

Van gefilmde actualiteiten tot bioscoopjournaal in België

De ontwikkeling van het nieuws op het witte doek (1896-1918)

GUIDO CONVENTS¹

Stafmedewerker – Signis

1. INTRODUCTIE

Met de opkomst van de fotografie kreeg de vraag naar visuele informatie in het laatste kwart van de 19^e eeuw een enorme impuls. De publieke opinie beschouwde het fotografisch procedé als de perfecte weergave van de realiteit en had grote interesse voor foto's van actuele gebeurtenissen, of personaliteiten. In de jaren 1890 konden geïllustreerde tijdschriften zoals *Le Patriote Illustré* (België) of *L'Illustration* (Frankrijk) dankzij nieuwe druktechnieken probleemloos aan die vraag voldoen (Crangle, 2005, 308-309). Ze specialiseerden zich in opmerkelijke (politieke) gebeurtenissen en kenden in de belle époque een groot succes (Bousquet, 1997, 57). Het fotografische 'drogeplaatprocedé' waarvan men gebruik maakte, was vergroeid met de Franse firma *Lumière*.² In 1895 ontwikkelden Auguste en Louis Lumière de *Cinématographe*: een toestel dat toeliet bewegende beelden (korte films) op te nemen, te ontwikkelen en te projecteren. De eerste voorstelling van dit toestel voor een betalend publiek, georganiseerd in Parijs op 28 december 1895, wordt conventioneel beschouwd als de 'geboorte' van de cinema. Eerder had men wel al voorstellingen voor genodigden georganiseerd, onder andere in Brussel en in Leuven in november 1895 (Convents, 2000, 74).

De gebroeders Lumière stuurden tussen 1896 en 1899 tientallen cineasten de wereld rond om hun cinematograaf te promoten en opnamen te maken van bekende plaatsen, evenementen en hoogwaardigheidsbekleders. Een van hun actiefste medewerkers was Alexandre Promio die in mei 1897 zeven korte

¹ Voor correspondentie in verband met dit artikel, gelieve contact op te nemen met Guido Convents, e-mail: guido.convents@signis.net

² Doorheen dit artikel vermeld als *Lumière*, maar eigenlijk *Lumière et fils*. Het waren de zoons van stichter Antoine die een belangrijke rol in de filmgeschiedenis speelden (Aubert & Seguin, 1996).

zichten of *vues* draaide in België: vijf in Brussel en twee in Antwerpen (Convents, 1999b). Deze beelden bleven bewaard. Opnamen van koningen en regeringsleiders verleenden de firma extra prestige bij zowat alle lagen van de bevolking en zeker bij de hogere burgerij. In zekere zin hadden een aantal van deze films ook een politieke dimensie. Ze toonden de wereld voornamelijk vanuit het perspectief van de officiële Franse politiek en illustreerden ook de Franse politieke, militaire, culturele en economische grootheid. *Lumière* kreeg snel concurrentie van firma's als het Franse *Pathé* en het Amerikaanse *Edison*, die varianten op de (gepatenteerde) cinematograaf op de markt brachten.³ Ook daarvoor werden korte films gedraaid over bekende personiteiten, militaire conflicten, rampen, sport, rariteiten, niet-alledaagse evenementen maar ook over lokale gebeurtenissen. Deze producties werden in België vertoond door tientallen rondreizende filmexploitanten, die optraden op en/of in variétészalen. Het was immers in deze biotoop dat het prille filmwezen zich ontwikkelde.⁴ Hoewel de filmtoestellen al snel werden gebruikt om korte fictiefilms te draaien, bleef de productie en vertoning van actualiteitsfilms uiterst belangrijk. (De ontwikkeling van langspeelfilms werd ingezet in 1910-1914 en vormde een langzaam proces.)

In dit artikel wordt, aansluitend bij internationaal onderzoek naar de toenmalige vertoning van films over belangwekkende (politieke) gebeurtenissen (Kessler, 2005; McKernan, 2005, 474-476, 477-478; Huret, 1984) en voortbouwend op eigen onderzoek in internationale en lokale archieven (zie onder andere Convents, 2000), ingegaan op de vertoning van actualiteitsfilms in België, van 1896 tot met 1918. Uit dat verhaal zal blijken hoe dergelijke korte actualiteitsfilms geleidelijk aan werden verdrongen door bioscoop- of filmjournaals, die het gefilmd nieuws standaardiseerden. Omdat de grote meerderheid van de hier beschreven filmbeelden als verloren beschouwd mag worden, besteedt deze bijdrage ook veel aandacht aan de inhoud van individuele actualiteitsfilms. De geschreven bronnen hierover zijn immers de enige informatie die rest over het aanbod van 'gefilmd nieuws' aan het einde van de 19^e en in het begin van de 20^e eeuw. Dat aanbod vertoonde continuïteit met het verleden (fotografie, kermisattracties) maar leidde ook tot – eerder al over de geschreven pers losgebarsten – controverses over thema's die ook in de 21^e eeuw op de agenda staan, zoals de 'authenticiteit' van filmopnamen en de grens tussen recht op privacy en recht op nieuwsgaring.

