en economische factoren. Met uitzondering van de Sovjet-Unie, waar filmjournaals als voorheen door de staat werden geproduceerd, was de journaalproductie in de andere 'grote' landen in handen van privémaatschappijen. In de Verenigde Staten ging het nog steeds om de vijf grote filmproductiemaatschappijen (*Paramount*, *Fox-Movietone*, *Warner-Pathé*, *Universal* en *MGM*), die voor de eigen markt werkten en daarnaast journaals bleven exporteren. Net als tijdens het interbellum waren verscheidene van de in Frankrijk en Groot-Brittannië gevestigde producenten (in)direct verbonden

47. Het document is online te consulteren: http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000301/030104eo.pdf.

met die Amerikaanse *majors*, die hierdoor hun dominantie nog versterkten. In Groot-Brittannië bleken slechts twee producenten (*Universal News* en *Gaumont British News*) echt onafhankelijk, de andere drie (*Pathé News*, *British Movietone News* en *British Paramount News*) waren geheel of gedeeltelijk in Amerikaanse handen. Ook in Frankrijk was er internationale concurrentie en moesten *Pathé Journal* en *Gaumont Actualités* opboksen tegen een vestiging van *20th Century Fox*. De grote bedrijven hielden een politiek aan die, zoals in paragraaf 3.2 aangegeven, al tijdens het interbellum bestond en beconcurreerden elkaar op sommige plaatsen, maar werkten op andere terreinen samen. Zo bezorgde *Gaumont* Franse onderwerpen aan *MGM*, waarvoor het in ruil Amerikaanse items ontving. Elk van deze grote bedrijven exporteerde ook filmjournaals naar gebieden waar men historische, politieke of economische banden mee onderhield, zoals (ex-) kolonies.

In kleinere landen bleken 'eigen' filmjournaals, net als voor de Tweede Wereldoorlog, nauwelijks levensvatbaar. De oplossing lag dus in privésponsoring of in staatssteun. De aard van die overheidssteun en de voorwaarden die eraan werden verbonden, waren, zoals de Unesco-studie ook aangaf, duidelijk beïnvloed door de politieke structuur en de economische toestand van het land in kwestie. In Zwitserland bleef het *Ciné-Journal Suisse*, dat men in 1940 snel had opgericht om een alternatief te bieden voor de door oorlog en politiek gekleurde buitenlandse journaals, financieel onder controle van de federale regering, die erop stond dat men enkel binnenlands nieuws bracht, tenzij buitenlands nieuws rechtstreeks in verband kon worden gebracht met de federatie. Ook in Frankrijk (*Actualités françaises*, sinds 1944-1945), Oostenrijk (*Austria-Wochenschau*, sinds 1949) en Spanje (*No-Do*, sinds 1943) vond men door de staat gefinancierde journaals terug. Die laatste, waarvan de vertoning verplicht was, kaderde in het mediabeleid van generaal Franco. Het bestaan van door de staat gesteunde, of integraal door de overheid geproduceerde filmjournaals, betekende niet per definitie een bedreiging voor de persvrijheid of voor de democratie, maar werd dat wel wanneer andere journaals werden gecensureerd (zoals in Franco's Spanje) of zelfs geen bestaansrecht hadden (zoals in de Sovjet-Unie en in haar invloedssfeer). In andere landen (Brazilië, India, Indonesië) bestonden staatsjournaals echter naast privé-initiatieven.

Het filmjournaal, waarvan de productie en de distributie altijd meer tijd zouden vragen dan de verslaggeving via traditionele media (radio, geschreven pers), overleefde vele decennia omdat het met zijn bewegend beeld een *unique selling position* had. Toen het die positie verloor aan het

televisienieuws, stond het verdwijnen van filmjournaals in de sterren geschreven. In landen als de Verenigde Staten kozen journaalproducenten voor de vlucht vooruit en begonnen ze quasi onmiddellijk beelden aan televisiestations te verkopen. In andere gebieden, zoals Groot-Brittannië, koos men voor een boycot van het nieuwe medium. Geen van beide opties bood redding. In de Verenigde Staten, bijvoorbeeld, verdween *The March of Time* al in 1951, gevolgd door het einde van *Warner-Pathé* in 1956, *Paramount News* in 1957, *Fox-Movietone News* in 1963, vier jaar later gevolgd door *MGM News of the Day*. In 1967 legde ook het laatste groot Amerikaans filmjournaal, *Universal News*, de boeken neer (Fielding, 1998, 23). In landen waar de journaalproductie op overheidssteun kon rekenen, bleef het medium langer bestaan. Het *Ciné-Journal Suisse* bestond tot 1975, het Britse *Movietone* zong het uit tot 1979, het in de DDR verspreide *Der Augenzeuge* verdween pas in 1980 en het Spaanse *No-Do* overleefde Franco tot 1981. Op enkele uitzonderingen na blijkt het filmjournaal halverwege de jaren 1980 internationaal verdwenen te zijn.

4.2. Belgische filmmarkt

Elders in dit themanummer ging Vande Winkel (2009) in op de rol van filmjournaals tijdens de Tweede Wereldoorlog, terwijl Rochet (2009) het had over de initiatieven van de Belgische regering inzake de productie van filmjournaals en audiovisuele propaganda tussen 1940 en 1945. In haar bijdrage gaf Rochet ook aan hoe na de bevrijding de geallieerde mogendheden de vertoning oplegden van een eigen filmjournaal, *Le Monde libre/De Vrije Wereld*, een versie van het hoger vermelde *The Free World*. Het monopolie van dit geallieerd filmjournaal ging in september 1944 van start (toen de bioscopen opnieuw een exploitatievergunning hadden gekregen) en bleef tot eind december 1945 gehandhaafd. De Belgische versie van *The Free World* schonk veel ruimte aan de (succesvolle) opmars van de geallieerde troepen maar bevatte ook veel aandacht voor het aandeel van het Belgische leger, terwijl ook gestart werd met de 'symbolische' opbouw van het land. In de eerste edities van *Le Monde libre/De Vrije Wereld*, die het publiek in september 1944 te zien kreeg, werden beelden vertoond van de bevrijding van Brussel, waarbij het Parlement, de Congreskolom, alsook kardinaal Van Roey, leden van de regering (Pierlot, Spaak, Gutt) en oud-strijders uitdrukkelijk te zien waren, met op de achtergrond de tonen van de *Brabançonne*. Het journaal ging verder dan het tonen van de symbolen en

vertegenwoordigers van België als koninkrijk en als democratie, maar hanteerde ook uitdrukkelijke propagandatechnieken zoals de personificatie. Rochet (2005, 396) wees erop hoe vooral de figuur van kolonel Piron werd gebruikt en uitgebouwd om het Belgische leger en de hele natie als een moedig onderdeel van de bevrijding te representeren. Hoewel dit journaal om begrijpelijke redenen bij het publiek op meer bijval kon genieten dan zijn Duitse voor- of tegenhanger, maakte *Le Monde libre/De Vrije Wereld* deel uit van het geallieerde en Belgische informatiebeleid inzake de opbouw van het land, waarbij censuur noch traditionele technieken inzake psychologische oorlogsvoering en propaganda werden geschuwd. Het (relatief kortstondige) monopolie van *Le Monde libre/De Vrije Wereld* werd door de Belgische filmpers echter al snel onder vuur genomen. Al vanaf september 1944 was de filmproductiesector, zonder onmiddellijk succes overigens, gestart met lobbywerk bij diverse ministeries teneinde zelf initiatieven te kunnen nemen inzake de productie, verdeling en vertoning van filmjournaals. Het monopolie van *Le Monde libre/De Vrije Wereld* liep langer dan mei 1945, waarbij de zenuwachtigheid bij de filmpers toenam (Rochet, 2005, 411; Vincke, 1981, 66).

