

## DOCTORAATSONDERZOEK - DOCTORATS

BÉNÉDICTE ROCHET

### **Des actualités filmées au service de l'histoire. La propagande audiovisuelle d'un gouvernement belge en état de siège (1940-1945)**

Université de Namur, Faculté de Philosophie et Lettres, département Histoire, 2014. Promoteur : Axel Tishon.

Dans ses *Mémoires (Combats inachevés* publié en 1969), Paul-Henri Spaak met en évidence les priorités du gouvernement belge qui se reconstitue en septembre 1940 à Londres : s'imposer et convaincre ! D'emblée, la politique d'Hubert Pierlot et de ses acolytes s'inscrit dans une visée propagandiste. La Grande-Bretagne, les États-Unis, les pays neutres mais aussi la Belgique occupée et la colonie constituent les publics privilégiés. Mais, derrière la volonté affichée, ce gouvernement en exil est presque novice en matière d'information et de propagande. La dernière tentative, en septembre 1939, d'une intervention étatique dans la sphère des médias belges s'est soldée par un échec... Il convient donc d'être prudent. Dans un premier temps, cette propagande gouvernementale va s'appuyer sur les vecteurs 'traditionnels' de la communication : presse écrite, presse illustrée, publications, expositions et radio. Mais, très vite, le cinéma suscite également leur intérêt : les actualités filmées, au vu de leurs potentialités et de leur efficacité – supposée – sur le malaxage de l'opinion publique, leur apparaissent comme une arme redoutable. S'appuyant sur les pratiques en la matière de leurs Alliés en exil et sans aucune expérience, le gouvernement Pierlot se lance dans l'aventure d'une propagande cinématographique qui le mènera de Londres jusqu'à Bruxelles libérée en passant par le Congo. En février 1942, il conclut un accord

avec la *British Paramount News (BPN)* pour l'édition hebdomadaire de sujets d'actualités belges. En trois ans, 77 actualités filmées seront produites. En juin 1944, en vue de la libération imminente du territoire, il signe un contrat avec ses homologues britanniques et américains pour la production hebdomadaire d'un journal de presse filmée interallié, *Le Monde Libre*, qui aura le monopole des écrans belges jusqu'en décembre 1945.

Cette thèse propose de découvrir, par le biais de ces actualités filmées, le parcours sinueux de cette entreprise gouvernementale durant la Seconde Guerre mondiale. Il ne s'agit pas d'utiliser ces sources audiovisuelles comme des preuves administrables qui détaillent, valident ou contredisent le savoir historique sur la Belgique de l'exil ou sur la période de la Libération, étudié par ailleurs, mais de s'interroger sur une pratique culturelle et un fait cinématographique. L'objet filmique est ici observé sous toutes ses facettes tentant de voir ses fonctions, ses usages, sa performativité... tant dans le temps de sa production, de ses diffusions et de ses réceptions plurielles. L'objectif est, à la fois, de comprendre l'impact de cette période conflictuelle sur le média cinéma et sur l'évolution de sa pratique en Belgique, avant et après-guerre, mais également de s'interroger sur l'utilisation, à ses propres desseins, de l'outil cinématographique par le gouvernement belge entre 1940 et 1945. Enfin, il s'agit de déceler les réactions, les horizons d'attente et les attitudes successives de l'opinion/des opinions en période de guerre.

Avant d'entrer dans la mise en récit de ce fait cinématographique, une partie préalable de la thèse s'interroge sur les processus qui

mèment de l'événement à l'image, de l'image à l'Histoire. Pendant longtemps, l'historien contemporainiste a laissé de côté les sources apparues à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au cours du XX<sup>e</sup> siècle sur le plan (audio)-visuel, sonore, digital. Leur fonction sociale, culturelle et politique était complètement négligée et déconsidérée par rapport aux sources 'traditionnelles'. Il s'agit dès lors dans cette partie préalable, d'une part, de réfléchir sur le statut archivistique et historique, la légitimité et les apports de la source audiovisuelle dans la discipline historique afin d'insérer non seulement l'objet de la recherche, mais aussi les options heuristiques et méthodologiques dans une approche historique qui s'appuie tant sur l'historiographie de la Seconde Guerre mondiale que sur le champ de recherche 'Histoire et cinéma'. D'autre part, en l'absence d'un dépôt légal, d'un inventaire complet des lieux de conservation et étant donné les difficultés d'accès aux sources audiovisuelles en Belgique, souvent non inventoriées et parfois encore conservées sur des supports dangereux (nitrate de cellulose), cette partie met en évidence la problématique d'accès et de droits du patrimoine audiovisuel et ses conséquences sur la recherche. Enfin, ce point préalable décrit les protocoles méthodologiques mis au point pour allier sources filmiques et non-filmiques et pour analyser le document audiovisuel dans sa totalité visuelle, matérielle et contextuelle. En effet, si, de prime abord, l'image paraît remarquablement lisible, en réalité, il faut dépasser la sensation de valeur factuelle et éviter de réduire l'image à son référent, à ce qui est 'visible'. Le document audiovisuel, fragment et mise en forme du 'réel', doit être analysé plus finement tant dans le 'champ' que dans le 'hors-champ' de l'image pour appréhender au mieux son historicité.