Het hier geschetste verhaal is gesitueerd in de zogenaamde periode van de 'stille' film. Daarbij dient opgemerkt dat de hieronder besproken

³. Doorheen dit artikel vermeld als *Pathé*, maar eigenlijk *Pathé-Frères*.

⁴. Vaste vertoningsplaatsen, de café-cinés en bioscopen, ontstonden een decennium later, zoals verderop in dit artikel duidelijk zal worden.

actualiteitsfilms en filmjournaals geen klankspoor hadden, maar zelden of nooit 'stil' werden vertoond. Afhankelijk van de creativiteit en financiële draagkracht van de vertoner, kon de film worden begeleid door een conferencier, livemuziek of door andere geluiden. Ook het publiek kon, zoals bij andere attracties, reageren en participeren.

2. NON-FICTIE EN FICTIE ACTUALITEITEN BIJ REIZENDE FILMEXPLOITANTEN

Reizende filmexploitanten kochten de meeste films die ze op Belgische kermessen, feesten en variétézalen vertoonden, bij buitenlandse producenten.⁵ Ze streefden ernaar die investeringskosten maximaal te recupereren door de films zo lang mogelijk aan een zo groot mogelijk publiek te slijten. Dit verklaart waarom bepaalde gebeurtenissen jarenlang op de affiche stonden of waarom sommige titels twee jaar na dato nog altijd als "actualiteit" werden voorgesteld. Filmexploitanten die jaarlijks naar dezelfde plaats kwamen, zorgden er wel voor om met nieuwe films en zeker om met nieuwe actualiteiten uit te pakken. Voor hen was het eveneens interessant om plaatselijke opnamen te draaien en deze bij hun volgende bezoek opnieuw op het affiche te plaatsen.

2.1. Beelden van machthebbers: koningen en presidenten

De Lumières hadden hun cinematograaf zoals vermeld al in Brussel en Leuven in november 1895 in besloten kring voorgesteld, maar op 1 maart 1896 kon ook het grote publiek met de uitvinding kennismaken. De beelden die de Belgische Lumière-exploitant (en zijn collega's in andere landen) aanvankelijk toonden, refereerden niet aan actuele gebeurtenissen, maar illustreerden de nieuwe uitvinding met opnamen als *Bébé s'amuse* en *La Baignade en mer*. In de volgende maanden kwam hier echter verandering in. In april 1896 trokken twee door de Lumières opgeleide technici, de Belg Camille Cerf en de Fransman François Doublier, naar Moskou. Tussen 26 en 28 mei filmden ze er de kroning van de Russische tsaar Nicolaas II (Aubert & Seguin, 1996, 156-158). Heel wat leden van Europese koninklijke families,

⁵ Deze verkochten hun films inderdaad, verderop zal duidelijk worden dat het systeem van filmverhuur past later geïntroduceerd werd.

waaronder Belgische, waren er aanwezig. Einde juni werden de beelden in Brussel vertoond.

Machthebbers beseften snel dat de cinematograaf een medium was dat hun populariteit bij het volk kon verhogen en lieten zich voortaan regelmatig filmen. Internationale politieke en diplomatieke gebeurtenissen werden van dan af vaste ingrediënten van heel wat filmvertoningen in feestzalen en op kermissen. In oktober 1896 wijdde de Franse reizende filmexploitant Eugène Pirou een hele voorstelling aan de aankomst van de Russische tsaar en tsarina in Parijs en aan hun ontmoeting met de Franse president. Bepaalde scènes hadden zelfs de tot dan toe ongekennde duur van circa zes minuten. Ze vormden de hoofdattractie van de voorstelling. Einde 1896 trok Pirou ook door België met dergelijke films. Hij toonde eveneens recente Lumièrepnamen van de manifestaties rond het bezoek van de Franse president te Rochefort (Convents, 2000, 98-99).