Na de opheffing van het monopolie kwamen de eerste edities van de buitenlandse journaals geleidelijk aan terug op de Belgische markt. Daartoe hoorden actualiteiten van de Franse productiemaatschappijen *Pathé* (*Pathé Journal*) en *Éclair* (*Éclair Journal*), alsook van *Gaumont* dat nu samenwerkte met het Britse *Eagle-Lion* (*Gaumont Eagle-Lion*/GE-L), actualiteiten met als titel *Les Nouvelles du Monde/Wereldnieuwsactualiteiten*).[48] Ook Amerikaanse newsreels van *20th Century Fox* (*Fox-Movietone*) en *MGM* (*Métro Journal*) werden opnieuw gelanceerd; het laatste journaal zou overigens snel van onze markt verdwijnen. Ook *The March of Time* werd opnieuw vertoond, terwijl begin 1949 ook *Paramount News* terug in de bioscopen te zien was. Opmerkelijk was dat ook *Regards sur le Monde* (ook bekend als *Actualités françaises*), het filmjournaal van de Franse staat, in ons land ruim verspreid werd (Vincke, 1981, 68; Bolen, 1978, 231).[49] De meeste van deze journaals werden nu overigens zowel in het Frans als het Nederlands aangeboden.

Het einde van het monopolie van het geallieerde nieuwsjournaal zou echter ook het begin inluiden van een regulier Belgisch journaal. Al van bij de bevrijding werden immers plannen gesmeed om een Belgisch initiatief uit de

48. Zie bijvoorbeeld de inschrijvingen op 21.3.1946, *Films d'Actualités*, ABFC.
49. Eerste inschrijving op 8.4.1946, *Films d'Actualités*, ABFC.

grond te stampen. Filmcriticus en -historicus Francis Bolen (1978, 231) vermeldde in dit verband een initiatief van Oswald Putzeys, die tijdens de wereldoorlog eerst betrokken was bij de Belgische koloniale propaganda en vervolgens vanaf september 1944 hoofd was van de filmafdeling die instond voor de verspreiding van *Le Monde libre/De Vrije Wereld* (Rochet, 2005, 391). Putzeys, die tijdens het interbellum als exploitant werkzaam was, koesterde plannen om in het verlengde van het verplichte geallieerde journaal te starten met eigen actualiteiten, waarbij hij contacten had met *Gaumont British* en de koepelorganisatie van Belgische filmexploitanten (ADTCB/Association des Directeurs de Théâtres Cinématographiques en Belgique). Putzeys' initiatief werd echter onderuitgehaald door Georges Fannoy, die voor de oorlog werkzaam was bij een distributeur die instond voor de verdeling van *Éclair Journal* (*ACC/Agence Centrale Cinématographique*). Fannoy, die een eigen maatschappij oprichtte, de *Société Belge de Distribution Cinématographique* (SBDC), maakte zich tegenover de exploitanten sterk dat hij begin januari 1946 een volwaardig tweetalig Belgisch journaal op voldoende kopijen kon aanleveren (Dooms, 1971). Dit gebeurde ook, tot tevredenheid van beide partijen. Niet alleen voorzag Fannoy in meer Belgische nieuwsitems, maar hij zag ook in dat de taalkwestie vooral in het Vlaamse landsgedeelte gevoelig lag. Terwijl de Franse journaals doorgaans werkten met vertalers, maakte het nieuwe journaal gebruik van volwaardige Nederlandstalige redacteurs en *speakers* (Grobben, 1979, 24). In een eerste fase werd de Belgische nieuwsfilm aangeboden als *Éclair Journal Belge*, maar vanaf de editie van 22 november 1947 werd de titel *Belgavox* gehanteerd, met als ondertitel: "Le monde vu par les Belges" (Bolen, 1978, 231; Dooms, 1971; Vincke, 1981, 68-71; Walckiers, 2002). Fannoy onderhandelde intussen met het Franse *Éclair*, *Gaumont British* en later met andere producenten in het kader van samenwerking en uitwisseling van beelden. In 1955 lag hij overigens mee aan de basis van de uitbouw van INA (*International Newsreel Association*), een internationaal nieuwsagentschap voor de uitwisseling en ruilhandel van beelden tussen verschillende productiemaatschappijen (Fannoy, 1982, 18). Naast de uitwisselingsakkoorden van beelden van buitenlandse producenten maakte *Belgavox* – dat al snel in meer dan 500 bioscopen geprojecteerd werd – gebruik van een eigen netwerk van reporters en cameramensen.

Het succes van *Belgavox* lokte heel wat reacties uit, niet in het minst bij de andere actualiteitenproducenten, die nu meer aandacht gingen schenken aan een Belgische rubriek en daartoe ook Belgische technici gingen aanwerven (Bolen, 1978, 232; Vincke, 1981, 70-71). Hierdoor nam de concurrentie voor

Belgavox toe, zeker wanneer in 1949 ook *Paramount News* op de markt kwam. In tegenstelling tot *Belgavox* waren de buitenlandse aanbieders een onderdeel van grotere internationaal actieve groepen, waarbij sommige opereerden met overheidssteun. Dit was zeker het geval voor het Franse *Regards sur le Monde*, dat een staatsjournaal was, maar ook andere Franse nieuwsfilms genoten (in)directe steun, onder meer via abonnementen en overheidsopdrachten. Bovendien werden deze actualiteiten in ons land door de distributeurs dikwijls opgenomen in een ruimer pakket films, die dan in koppelverkoop aan vertoners werden aangeboden. Hoewel SBDC ook van start ging met de verdeling van langspeelfilms, hoofdzakelijk van Franse origine, kon *Belgavox* hier niet of nauwelijks op terugplooien, terwijl het produceren van een filmjournaal bijzonder veel geld kostte. Naast de technische productiekost (productie, ontwikkeling, laboratoriumkosten,…) moesten immers ook vele kopijen gemaakt worden (in de gloriejaren van de jaren 1950 80 à 90 per week), die in principe maar één week meegingen. Bovendien werd begin jaren 1950 gewerkt aan de introductie van de televisie, wat onmiddellijk gepercipieerd werd als een groot gevaar voor filmjournaals (Desmet, 2009).[50]