À l'instar d'un montage cinématographique, la narration de la thèse suit ensuite les différentes étapes de construction du fait cinématographique et est divisée en séquences. La première séquence, consacrée à la *Pré-Prise*, s'interroge sur la source émettrice et identifie son projet audiovisuel, ses intentions et ses limites. Il s'agit de déterminer les institutions et la politique cinématographique mises en place par le gouvernement belge et de décrire le contexte politico-médiatique dans lequel ces actualités filmées s'insèrent. La deuxième séquence se penche sur la *prise et les reprise(s)* : elle revient, dans un premier temps, sur la reconstitution des deux corpus filmiques dispersés entre diverses cinémathèques, sur leur identification et sur la recherche des métadonnées indispensables à leur compréhension. Dans un second temps, cette séquence analyse les prises de vues et tente de repérer tous les biais qui interprètent et instrumentalisent les images filmées à des fins propagandistes. La troisième et dernière séquence dévoile la *Post-prise* et tente de comprendre les conditions de diffusion et de réception des actualités filmées belges. Il s'agit d'entrevoir ce que le public de l'époque a pu percevoir de ces images tout en étant conscient que l'historien ne peut, sans monter à bord d'une improbable machine à remonter le temps, assister à leur projection publique. Cette pratique spectatorielle spécifique et collective, de même que l'impact éventuel de la propagande projetée, restent toujours très difficiles à saisir.

L'articulation entre ces différentes séquences permet de comprendre le fait cinématographique dans son ensemble, de le replacer dans son contexte historique et de déceler les mécanismes mis en œuvre pour qu'un fait cinématographique devienne un fait

propagandiste. Le projet audiovisuel du gouvernement belge durant la Seconde Guerre mondiale ne peut se comprendre sans faire référence aux pratiques culturelles et à la 'culture médiatique' préexistantes au conflit et propres à la Belgique. Jusqu'alors, seule la Première Guerre mondiale, avait permis l'émergence d'un journal de presse filmée financé par l'État : l'*Yser Journal* (1918-1920), production du Service cinématographique de l'armée belge. Mais cette production nationale et étatique n'avait connu aucune suite dans l'entre-deux-guerres. En 1940, le retour du temps de guerre est un moment propice au développement d'une pratique cinématographique singulière et étatique. Dans un premier temps, les actualités filmées *BPN* de Londres vont répandre une propagande d'autolégitimation du gouvernement belge en exil. L'objectif est de convaincre, Belges et Alliés, que la Belgique subsiste, qu'elle a un gouvernement légal, qu'elle participe à l'effort de guerre et fait partie des nations qui 'comptent' sur l'échelle internationale. À la Libération, cette politique propagandiste se poursuit mais elle est désormais cadencée par l'autorité militaire alliée. Les images filmées diffusent une propagande de vainqueurs où la victoire et l'unité alliées sont proclamées haut et fort. La visée est alors de renforcer la cohésion nationale – et internationale – et de maintenir l'ordre public en s'appuyant sur des symboles nationaux et des représentations admises par tous.

Ces actualités filmées parviendront difficilement à participer à la fabrique de l'opinion nationale et internationale de ces années 1940. Les facteurs explicatifs de cet échec sont multiples mais ils tiennent

essentiellement au fait que les acteurs de la propagande belge et alliée s'appuient sur les théories de propagande répandues à l'époque à savoir celles de la 'seringue hypodermique' et du 'paradigme des effets'. Ce modèle propagandiste considère qu'il existe un automatisme entre contenus des médias et opinion publique : l'impact est automatiquement 'injecté' si le contenu est correctement transmis. Mais, cette conception oublie un point essentiel de la réception des contenus médiatiques : le récepteur, le public et son rôle dans l'acte interprétatif de ce contenu. Si ces images filmées belges projetées sur les écrans du temps de guerre n'ont sans doute que très peu participé à la fabrique de l'opinion, il ne faut cependant pas sous-estimer leurs effets et leurs usages. Elles ont notamment contribué à la formation d'une culture visuelle de la Belgique en guerre. Et, certaines d'entre elles vont s'inscrire durablement dans la mémoire collective...

Au-delà de la problématique historique, cette thèse a mis en lumière les apports de la source audiovisuelle pour la discipline historique. À l'heure actuelle, le champ de recherche 'Histoire et cinéma' reste lacunaire dans une historiographie belge qui s'initie depuis peu à l'histoire des images. Pourtant, au-delà du désir d'informer et de divertir, le journal d'actualité filmée, en tant que pratique culturelle et objet d'échange avec un public, joue un rôle social, politique, propagandiste, mémoriel qui en fait une richesse documentaire extraordinaire pour l'histoire contemporaine.