Op de wereldtentoonstelling te Brussel en Tervuren van 1897 waren actualiteitsbeelden prominent aanwezig. Daartoe werd in januari 1897 de eerste Belgische filmonderneming ooit opgericht. *L'Optique Belge* werd gecreëerd om op die wereldtentoonstelling een paviljoen met filmvoorstellingen uit te baten: de Zoograaf. Officieel wou men er filmbeelden van de Onafhankelijke Congostaat brengen, teneinde de Belgen in te lichten over het daar verrichte 'beschavingswerk'. In realiteit verspreidde de onderneming, gefinancierd door de koloniale lobby, filmpropaganda onder het mom van actualiteiten (Convents 1982b, 389-393). Om dit streven te realiseren, stuurde *Optique Belge* begin 1897 een opnameploeg naar Centraal Afrika. Dit leverde geen resultaat op; vermoedelijk liep iets fout bij de ontwikkeling van het materiaal. Daarom vertoonde men in de Zoograaf een aantal aangekochte Franse producties. Deze bevatten onder andere beelden van de op 4 mei 1897 door brand vernielde *Bazar de la Charité* te Parijs. Dit ongeluk, veroorzaakt door het ontvlammen van filmmateriaal en verantwoordelijk voor de dood van 129 personen, was in mei 1897 wereldnieuws. Het drama raakte de Belgen in het bijzonder want onder de slachtoffers bevonden zich een groot aantal leden van de adel, waaronder familieleden van het Belgische koningshuis. Dit was de reden waarom de opening van de wereldtentoonstelling te Brussel met enkele dagen verschoven werd. Op 13 juni vertoonde de Zoograaf de begrafenis van Henri d'Orléans, hertog d'Aumale (1822-1897), oom van koning Leopold II. De opnamen waren enkele weken daarvoor (18 mei 1897) in het Franse Dreux gemaakt. Op de begrafenis bevonden zich leden van het Belgische hof. Deze nieuwsbeelden werden door filmexploitanten eveneens buiten Tervuren vertoond. In het najaar 1897 was de film *L'incendie du Bazar de la Charité à Paris* nog steeds in een aantal Belgische steden te zien.

Dergelijke catastrofes met internationale weerklank waren in de loop van de volgende jaren één van de vaste ingrediënten van elke filmvertoning.

Om het gebrek aan films uit of over Leopolds Onafhankelijke Congostaat te ondervangen, deed de Zoograafdirectie een beroep op de bekende Brusselse fotograaf Alexandre. Deze filmde dan in eigen land heel wat evenementen. Prominent kwamen daarbij leden van de koninklijke familie voor de camera. Het was dan ook niet verwonderlijk dat diezelfde koninklijke familie de Zoograaf in Tervuren meermaals bezocht, om opnamen waarin ze zelf figureerde te bekijken, zoals de jumping die op 1 en 2 juni 1897 door prins Albert en koning Leopold II werd bijgewoond. Voorts was de koninklijke familie te zien in de films van de grote herfstmanoeuvres van het Belgische leger in september 1897, die onder de titels *La fête de l'escadron de lanciers à Audenaerde* en de *Grandes manœuvres belges* verscheen. Centraal in die films stond de aankomst van de koning, de koningin, prinses Clementine en hun gevolg op het oefenterrein bij Lebbeke op 9 september. Berichten over deze filmvoorstellingen verschenen ook in de nationale kranten, die erkenden dat het programma van de Zoograaf niet alleen amusant, maar ook educatief en informerend was.

Opnamen van het doen en laten van Belgische maar ook van buitenlandse regeringsleiders en leden van de adel, bleef een aantrekkelijk onderwerp. In België waren onder andere beelden te zien van de kroning van koningin Wilhelmina van Nederland (september 1898), van de begrafenis van de Franse president Félix Faure (februari 1899) en van de begrafenis van de Britse koningin Victoria (februari 1901). Dergelijke plechtigheden werden bijgewoond door allerlei Europese prominenten, wat hun internationale aantrekkingskracht verhoogde. Dit soort gebeurtenissen werd ook buiten Europa gefilmd. In 1903 vertoonde de Duitse kosmograaf in de Brusselse Scala spectaculaire opnamen van de Durbarfeesten, waarmee in het Indische Delhi gedurende twee weken de troonsbestijging van koning Edward VII en van koningin Alexandra werd gevierd (Bottomore, 1995, 75-97).

In 1903 uitte de nationale en internationale pers voor het eerst bedenkingen rond het filmen van bekende personaliteiten. Dit gebeurde naar aanleiding van een schandaal dat zich einde december 1902 en begin februari 1903 afspeelde aan het Saksische koningshof. De zwangere prinses Luisa von Sachsen had de kroonprins van Saksen verlaten voor haar minnaar André Giron, de leraar Frans van haar kinderen. Sommige leden van de pers vonden dat ze het recht had ook deze gebeurtenissen te verslaan en te tonen. In het tijdbestek van enkele weken werden van de vluchtende geliefden verscheidene foto- en filmopnamen gemaakt. Zo draaide een Pathécineast in januari 1903 in Genève beelden die in roulatie kwamen als *La Princesse de Saxe et*

M. Giron. Sommige kranten, waaronder het Antwerpse *Le Matin*, merkten op dat de film- en fotocamera de privacy van mensen moest respecteren. Andere kranten stelden dat deze fotografische en filmische opnamen interessant waren omdat ze een onweerlegbaar bewijs vormden van de in de gedrukte pers aangehaalde feiten. Het Franse magazine *L'Illustration* stelde dat het in eer en geweten foto's van de overspelige prinses mocht verspreiden omdat het publiek recht had op die informatie. Deze discussie liet de Belgen om diverse redenen niet onberoerd. André Giron was een Belg en het Saksische koningshuis was verwant met het Belgische. In die context mag het niet verwonderen dat de Belgische pers in deze periode een tot dan toe ongeziene hoeveelheid aandacht besteedde aan actualiteitsbeelden (Convents, 1997, 80-88).