Het is in deze context dat het koninklijk besluit van 14 november 1952 moet worden gesitueerd, dat tot doel had om een economische steun te verlenen aan de filmnijverheid, meer in het bijzonder in de vorm van een defiscalisering of een fiscale ontlasting ten gunste van Belgische filmproducenten (Bolen, 1978, 292; Dooms, 1971; Vincke, 1981, 71). Dit artikel biedt onvoldoende ruimte om dit technisch zeer gecompliceerde besluit volledig toe te lichten, dat overigens niet enkel steun verleende aan in België geproduceerde actualiteiten, maar ook tegemoetkwam aan de productie van langspeelfilms en korte films (Biltereyst, 1994). Ook kunnen we in deze bijdrage onvoldoende ingaan op de vraag of, en in welke mate, dit besluit ingegeven werd door bekommernissen om de productie van *Belgavox* actualiteiten te beschermen. Wel staat vast dat het regeringsontwerp en de manier waarop het Belgische actualiteiten zou steunen in de pers werden bekritiseerd. Zo schreef *Vooruit* in september 1951 dat

50. Voor losse medewerkers van die journaals lag dat anders. Zo zouden Georges De Becker (*Pathé*), Paul Lonchay (*Belgavox*) en Gaby Félix (*Gaumont*) in de beginperiode als losse medewerkers voor het journaal werken (Desmet, 2005, 14). *Belgavox* zou in 1954-1956 overigens indirect meewerken aan het televisienieuws: niet als leverancier van lokale onderwerpen, maar wel als Belgisch concessiehouder van nieuwsonderwerpen gefilmd door *France Vidéo* (*Ibid*., 155-157).

"er slechts één firma in België actualiteitsfilmen maakt, met het gevolg dat de vreemde actualiteitsbanden in een ongunstige situatie komen te staan".[51]

FOTO 3: IN 1949 VERSCHIJNT *PARAMOUNT NEWS* OP DE BELGISCHE MARKT. DEZE OPENINGSTITEL REFLECTEERT HOE MEN DE CONCURRENTIE MET *BELGAVOX* EN CO AANGING DOOR ENERZIJDS TE WIJZEN OP HET INTERNATIONALE NETWERK WAAR MEN DEEL VAN UITMAAKTE, ANDERZIJDS AAN TE GEVEN DAT MEN VOOR BELGIË TOCH EEN 'EIGEN' VERSIE PRODUCEERDE[52]

Ook werden vragen gesteld bij het principe van overheidsinmenging, de "vrije voorlichting" en de objectiviteit van *Belgavox*. Bovendien stelde Bolen (1978, 293), die als voormalig filmjournalist doorgaans goed ingelicht was, dat

51. "De Belgische actualiteitsfilm: critiek op het regeringsontwerp tot hulpverlening", *Vooruit*, 3.9.1951.

52. Bron: Koninklijk Filmarchief.

"Georges Fannoy, en coulisse, avait inspiré les rédacteurs de l'arrêté de telle manière que ses rivaux étrangers ne pourraient d'aucune façon prétendre à la prime, même en éditant du métrage belge".

Het ontwerp werd echter goedgekeurd en betekende de start van een indirecte economische steun aan *Belgavox*. Deze liep in 1953 onmiddellijk op tot 3 miljoen BEF, tegen eind jaren 1950 tot meer dan 5 miljoen (5,3 miljoen in 1958), aanzienlijk meer dan de steun aan de langspeelfilm (1,1 miljoen in 1958) (Vincke, 1981, 126).

In de jaren 1950 en 1960 kampten niet alleen de producenten van filmactualiteiten, maar de hele filmindustrie met ernstige financiële problemen. Een scharnierjaar hierin is 1958, toen het bioscoopbezoek geleidelijk aan afkalfde, de ticketverkoop daalde en het zalenpark ernstig begon te krimpen. De neergang van cinema viel nauw samen met, en was deels het gevolg van de komst en groeiende populariteit van de televisie (Biltereyst & Meers, 2007). In elk geval had de crisis van de cinema ernstige gevolgen voor de markt van filmactualiteiten. Door de crisis in het filmbezoek en het succes van het televisiejournaal waren heel wat exploitanten er niet langer op gebrand actualiteiten te vertonen. We beschreven al hoe grote buitenlandse producenten hun activiteiten inzake de productie van nieuwsfilms in deze overgangsperiode geleidelijk staakten, terwijl andere het aantal kopijen in België deden afnemen.

Het aantal nieuwsleveranciers op de Belgische filmmarkt kalfde intussen af. In 1960, bijvoorbeeld, bleven er nog vijf journaals over: *Belgavox*, *Pathé*, *Gaumont*, *Fox-Movietone* en *Regards sur le Monde*. Deze waren bovendien geografisch nogal onevenwichtig verspreid. Zo was in het Vlaamse landsgedeelte vooral *Belgavox* en *Fox-Movietone* te zien (Venken, 1961), terwijl de andere journaals er slechts sporadisch verdeeld werden. Dit had tot gevolg dat *Gaumont* geleidelijk aan stopte met Nederlandstalige edities, terwijl in 1969 *Regards sur le Monde* (of *Actualités françaises*) met *Pathé* ging samenwerken voor het buitenland. In de periode 1970-1975 verdwenen uiteindelijk alle buitenlandse filmjournaals uit de Belgische filmzalen (Vincke, 1981, 72).

4.3. Kritiek, inhoud en herkomst

In de naoorlogse periode bereikte de cinema een hoogtepunt als massavertier en als dominante vorm van entertainment. Hoewel de ticketverkoop al enkele jaren na de Tweede Wereldoorlog licht begon te dalen, kende de Belgische filmsector tot 1957 een ongebreidelde groei in omvang en investeringen. Dit waren meteen ook de gloriejaren van filmactualiteiten, die niet alleen een onderdeel uitmaakten van de ontspanningscultuur, maar tegelijk ook gezien werden als nieuwsmedia. In deze periode groeide tevens de (wetenschappelijke) aandacht voor de inhoud en ideologie van dit soort nieuwsfilms, zeker in de context van de Koude Oorlog en de psychologische oorlogsvoering via massamedia (Baechlin & Muller-Strauss, 1952). Het belang van actualiteiten verklaarde ook de (hoger aangehaalde) initiatieven om filmjournaals van overheidswege te gaan steunen.