2.2. Van nagemaakte en geacteerde tot "echte" actualiteiten

Lang voor het bestaan van filmvoorstellingen brachten foorkramers, music-hallondernemers en artiesten nationaal en internationaal nieuws in spektakelvorm tot bij het grote publiek. In België waren er honderden grote en kleine kermessen en een tiental variétézalen waar ze terecht konden. (Variétézalen of music-halls waren vaste vertoningsplaatsen, waar rondreizende variétéartiesten met filmapparatuur tijdelijk neerstreken.) In de 19^e eeuw en zeker tijdens het laatste kwart daarvan ging er al heel wat aandacht uit naar het laten bewegen van figuren en het automatisch laten functioneren van allerlei driedimensionale taferelen. Charles Spriet en J.J. Seneca brachten bijvoorbeeld al in 1871 met hun *Mechanisch Theater* verslag uit over toenmalige actuele gebeurtenissen zoals de Frans-Duitse oorlog (1870) en de Franse koloniale veroveringen. Het panorama van Pierre Semyn bracht in 1885 naast een aantal historische gebeurtenissen ook evocaties van de uitbarstende Vesuvius en van de aardbeving van Ischia, die in 1883 de baai van Napels had verwoest en daarbij enkele duizenden slachtoffers had gemaakt. Pantomimes in circussen en kermistheaters zoals het *Groot Volks-Museum* en het *Panopticum* van Robert Geissler of het *Grand Musée Oriental Scientifique et Ethnologique* van de Duitse foorkramer William Böhme-Fashold haalden eveneens hun inspiratie bij actuele gebeurtenissen. Vooral pantomime en theater leenden zich uitstekend tot het snel inspelen op de actualiteit. Op dergelijke wijze werden recente gebeurtenissen uit de eerste (1880-1881) en later ook uit de tweede Boerenoorlog (1899-1901) tot bij het Belgische publiek gebracht.

In 1896 werd in een musichall voor het eerst een pantomime vervangen door een korte filmprojectie. Zo werd de traditie om "nieuws" als amusement in de variétézalen te brengen met filmopnamen voortgezet. Dit betekent niet dat films deze mechanische spektakels onmiddellijk vervingen. Beide bestonden naast elkaar en werden geïntegreerd in gemeenschappelijke voorstellingen, waarin het zwaartepunt slechts geleidelijk van traditioneel spektakel naar film verschoof. Een mooi voorbeeld van dit naast elkaar bestaan van twee tradities vinden we in een aankondiging van *Le Grand Théâtre Mécanique, Pittoresque, Maritime Morieux*, dat in 1905 over zijn evocatie van de actuele Russisch-Japanse oorlog liet weten:

"Spectacle entièrement renouvelé: Guerre Russo-japonaise, Combat naval devant Port Arthur, etc., etc. Ne pas confondre les scènes mécaniques du Théâtre Morieux avec les projections cinématographiques".⁶

De groeiende vraag van exploitanten naar beelden van belangrijke recente gebeurtenissen wakkerde de concurrentie tussen filmproducenten aan. Ze stonden onder druk om het laatste nieuws zo snel en zo spectaculair mogelijk in beeld te brengen. Ze moesten daarbij ook opboksen tegen de kranten en de geïllustreerde tijdschriften, die dankzij de telegraaf- en telefoonverbindingen veel vlugger op de actualiteit inspeelden. Het uitzenden van een filmploeg, versturen en ontwikkelen van de filmopnamen en het distribueren van het eindproduct nam natuurlijk veel meer tijd in beslag. Dat men uiteindelijk *bewegend* beeld kon aanbieden, zorgde er echter voor dat het publiek toch bereid was zolang te wachten. Zo werden beelden van internationale gebeurtenissen maanden *na dato* in Belgische steden en gemeenten nog als actueel ervaren. In de praktijk was er dus een dubbele politiek. Enerzijds konden kleinere vertoners, die soms 'tweedehands' films van grotere spelers kochten, probleemloos twee jaar oude "actualiteiten" vertonen. Anderzijds streefden ambitieuze vertoners, die aan de exclusiviteit en de versheid van hun aanbod prestige ontleenden, ernaar om de laatste gebeurtenissen zo snel mogelijk aan het publiek te tonen. In 1901 bijvoorbeeld stonden opnamen van de begrafenis van de Britse koningin Victoria al acht dagen later op de affiche van de Brusselse Scala.⁷ Hetzelfde zou gezegd kunnen worden van *La mort et les funérailles de Léon XIII*, dat vanaf 26 juli 1903, minder dan een week na de gebeurtenissen in Rome, te Charleroi te zien was. Bij nader inzien betrof dit verslag over het pauselijke overlijden echter een reconstructie van de Franse cineast Lucien Nonguet.

⁶ *La Flandre Libérale*, Gent: 3 april 1905.

⁷ *Le Petit Bleu*, Brussel: 29 maart 1901.

Het bovenstaande voorbeeld over de begrafenis van Leo XIII, bewijst dat sommige producenten niet op authentieke beelden wachtten, maar zich aansloten bij de traditie om scènes na te spelen: niet voor een 'livepubliek', maar wel voor het oog van de camera. Een bekend voorbeeld vinden we in sommige films van Georges Méliès, die dankzij films als *Voyage dans la Lune* (1902) geboekstaafd staat als de 'uitvinder' van de fantastische film, maar in zijn studio ook "actualiteiten" insceneerde. Tot zijn bekendste wapenfeiten horen een film over de Dreyfusaffaire (1899, zie ook verder) en een verslag over de kroning van de Britse koning Edward VII (1901). Méliès insceneerde de kroning nog voor de gebeurtenis zelf had plaatsgevonden, zodat de beelden snel na de feiten kon worden verspreid (Gaudreault, 2005, 546).

Nog eenvoudiger dan zaken in scène te zetten, was natuurlijk het handigheidje om filmbeelden een andere, bij de actualiteit aanleunende titel te geven. Zo werd in maart 1896 de film *Baignade de Congolais* in België vertoond. De film zocht aansluiting bij de grote Belgische belangstelling voor Congo, maar was daar niet gedraaid. In werkelijkheid waren de beelden, oorspronkelijk bekend als *Baignade de nègres* of *Jardin d'acclimatation* gefilmd in Parijs. Daar had de firma Lumière opnamen gemaakt van het als pretpark en dierentuin ingericht park, waar men een *village noir* had geïnstalleerd (Aubert & Seguin, 1996, 175).

Tot de grote kassuccessen van voor de eeuwwisseling behoorden films over de zaak van Franse kapitein Alfred Dreyfus (Gaudreault, 2005, 547-548). Net als in Frankrijk gingen in België voor- en tegenstanders hevig tekeer, des te meer daar ook beweerd werd dat de van spionage beschuldigde Dreyfus de plannen van de Belgische militaire versterkingen aan de Duitsers zou hebben doorgegeven. Voor de Belgische pers was de vraag naar illustraties en nieuws erg groot. In Oostende publiceerde *L'Écho d'Ostende* in 1899 een speciale editie over de veroordeling van Dreyfus en onderbrak de directie van het Kursaal een concert voor het nieuws dat Dreyfus een zware gevangenisstraf had gekregen. Filmproducenten als Georges Méliès, maar ook *Pathé*, en *The American Biograph and Mutoscope Company* leveren beelden over die rechtszaak (Bousquet & Redi, 1992, 47-48). De meeste daarvan waren in een studio nagespeeld omdat in de rechtszaal niet mocht worden gefilmd. Dergelijke opnamen werden in februari 1898 door de directeur van Brusselse music hall Scala in één van de populaire revues geïntegreerd.⁸ Tegelijk liet Jean Philippe Claeys, een Brusselse foorkramer, aan zijn publiek weten dat hij de enige was die een hele serie films over de

⁸. *La Chronique*, Brussel: 24 februari 1898.

zaak Dreyfus kon aanbieden.⁹ Authentieke opnamen waren evenwel enkel weggelegd voor exploitanten die met de Amerikaanse biograaf (een toestel van het bedrijf *Biograph*) werkten. Ze brachten als enigen op de Belgische filmschermen beelden van Dreyfus die naar de rechtbank in Rennes werd gebracht. Deze beelden waren opgenomen door de Franse manager van *The American Mutoscope and Biograph Company* (Brown & Anthony, 1999, 141). Dit alles illustreert opnieuw hoe belangrijk internationale nieuwsgaring op zeer korte termijn was geworden voor de gefilmde pers, die begin 1898 amper drie jaar bestond.