Net als voor de Tweede Wereldoorlog maakten filmactualiteiten ook regelmatig het voorwerp uit van kritiek in de pers. We kunnen hier bijvoorbeeld verwijzen naar discussies over de ethiek van gruwelbeelden in verband met oorlogsverslaggeving,[53] of naar kritiek op de gebrekkige objectiviteit of ideologische vooringenomenheid van filmjournaals in het kader van de Oost-Westtegenstellingen.[54] In dit verband werden vragen gesteld bij het feit dat "Amerikaanse actualiteiten evenals de Franse… zeer dikwijls propagandistisch van inslag" waren en dat ze "in elk geval… het land ver herkomst (verheerlijken) door over bepaalde dingen maar liever te zwijgen of hoogstens in beperkte vorm te spreken".[55] Ook bleven de gebrekkige diepgang, het ontbreken van duiding en het primaat van het beeld de pennen beroeren. Zo schreef Paul Davay, één van de toonaangevende filmcritici in Franstalig België, al enkele weken na het einde van het *Le Monde libre/De Vrije Wereld*-monopolie hoe erbarmelijk de kwaliteit van de nieuwsjournaals wel was. In *Le Quotidien* schreef Davay (1946) dat

> "ce qu'on nous montre semaine après semaine, c'est cela même qu'on nous montrait avant guerre d'année en année: une suite insipide et stupide d'images sans

---

53. Zie brief van R. Ragot (GE-L) aan de voorzitter van de BFC, 7.6.1949 (over de perikelen en persartikels in verband met het knippen van gruwelbeelden in GE-L actualiteiten die betrekking hadden op de communistische machtsovername in Sjanghai in mei 1949), ABFC.

54. "Actualités", *Le Drapeau Rouge*, 27.3.1953.

55. Zie *De Nieuwe Gids*, 7.9.1951. Krantenknipsel zonder titel, in knipselmap "Newsreels", Bibliotheek van het Koninklijk Belgisch Filmarchief (KBFA).

signification, trop souvent accompagnées de commentaires d'un révoltant mauvais goût".

Hoewel hij erkende dat sommige journaals een hogere kwaliteit bereikten dan andere en waarbij hij de Franse inspanningen enigszins waardeerde, leek het alsof Davay de nieuwe concurrentie betreurde, want "à peine la concurrence rétablie, et la bêtise se réinstalla avec impudence", alsook "c'est que l'on n'a pas fini de confondre l'actuel avec le fugace".

Op basis van een systematische analyse van de vermelding van nieuwsitems in vakbladen en andere tijdschriften voor de naoorlogse periode (Berlengé, 2003; Van de Vijver, 2003) is het toch opvallend dat de nieuwe filmactualiteiten grote overeenkomsten vertoonden met die van vóór de Tweede Wereldoorlog. Zo behielden ze de traditionele kenmerken van een filmjournaal, met klemtoon op ontspanning en ceremonie, een snelle opeenvolging en diversiteit van onderwerpen. Echt nieuw was het introduceren van binnenlandse nieuwsitems. Op basis van een steekproef van 1912 nieuwsitems, gelijkmatig verspreid tussen 1945 en 1954, bleek dat zowat 15% van de onderwerpen een uitdrukkelijk binnenlands accent kenden. Vooral *Belgavox* kende het grootste aandeel binnenlands nieuws met 23,2%, gevolgd door *Le Monde Libre/De Vrije Wereld* (17%). De andere buitenlandse producenten hinkten achterop met Belgische onderwerpen. Een thematische opdeling leert dat vooral de rubrieken politiek (22%), rampen en faits divers (21,7%) en sport (19,1%) sterk domineerden, gevolgd door cultuur (in ruime zin, 17,3%). Oorlogsverslaggeving was goed voor 8,3% (Van de Vijver, 2003, 30). *Belgavox*, zo blijkt, was aanzienlijk minder geïnteresseerd in politiek (respectievelijk 17,7 en 4,9%) dan de meeste andere nieuwsleveranciers, terwijl het Belgische journaal veruit het sterkst de klemtoon legde op sport (22,9%), rampen en faits divers (25,7%). Hoewel ze ook sterk inzetten op sport, rampen en faits divers, bevatten andere journaals zoals *Pathé Journal* en *Fox-Movietone* meer nieuwsitems binnen de sfeer van politiek (resp. 21,1 en 23,8%) en oorlog (8,5%).

Deze rubrieken waren echter ook onderhevig aan verandering, zo blijkt. *Le Monde libre/De Vrije Wereld*, dat in 1944-1945 beschikte over een monopolie, werd uiteraard gedomineerd door de rubrieken politiek (29%) en oorlog (25,8%), maar bevatte ook onderwerpen in de sfeer van wetenschap en cultuur (25,3%), terwijl sport en mondaine onderwerpen te verwaarlozen waren. Voor de periode 1946-1949 viel gemiddeld een kwart van de onderwerpen onder de rubriek rampen en faits divers, terwijl politiek en sport minder belangrijk waren. Vanaf de jaren 1950 hielden sport en politiek elkaar

in evenwicht, telkens met bijna een kwart van alle items. De categorie oorlog en militaire acties behaalde in 1944 en 1945 nog een hoog aandeel filmactualiteiten, respectievelijk 50,0% en 25,8%, maar in de loop van de komende jaren nam dit aandeel gevoelig af, met uitzondering voor 1951 (cf. het Franse militaire offensief in Indochina in 1951).

Deze analyse, die werd doorgevoerd op basis van de omschrijvingen van de nieuwsitems in de vakpers, geeft aan dat hoewel filmjournaals een mix van thema's en onderwerpen aan bod wilden laten komen, de hoofdtoon toch voornamelijk bleef liggen op ontspanning. Dit was ook de belangrijkste conclusie van een systematische inhoudsanalyse, die in 1961 werd gepubliceerd en die gebaseerd was op (een steekproef van) het filmmateriaal zelf. Op basis van haar analyse van de vijf toen nog lopende filmjournaals (*Belgavox*, *Pathé*, *Gaumont*, *Fox-Movietone* en *Regards sur le Monde*), besloot Venken (1961, 43) dat

> "cette analyse des actualités cinématographiques classées par genre met en lumière leur rôle fondamental qui est de distraire un public socialement hétérogène".

Venken wees er tevens op dat vooral *Belgavox*, *Regards sur le Monde* en *Pathé* (telkens 58%) in die zin uitmuntten, terwijl *Fox* en *Gaumont* doorgaans meer ernstige onderwerpen aansnijden (49%). Algemeen waren actualiteiten erop uit "à ne pas choquer ce vaste public hétérogène", terwijl men ook "la polémique, la critique et les exposés scientifiques" trachtte te vermijden (Venken, 1961, 44). Gezien de grote aanwezigheid van Franse actualiteiten was het niet verwonderlijk dat Frankrijk naast België het meest geciteerde land was, gevolgd door de Verenigde Staten. De voorzichtigheid van filmjournaals vertaalde zich tevens op politiek en ideologisch vlak, want "les pays communistes n'apparaissent presque jamais dans les bandes filmées" (*Ibid*., 46).