Het procedé om actuele gebeurtenissen in een studio "naar waar en echt" te ensceneren bleef tot einde 1905 schering en inslag. Nadien konden deze geënceneerde nieuwsbeelden het publiek, dat echte opnamen wou zien, niet meer bekoren. Een van de laatste uitzonderingen betrof het naspelen van de rechtszaak tegen de Franse high society personaliteit Marguerite Steinheil, de voormalige minnares van de Franse president Félix Faure, die werd aangeklaagd wegens een dubbele moord (1908-1909). In *L'Affaire Steinheil* waren seks, moord en politiek met elkaar verweven. De zaak hield ook de Belgische publieke opinie wekenlang in de ban en "actualiteiten" over dit gebeuren hadden een groot succes (Bousquet, 1997, 60).

2.3. De fascinatie voor internationale militaire conflicten

Al in 1897 behoorden, zoals hogerop vermeld, Zoograaf filmvertoningen van militaire manoeuvres van het Belgische leger (bijgewoond door de koninklijke familie) tot de meest succesvolle. Beelden van militaire gebeurtenissen en van oorlogen, waar ook ter wereld, prikkelden de nieuwsgierigheid. Daarom huurde de Antwerpse musichall Eldorado einde 1898 voor enkele maanden de buitenlandse filmexploitant *The Wargraph* in. Deze onderneming was gespecialiseerd in oorlogsverslaggeving en bracht opnamen van onder andere de Amerikaans-Spaanse oorlog (in Cuba), die ook in België van nabij gevolgd werd (Convents, 2000, 242-245). Het betrof onder meer opnamen gemaakt door *Biograph* (Bottomore, 1991, 28-35).

In de loop van 1900 stonden de Tweede Boerenoorlog in Transvaal en de Boksersopstand in China in de belangstelling. In het Zuid-Afrikaanse conflict

⁹ De zaak Dreyfus hield jarenlang de opinie in de ban. De Joods-Franse officier Dreyfus (1859-1935) werd in 1894 op dubieuze wijze van spionage ten voordele van de Duitsers beschuldigd en veroordeeld. Hij werd naar het Duivelseiland bij Cayenne verbannen. In 1906 werd hij gerehabiliteerd.

sympathiseerden vele Belgen met de Boeren. Terwijl de Belgische staat in de Boerenoorlog neutraal bleef, stuurde de overheid wel troepen naar China om er de Belgische bezittingen te verdedigen. Niet alleen de grote maar ook de kleine lokale Belgische kranten besteedden er veel aandacht aan. Het kermis- en variétéamusement speelde hier met zijn filmprogramma nadrukkelijk op in. Charles Belot draaide bijvoorbeeld een reportage van enkele minuten (50 meter) over de voorbereiding van het vertrek van deze soldaten onder de titel *Le départ du continent belge pour la Chine* (Convents, 1999a, 48-49).¹⁰

Met de komst van een Amerikaanse vertoner – de *American Bioscope* – naar de Brusselse Scala waren de actualiteiten over de Boerenoorlog daar in het voorjaar van 1900 niet meer van het scherm te branden. De Scala integreerde ze als onderdeel van een variétéprogramma. Deze beelden werden door *American Bioscope* betrokken bij het Britse *Warwick Trading Company* dat over verslaggevers in het conflictgebied beschikte. Het Britse perspectief van de films was onmiskenbaar, en botste met het anti-Britse sentiment dat vele Belgen koesterden. Dit bleek toen beelden van de vertegenwoordigers van de Britse overheid in de Scala werden uitgejouwd. Dit leidde tot diplomatieke ongerustheid: op 14 april 1900 lichtte de Britse gezant te Brussel zijn regering in over de vijandige houding van het Belgische publiek in de Scala (Convents, 2000, 238). Elders in België werden ook andere beelden getoond. Zo vertoonde een Duitse exploitant van Messters Kosmograaf in Luik zowel beelden van Engelse troepen als van het Boerenleger. Ook de aankomst in Marseille in november 1900 van president Paul Krüger, die in Europa zijn zaak kwam bepleiten en er nadien in vrijwillige ballingschap bleef, was in Messters' kosmograaf te zien.

De Bokseropstand in China, die in 1900 door een internationale interventiemacht onder Britse leiding werd neergeslagen, leidde net als de Boerenoorlog tot de productie van pro-Britse (of pro-Europese) films, die de tegenstanders op een negatieve en verwerpelijke wijze portretteerden. Dergelijke beelden over China en over de Transvaal werden in België onder meer door de reizende filmexploitant Etienne Thévenon vertoond (Convents, 1994, 238). In de zomer van 1900 liet Thévenon de Luikse pers weten dat hij over authentieke beelden beschikte over de aanval van Boksers op een katholieke missiepost, waarbij missionarissen waren vermoord.¹¹ Het betrof

¹⁰ Belot draait ook actualiteiten over sportevenementen in Bergen (1904), de opening van het koloniaal Paleis van Tervuren (1905), de Opening van de wereldtentoonstelling te Luik (1905), en tal van faits divers.