Venken wees er ook op dat de komst van de televisie steeds meer invloed uitoefende op de formule van nieuwsjournaals, waar sommige experimenteerden met de beperking van het aantal onderwerpen, waarbij één of enkele items dieper werden aangeboord. Journaalproducenten beseften immers dat ze de strijd met het dagelijkse televisienieuws onmogelijk konden winnen en andere strategieën moesten aanwenden. Terwijl *Gaumont* en *Regards sur le Monde* bleven inzetten op het klassieke stramien met veel sport, experimenteerden andere met de formule van het magazine (vb. *Pathé*; Vincke, 1981, 72).

5. EINDE VAN DE FILMACTUALITEITEN (1965-1994)

Uiteindelijk bleef enkel *Belgavox* als regulier filmjournaal over, althans tot 1994 toen de maatschappij de productie van de wekelijkse nieuwsfilm staakte. De laatste fase in de geschiedenis van *Belgavox* werd overigens gekenmerkt door een zoektocht om overeind te blijven. Rond 1963-1964 trachtte *Belgavox* de overheid rechtstreeks te interesseren voor een directe participatie in de productie van Belgische filmactualiteiten, maar deze gesprekken liepen op niets uit (De Poorter, 1969, 220; Vincke, 1981, 76). Wel slaagde de familie Fannoy erin om de Congolese regering te overtuigen van het nut van een nationaal filmjournaal. Mede dankzij goede contacten met Mobutu Sese Seko, die eind 1965 in de ex-kolonie de macht greep, zag vanaf 1965 *Congovox* het licht. Dit grotendeels in Brussel gemonteerde journaal was voor *Belgavox* in die mate lucratief dat het het noodlijdende moederbedrijf een tijdlang financieel rechtop hield (Grobben, 1979; Vincke, 1981, 77, 89). Naast dit Congoavontuur, dat tot 1971 aanhield, greep *Belgavox* ook naar sponsoring en verdoken reclame, onder meer voor de nationale luchtvaartmaatschappij Sabena en automerken.

Toch kon *Belgavox* de aanhoudende crisis amper het hoofd bieden. Opnieuw werd contact gezocht met de overheid, die in 1973 instemde met een verhoging van het budget voor de fiscale detaxatiesteun. Op deze manier verdubbelde het subsidiebedrag voor het nationale filmjournaal, dat in 1973 uiteindelijk neerkwam op meer dan 11 miljoen BEF en dat enkele jaren later (in 1977) zelfs bijna 21 miljoen BEF bedroeg. Deze royale subsidie ging overigens gepaard met een geleidelijke transformatie van het journaalformaat. Dit proces dat al eerder werd ingezet, leidde ertoe dat *Belgavox* steeds meer de vorm aannam van een magazine met minder (actualiteitsgebonden) onderwerpen, die vooraf konden worden voorzien en voorbereid. Dit proces maakte het mogelijk om het personeelsbestand af te slanken. Tevens telde *Belgavox* steeds meer Belgische items, waarbij de leiding van het journaal toegaf dat

> "propaganda … voor het koningshuis, onze nationale kultuur en tradities, onze sportfiguren, de industriële expansie en materieel welzijn"

overheidssteun legitimeerde (Vincke, 1981, 84). *Belgavox'* zwanenzang zou nog tot 1994 duren, toen de moedermaatschappij de productie van wekelijkse journaals voor bekeken hield en zich tot op heden toelegde op de verdere

commercialisering van haar immense archief. Dankzij eigen materiaal, de uitwisseling ervan met buitenlandse producenten, evenals de aankoop van door derden geproduceerd ouder materiaal, is dit een uitzonderlijk rijke verzameling van afgewerkte producten alsook *rushes* (niet gemonteerde werkopnamen), die teruggaan tot het begin van de vorige eeuw (Biltereyst & Vande Winkel, 2004, 124).

Het verdwijnen van buitenlandse filmjournaals en de neergang van *Belgavox* leidden ertoe dat rond 1975 in verschillende regio's nieuwe initiatieven werden genomen. De geschiedenis van deze regionale filmjournaals moet grotendeels nog worden geschreven, maar vast staat dat deze initiatieven mogelijk werden door de financiële impulsen die door de detaxatiewetgeving werden geschapen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat deze regionale actualiteiten werden geïnitieerd vanuit de sector van de filmexploitatie zelf. Zo nam Georges Heylen, die een quasimonopolie had uitgebouwd in de Antwerpse bioscoopsector, het initiatief tot de productie van *Antwerpse Kinema Aktualiteiten* (AKA). In deze AKA's, die rond 1970 verschenen en erg onregelmatig werden geproduceerd, was de scheidingslijn tussen reclame en zogenaamde nieuwsitems dun (Vincke, 1981, 97). In Gent verscheen in 1975 een regionaal filmjournaal onder impuls van Daska-Films van Jean Daskalides. Deze gynaecoloog-filmfanaat-zakenman (Daskalides/Leonidas-pralines) had zich eerder al gewaagd aan filmproducties, vooraleer hij lokale bioscoopjournaals ging produceren (Catelin, 2002). Zijn *Gentse Filmaktualiteiten* werden op steeds grotere schaal verspreid en in 1980 omgedoopt tot *Regionaal Filmjournaal*, waarin regionale berichten werden verfilmd voor Antwerpen en Kortrijk. Vanaf 1981 produceerde Daska-Films ook een *Regionaal Filmjournaal* voor bioscopen in het Limburgse (Genk, Hasselt).[56] Vanaf 1978 werden ook in West-Vlaanderen regionale journaals gemaakt, het WAF-journaal geproduceerd door de *Westvlaamse Actualiteiten Films vzw* (D'Hollander, 2005). Deze regionale journaals waren echter geen lang leven beschoren en verdwenen toen in 1989 de Vlaamse commerciële omroep VTM van start ging en wat later regionale omroepen ontstonden (voornamelijk 1990-1991).