¹¹ Thévenon was natuurlijk niet de enige. De uit Nederland stammende reizende film-exploitant de Cinéographe Alber die in 1900 o.m. in Oostende en in La Louvière was, beschikte eveneens over deze beelden over Zuid-Afrika en China.

in werkelijkheid echter geënceneerde opnamen, meer bepaald het door de Pathé gefilmde *Épisodes relatifs à la guerre du Transvaal* en het door de Brit James Williamson gedraaide *Attack on a China Mission* (Bousquet, 1996, 858-859; Gray, 1997, 28-42). In 1902 prees de Brusselse filmexploitant Maurice De France zijn Belgische klanten naast beelden van de Boerenoorlog ook opnamen van de bloedbaden in Macedonië (februari 1902) en reconstructies van scènes uit de Frans-Duitse oorlog (1870) aan (Convents, 2000, 214-216).

Ook latere conflicten vonden hun weg naar het filmpubliek. In mei 1905 vertoonde de Nederlandse kermisexploitant Albert Frères in Leuven zowel opnamen van de *Guerre Russo-japonaise: belegering van Port-Arthur* als een verslag over *Onlusten te Sint-Petersburg*. Dit laatste was een reconstructie over de bloedig neergeslagen betoging bij het winterpaleis van tsaar Nicolaas II.

2.4. Andere opnamen: van faits divers tot actualiteit

In 1905 bevat een affiche van een filmvoorstelling een mengeling van gekende en geliefde thema's, van films die documentair of fictief waren of op een kruispunt van beide genres zaten. Het was bijvoorbeeld niet ongebruikelijk om in een en dezelfde voorstelling naast actualiteitsbeelden ook zowel gekende sprookjes en legenden (Assepoester, de gelaarsde kat, Willem Tell) als Bijbelverhalen en heiligenlevens aan te treffen. Een andere aantrekkelijke extra werd gevormd door lokale opnamen. Daarbij trachtte de exploitant in zijn eigen filmpje zoveel mogelijk mensen vast te leggen, bijvoorbeeld bij het verlaten van fabrieken of kerken, of bij de deelname aan processies. Hoe meer personen er op de film stonden, hoe meer mensen interesse hadden om met familieleden naar zichzelf te komen kijken. Voor reizende filmexploitanten, zeker voor hen die jaarlijks naar dezelfde plaatsen terugkwamen, was het maken van lokale opnamen dus een manier om het publiek direct bij de voorstelling te betrekken en een vast 'klantenbestand' op te bouwen.

Voor de in België actieve exploitanten als Etienne Thévenon, Willem Krüger en de gebroeders Alberts werden plaatselijke opnamen van gebeurtenissen die op massale lokale belangstelling konden rekenen, een echt handelsmerk. Thévenon specialiseerde zich in plaatselijke actualiteiten in Wallonië en voornamelijk in Luik. Daarnaast liet hij natuurlijk de kans niet liggen om onderwerpen van 'nationaal' belang te registreren. Zo filmde hij in november 1903 koning Leopold II tijdens diens bezoek aan de werken voor

de Luikse wereldtentoonstelling van 1905. In 1904 legt hij de vernielingen aangericht door een anarchistische aanslag in Luik op film vast. Op dat ogenblik stonden gelijkaardige politieke aanslagen, zowel in binnen- als buitenland, in de actualiteit. Zo stond *Les attentats nihilistes en Russie* op het affiche bij The Imperial Bio Grand Cinematograph van Krüger.¹² Thévenons film over de Luikse aanslag paste zo ook in de concurrentieslag met andere exploitanten.

Sportverslaggeving groeide uit tot een vast ingrediënt van film-programma's. Voetbal-, wielren-, autosport-, boks- en paardenwedstrijden konden altijd op bijval rekenen. Deze films brachten natuurlijk impressies, maar geen volledige verslagen. Wanneer de gelegenheid zich voordeed, filmde men ook spectaculaire gebeurtenissen of ongevallen. Bij de botsing in 1900 van een goederentrein tegen een personentrein in Remicourt bij Borgworm, haastten zowel kermisvertoner Henri Opitz als zijn concurrent Henri Grünkorn zich om als eersten van het ongeluk beelden te maken. Toen die laatste de strijd won, verontschuldigde zijn concurrent zich bij het publiek, door aan te voeren dat zijn film vertraging had omdat deze bij de firma *Lumière* in het Franse Lyon moest worden ontwikkeld.

Minder spectaculaire onderwerpen kwamen aan bod. De Belgische foorkramer Charles Schram bood in 1897 opnamen aan van de aankomst van de toeristische stoomboot Namen-Dinant en van het ontschepen van talrijke reizigers. Hij vertoonde deze naast opnamen van de carnavalstoet te Parijs, het koninklijk plein van Moskou of de autowedstrijd Parijs Bordeaux.¹³ Soortgelijke onderwerpen zouden later ook deel uitmaken van het bioscoop-journaal dat uiteindelijk uit dergelijke actualiteitsfilms ontstond.