[56.] De Gentse Erfgoedcel is intussen gestart met de digitalisering van het DASKA-materiaal, dat ook op DVD beschikbaar is: www.erfgoedcelgent.be

6. CONCLUSIES

Deze bijdrage had tot doel om op basis van beschikbaar onderzoek, aangevuld met tot op heden onontgonnen archiefmateriaal, een algemeen overzicht te bieden van de ontwikkeling van filmjournaals in België. Daarbij concentreerden we ons op de periode vanaf het interbellum tot het einde van het belangrijkste Belgische filmjournaal, *Belgavox* in 1994. We gaven aan hoe België als een open, liberale filmmarkt tot en met de Tweede Wereldoorlog zo goed als volledig afhankelijk was van buitenlandse leveranciers inzake gefilmd nieuws. Plaatselijke initiatieven om een eigen filmjournaal uit de grond te stampen, botsten op belemmeringen van structureel-economische (o.m. beperkte markt), commerciële (o.m. marktafspraken en koppelverkoop) en politieke aard (o.m. gebrek aan overheidssteun). Na de Tweede Wereldoorlog ontstond het *Belgavox* filmjournaal, dat mede dankzij de steun van de Belgische overheid lang overeind bleef en de concurrentie van grote buitenlandse ondernemingen wist te doorstaan. De Belgische case is opmerkelijk in die zin dat het bijzonder lang duurde vooraleer er sprake was van een volwaardig nationaal filmjournaal, maar dat het vervolgens vele buitenlandse tegenhangers wist te overleven. Bovendien gaf de overheidssteun, die oorspronkelijk vooral bedoeld was om *Belgavox* te handhaven, in de jaren 1970 aanleiding tot het vreemde fenomeen van regionale actualiteiten.

Naast een analyse van de structuur van de markt, ging deze bijdrage ook in op de publieke ontvangst en de inhoud van filmjournaals. Aangezien dit soort nieuwsfilms een vast onderdeel vormde van het algemene filmprogramma, mag het geen verwondering wekken dat filmjournaals doorgaans sterk de klemtoon legden op evenementen, faits divers, sport en andere vormen van zacht nieuws. Toch is deze voorstelling te eenzijdig aangezien producenten veelal toch streefden naar een mix van harde en zachte nieuwsitems. Zeker wanneer een bredere opvatting wordt gehanteerd van politiek en ideologie is precies deze mix interessant, waarbij het belangrijk kan zijn om aandacht te schenken aan hoe zachte nieuwsitems bepaalde maatschappelijke en politieke onderwerpen behandelden en naar het publiek overbrachten.

Belangrijk in dit verband is dat nogal wat filmjournaals steun ontvingen van overheden en ingezet werden in het kader van (harde en zachte) propaganda, natie- of opinievorming. Zo kan men, bijvoorbeeld, meewarig kijken naar hoe (in dit geval hoofdzaak liberale) politici in *Gentse Filmaktualiteiten*

afgebeeld werden, of hoe het koningshuis in Belgische journaals aan bod kwam, terwijl harde, actuele politieke onderwerpen vermeden werden. Het is daarom interessant om na te gaan in welke mate de filter die door producenten werd gehanteerd, werd bepaald door politieke, economische en commerciële overwegingen. Deze politieke en/of commerciële functie van journaals mag daarom niet leiden tot een dedain voor hun maatschappelijke en historische relevantie. Het gebruik/misbruik van dit informatiemedium maakt onderzoek naar hun inhoud en vertoning op deze manier immens relevant.

Het doet evenmin afbreuk aan hun waarde als visueel erfgoed. Niet enkel de internationale en nationale journaals zijn in dit opzicht belangrijk. In een periode waarin er van regionale televisie nog geen sprake was, documenteerden lokale nieuwsfilms vaak gebeurtenissen die interessant zijn voor mentaliteitsgeschiedenis, onderzoek naar folklore en lokaal erfgoed,… (vb. wijkfeesten, openingen van gebouwen en manifestaties, culturele happenings, protestacties tegen lokale besturen). Met dit artikel, dat vooral historische contouren wilde aangeven, hopen we meer onderzoek te kunnen stimuleren rond actualiteiten, die, zoals Ramsaye schreef, "have no obligation to be important or informative" (Fielding, 1998, 24).

AFKORTINGEN

ABFC	Archief Belgische Filmkeuringscommissie
ACC	Agence Centrale Cinématographique
ACE	Alliance Cinématographique Européenne
ADTCB	Association des Directeurs de Théâtres Cinématographiques en Belgique
ADVN	Archief- en documentatiecentrum voor het Vlaams-nationalisme
AGC	Agence Générale de Cinéma
AKA	Antwerpse Kinema Aktualiteiten
BFC	Belgische Filmkeuringscommissie
GAT	Gemeentarchief Temse, Archief Flandria Film, Temse
GE-L	Gaumont Eagle-Lion
GFFA	Gaumont-Franco-Film-Aubert
INA	International Newsreel Association
KADOC	Katholiek Documentatie- en Onderzoekscentrum
KBFA	Koninklijk Belgisch Filmarchief
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
SBDC	Société Belge de Distribution Cinématographique
SCAB	Service Cinématographique de l'Armée Belge
UFA	Universum Film Aktiengesellschaft
Unesco	United Nations Educational Scientific and Cultural Organization
Vlafilac	Vlaamsche Filmactualiteiten

BIBLIOGRAFIE

Bronnen

Archieven

Archief Belgische Filmkeuringscommissie (Brussel).
Archief- en documentatiecentrum voor het Vlaams-nationalisme (Antwerpen).
Gemeentarchief Temse, Archief Flandria Film, Temse, Administratief Centrum De Zaat, Frans Boelplein 1, 9140 Temse.
Katholiek Documentatie- en Onderzoekscentrum (Leuven).
Koninklijk Belgisch Filmarchief (Brussel).

Gedrukte bronnen

MARTIN (F.) (ed.), *Le Bottin du Cinéma belge 1938-1939*, Brussel, 1938.

Cinéo
Het Laatste Nieuws
De Nieuwe Gids
La Cinématographie Française
La Flandre Libérale
La Libre Belgique
Le Drapeau Rouge
Le XXème Siècle
Revue Belge du Cinéma
Vooruit

Literatuur

ALBERA (F.) & GILI (J.A.), *Dictionnaire du Cinéma Français des Années* Vingt, Parijs, 2001.
ALICOATE (J.), *Film Year Book 1922-23*, New York, 1923.
ALICOATE (J.), *Film Year Book 1925*, New York, 1926.
AUBENAS (J.), *Dic Doc. Le dictionnaire du documentaire: 191 réalisateurs*, Brussel, 1999.
AUBERT (M.), "La naissance de la presse filmée en France, 1895-1914" in: C. JEAVONS, J. MERCER & D. KIRCHNER (eds.), *"The story of the Century": an International Newsfilm Conference*, Londen, 1998, pp. 11-13.
BAECHLIN (P.) & MULLER-STRAUSS (M.) (eds.), *Newsreels across the world*, Parijs, 1952.
BARNOUW (E.), *Documentary: a history of the non-fiction film*, Oxford, 1993.
BERNARD (Y.), *L'Éclipse: L'Histoire d'une maison de production et de distribution cinématographique en France de 1906 à* 1923, Parijs, 1993.

BERLENGÉ (B.), *Structuur en evolutie van de filmactualiteitenmarkt in België (1955-1964)*, paper in het kader van het Werkcollege Film, Communicatiewetenschappen, Universiteit Gent, 2003 (begeleiders: Daniël Biltereyst & Lieve Desmet).

BILTEREYST (D.), "De Vlaamse filmproduktiesektor in financieel-economisch en Europees perspektief", *Mediagids*, XXX, 1994, pp. 1-21.

BILTEREYST (D.) "De disciplinering van een medium. Filmvertoningen tijdens het Interbellum" in: D. BILTEREYST & Ph. MEERS (eds.), *De Verlichte Stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Leuven, 2007, pp. 45-61.

BILTEREYST (D.) & DEPAUW (L.), "Overheidscontrole op gefilmd nieuws: De invloed van de Belgische Filmkeuringscommissie en de regering op filmactualiteiten (1919-1940)", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis/Revue belge d'histoire contemporaine,* XXXIX, 2009, nos. 1-2, pp. 139-176.

BILTEREYST (D.) & MEERS (Ph.) (eds.), *De Verlichte Stad: Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Leuven, 2007.

BILTEREYST, D. & VANDE WINKEL, R., "Lighting out a collective past: to find, preserve and research Flemish non-fiction films", *Journal of film preservation*, LXII, 2001, no. 4, pp. 17-21.

BILTEREYST (D.) & VANDE WINKEL (R.), *Bewegend Geheugen. Een gids naar audiovisuele bronnen over Vlaanderen*, Gent, 2004.

BILTEREYST (D.), VANDE WINKEL (R.) & MESTDAGH (B.), *De historiografie van Clemens De Landtsheer en Flandria Film* (samengestelde overdruk uit *Wetenschappelijke Tijdingen op het gebied van de geschiedenis van de Vlaamse beweging*), Antwerpen, 2004.

BOLEN (F.), *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines*, Brussel, 1978.

CATELIN (J.), *Gentse filmactualiteiten: het regionaal filmjournaal van Daska-films*, Gent, Universiteit Gent, 2002 (promotor: Daniël Biltereyst).

CONVENTS (G.), *Van Kinetoscoop tot café-ciné*, Leuven, 2000.

CONVENTS (G.), "Ontstaan en vroege ontwikkeling van het Vlaamse bioscoopwezen (1905/1908-1914)" in: D. BILTEREYST & Ph. MEERS (eds.), *De Verlichte Stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Leuven, 2007, pp. 45-61.

CONVENTS (G.), "Van gefilmde actualiteiten tot bioscoopjournaal in België: De ontwikkeling van het nieuws op het witte doek (1896-1918)", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis/Revue belge d'histoire contemporaine*, XXXIX, 2009, nos. 1-2, pp. 27-52.

COOK (D.), *A History of Narrative Film*, New York, 2004.

COOK (P.) (ed.), *The Cinema Book*, Londen, 2007.

CUMMINGS (A.), *A History of American Newsreels, 1927 to 1950*, Ann Arbor, 1967.

DAVAY (P.), "Le cinéma et l'Actuel", *Le Quotidien,* 8.2.1946.

DECKERS (O.), *De Belgavox: Filmjournaals en de berichtgeving over Belgisch-Kongo van 1950 tot 30 juni 1960*, Brussel, VUB, 1988 (Promotor: G. Vanthemsche).

DE POORTER (F.), *De ontwikkeling van het filmjournaal,* Gent, 1969.

DESMET (L.), *Dit was het nieuws! Een multimethodisch onderzoek naar de ontwikkeling van het televisiejournaal en de nieuwsproductiepraktijk op de Vlaams openbare omroep (1953-1990) op basis van origineel beeldmateriaal en geschreven bronnen van het VRT-Beeld- en Documentenarchief*, Gent, Universiteit Gent, 2005 (promotor: Daniël Biltereyst).

DESMET (L.), "Overheidscontrole op bewegend beeld: invloed van de overheid op het Vlaamse televisiejournaal (1953-2008)", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis/Revue belge d'histoire contemporaine*, XXXIX, 2009, nos. 1-2, pp. 237-263.

DE VRIESE (K.), *Newsreels in België in de periode 1931-40,* paper in het kader van het Werkcollege Film, Communicatiewetenschappen, Universiteit Gent, 2003 (begeleiders: Daniël Biltereyst & Lieve Desmet).
D'HOLLANDER (K.), *Voir la vie en rose in West-Vlaanderen. Een kwalitatief en een kwantitatief onderzoek naar de geschiedenis van een regionaal filmjournaal in België*, Gent, Universiteit Gent, 2005 (promotor: Bruno De Wever).
DOOMS (M.G.), *25 ans d'actualités filmées belges*, Brussel, 1971.
FANNOY (P.), "Het ontstaan van de 'actualiteiten'", *Journalist*, 1982, no. 4, pp. 16-18.
FIELDING (R.), *The American newsreel 1911-1967*, Norman, 1972.
FIELDING (R.), *The March of Time, 1935-1951*, New York, 1978.
FIELDING (R.), "The Newsreel Flickers Out: Decline and disappearance" in: C. JEAVONS, J. MERCER & D. KIRCHNER (eds.), *"The story of the Century": an International Newsfilm Conference*, Londen, 1998, pp. 23-27.
FLAMENT (J.), *Annuaire Belge du Cinéma*, Brussel, 1934.
GRAINGE (P.), JANCOVICH (M.) & MONTEITH (S.) (eds.), *Film Histories: an introduction and a reader*, Edingburgh, 2007.
GROBBEN (J.), "De prinsen van Belgavox", *Knack*, 14.3.1979, pp. 24-26.
HILL (J.) & GIBSON (P.C.) (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, 1998.
HOGENKAMP (B.), *Worker's newsreels in the 1920s and 30s*, Londen, 1976.
HUNNINGS (N.M.), *Film censors and the Law*, Londen, 1967.
HURET (M.), *Ciné-Actualités. Histoire de la presse filmée 1895-1980*, Parijs, 1984.
JUNG (U.) & LOIPERDINGER (M.) (eds.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 1: Kaiserreich (1895-1918)*, Stuttgart, 2005.
KERMABON (J.), *Pathé: Premier Empire du Cinéma*, Parijs, 1994.
KESSLER (F.), "Introduction: Visible evidence – but of what? Reassessing early non-fiction film", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, XXII, 2002, pp. 22-23.
KREIMEIER (K.), EHMANN (A.) & GOERGEN (J.) (eds.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2: Weimarer Republik (1918-1933)*, Stuttgart, 2005.
LOEFFEN (M.), *Waar zij niet zijn is niets te doen: Nederlands nieuws in de bioscoop, 1898-1940*, Nijmegen, 1985.
LOUBIGNAC (J.), "Les actualités parlantes et sonores", *Revue du Cinéma*, II, 1930, no. 16, pp. 3-5.
MALTBY (R.), *Hollywood Cinema*, Malden, 2003.
MCKERNAN (L.) (ed.), *Yesterday's news. The British Cinema Newsreel Reader*, Londen, 2002.
MCKERNAN (L.), "Newsreels: form and function" in: R. HOWELLS & R.W. MATSON (eds.), *Using Visual Evidence*, Maidenhead, 2009, pp. 95-106.
MEUSSY (J.-J.), "Cinéac: un concept, une architecture", *Cahiers de la Cinémathèque*, 1997, no. 3, pp. 93-121.
MOULD (D.H.), "Historical trends in the criticism of newsreel & television news 1930-1955", *Journal of popular film and television*, VII, 1984, no. 3, pp. 118-126.
NOWELL-SMITH (G.) (ed.), *Oxford History of World Cinema*, Oxford, 1997.
PETIOT (M.), "Souvenirs d'un reporter cinématographique", *Revue du Cinéma*, II, 1930, no. 13, pp. 3-9.
PHELPS (G.), *Film Censorship*, Letchwork, 1975.
ROCHET (B.), "Une Résistance à l'ombre des écrans: Le gouvernement belge et les actualités filmées de la libération, septembre 1944-janvier 1946", *Cahiers d'histoire du temps présent / Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*, 2005, no. 15, pp. 387-411.

ROCHET (B.), "Les actualités filmées, une arme de propagande opérante? Les initiatives du gouvernement belge entre 1940 et 1945", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis/Revue belge d'histoire contemporaine*, XXXIX, 2009, nos. 1-2, pp. 177-197.

SMITHER (R.) & KLAUE (W.) (eds.), *Newsreels in film archives: a survey based on the FIAF symposium*, Wiltshire, 1996.

SNOECK (K.), *Filmactualiteiten, Newsreels, Actualités in de jaren '20 in België,* paper in het kader van het Werkcollege Film, Communicatiewetenschappen, Universiteit Gent, 2003 (begeleiders: Daniël Biltereyst & Lieve Desmet).

THOMPSON (K.) & BORDWELL (D.), *Film History: An Introduction*, Boston, 2003.

THYS (M.), *Belgian cinema/Le Cinéma Belge/De Belgische Film*, Gent, 1999.

ULFF-MOLLER (J.), *Hollywood's Film Wars with France*, Rochester, 2001.

VAN DE VIJVER (D.), *Filmactualiteiten in 1944-1954*, paper in het kader van het Werkcollege Film, Communicatiewetenschappen, Universiteit Gent, 2003 (begeleiders: Daniël Biltereyst & Lieve Desmet).

VANDE WINKEL (R.), "Filmjournaals in bezet Nederland (1940-1944): de Nederlandse nieuwsfilmoorlog in internationaal perspectief", *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, VI, 2003, pp. 72-92.

VANDE WINKEL (R.), "Newsreel series: world overview" in: I. AITKEN (ed.), *Encyclopedia of the Documentary Film*, 2006, pp. 985-991.

VANDE WINKEL (R.), "Belgische onderwerpen van de door de bezetter gecontroleerde UFA en BELGA filmjournaals, 1940-1944", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis/Revue belge d'histoire contemporaine*, XXXIX, 2009, nos. 1-2, pp. 199-236.

VANDE WINKEL (R.) & BILTEREYST (D.), *Filmen voor Vlaanderen. Vlaamse beweging, propaganda en film*, Antwerpen, 2008.

VANDE WINKEL (R.), BILTEREYST (D.) & DESMET (L.), "Historisch onderzoek naar gefilmd nieuws in België: inleiding", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis/Revue belge d'histoire contemporaine*, XXXIX, 2009, nos. 1-2, pp. 7-25.

VENKEN (E.), "Analyse du contenu des actualités cinématographiques", *Études et Recherches – Techniques de Diffusion Collective*, IV, 1961, pp. 31-51.

VINCKE (C.), *De evolutie van het filmjournaal in België*, Brussel, Vrije Universiteit Brussel, 1981 (promotor: Els De Bens).

WALCKIERS (M.), *Belgavox: les actualités cinématographiques et les années 50-55*, Bruxelles, ULB, 2002 (promotor: Jean Puissant).

WOUTERS (S.) & VOETEN (L.), *Op zoek naar Profilti's Vlaams gesproken België-nieuws (1938)*, paper in het kader van het Seminarie Filmhistoriografie, Universiteit Antwerpen, 2009 (begeleider: Roel Vande Winkel).

ZIMMERMANN (P.) & HOFFMANN (K.) (eds.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3: 'Drittes Reich' (1933-1945)*, Stuttgart, 2005.

Les actualités filmées en Belgique (1918-1994)

DANIËL BILTEREYST
ROEL VANDE WINKEL

RÉSUMÉ

Par cette contribution, les auteurs veulent fournir un aperçu du développement du médium des actualités filmées en Belgique sur base des actuels résultats des recherches combinés au matériel d'archives non exploré jusqu'à ce jour. L'article se concentre sur le marché des actualités filmées (régulières) réalisées durant la période de l'entre-deux-guerres jusqu'à la fin des principales actualités filmées belges *Belgavox* (1994). Les auteurs se sont également pris pour but de cadrer l'historique du marché cinématographique belge pour actualités filmées dans un contexte international plus large. Ainsi, il apparaît que le marché cinématographique belge de nature ouverte et libérale dépendait jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale quasi entièrement des fournisseurs étrangers en ce qui concerne les actualités filmées. Toute initiative locale prise dans le but de réaliser un journal d'actualités filmées propre se heurtaient systématiquement à des entraves d'ordre économico-structural (marché trop restreint), commercial (notamment au niveau des accords de marché et de vente couplée) et politique (notamment l'absence des aides financières). Le journal d'actualités filmées *Belgavox*, créé après la Deuxième Guerre mondiale grâce aux aides octroyées par les autorités belges, a résisté longtemps à la concurrence des grandes entreprises étrangères. Après une analyse de la structure du marché, l'article se focalise sur les modes de réception et sur le contenu des actualités filmées, qui se limitaient souvent aux sujets d'actualité plutôt doux et événementiels.

Newsreels in Belgium (1918-1994)

DANIËL BILTEREYST
ROEL VANDE WINKEL

SUMMARY

This contribution surveys the history of newsreels in Belgium from the interwar period to the disappearance of the main Belgian newsreel *Belgavox* (1994). It is based on original archival materials and secondary literature and contextualises the Belgian film market in a broader international framework. Until the Second World War the open, liberal film market of Belgium was almost completely dependent on foreign suppliers of newsreels. Initiatives to found a local newsreel met obstacles of a structural-economic (limited market), commercial (market agreements and package deals) and political nature (lack of official support). After the Second World War the *Belgavox* newsreel was established. It was able to compete with large foreign enterprises owing to official Belgian support. This contribution does not only broach the structure of the market, but also the historical reception and the content of the newsreels, which centred on 'soft' and small news items.