3. GEFILMD NIEUWS IN DE BIOSCOPEN

3.1. Ontstaan van het bioscoopwezen en de komst van het Pathé Journal

In het begin van de 20^e eeuw ontstonden langzamerhand de eerste vaste vertoningsplaatsen. Het ontstaan van bioscopen had voor exploitanten natuurlijk een grote invloed op hun filmprogrammering, op de verwervingspolitiek van

¹² Het gaat hier over de reconstructie van de aanslag op de Russische minister Plehve op 28 juli 1904 in Sint Petersburg. De film werd door Nonguet in de Pathéstudio's onder de titel *L'Assassinat du ministre Plehve/du grand-duc Serge* gedraaid.

¹³ *La Meuse*, Luik: 16 mei 1904.

hun films (waaronder actualiteitsbeelden) en op de rentabiliteit ervan. Wie een bioscoop uitbaatte en dus een vaste standplaats en een (relatief) vast publiek had, diende met grote regelmaat nieuwe films aan te bieden. Dat betekende dat actualiteitsbeelden een of twee keer per week moesten worden vernieuwd.

De eerste vaste vertoningszaal op Belgische bodem werd geopend in 1904: het *Théâtre du Cinématographe* te Brussel. De uitbater, Louis Van Goitsenhoven, bracht net zoals een musichallprogramma een gevarieerd aanbod met faits divers, komische en dramatische beelden. Actualiteitsbeelden stonden natuurlijk ook op de affiche. Soms vormen ze zelfs de hoofdattractie, bijvoorbeeld toen Van Goitsenhoven in 1906 beelden van de grote mijnramp in het Franse Courrières kon aanbieden (Convents, 2000, 304). De populariteit van die beelden had (opnieuw) te maken met een Belgische component. De mijn bevond zich niet ver van de Belgische grens en onder de meer dan duizend slachtoffers bevonden zich eveneens honderden Belgen. Het *Théâtre du Cinématographe* bleef natuurlijk geen unicum. Ook elders ontstonden vaste zalen, vaak geïntegreerd met een café: deze café-cinés waren de eerste bioscopen. Gestimuleerd door een in juni 1908 uitgevaardigde wet, die de vertoning van films op kermissen quasi onmogelijk maakte werd de bioscoopvertoning van films de norm (Convents, 2000; 2007).

De eerste vaste zalen boden hun publiek een weekprogramma van een half uur aan, dat de hele dag door werd herhaald. Het succes van deze zalen was gebaseerd op het wekelijks en soms tweewekelijks brengen van een nieuw en aantrekkelijk programma.¹⁴ Hierdoor ontstond ook een meer continue vraag naar actualiteitsfilms, waaraan (net zoals dat voor fictiefilms het geval was) vooral buitenlandse maatschappijen voldeden. In België besloot Willem Krüger, die een aantal zalen en een reeks van reizende filmexploitaties bezat, de concurrentie vanuit Antwerpen aan te gaan en trachtte op regelmatige en gestructureerde basis actualiteiten te produceren. Hij faalde echter en ging in de zomer van 1908 failliet.

Het ontstaan van vaste bioscopen, die regelmatig een nieuw programma nodig hadden, was een internationale trend. Het deed zich natuurlijk ook voor in Frankrijk, dat als thuisland van tot multinationals uitgegroeide productiefirma's als *Pathé*, *Gaumont* en *Éclair* voor de Eerste Wereldoorlog

¹⁴. *La Gazette de Charleroi* schreef op 29 juli 1907 over een lokale bioscoop: "L'établissement ne se désemplit pas et la population y a pris un réel goût (...) la raison de ce succès est d'ailleurs très simple: il a pour devise du nouveau et toujours du nouveau. Étant en relation avec les plus grandes firmes du monde, le Cinéma Théâtre est un des rares établissements de ce genre qui est à même de donner des primeurs plusieurs fois par semaine et de renouveler son programme entièrement chaque semaine".

toonaangevend was. (De rol van pioniers *Lumière* verzwakte, omdat de maatschappij zich focuste op de productie van filmstock, niet op het maken van filmentertainment.) *Pathé*, de grootste filmproducent ter wereld, zag in dat het steeds grotere netwerk van bioscopen, waarvan de maatschappij er ook een aantal zelf uitbaatte, tot een rendabelere manier van filmexploitatie noopte. Het traditionele systeem, waarin een exploitant een filmkopie kocht en die dan zo lang mogelijk probeerde te vertonen om zijn investering zo goed mogelijk terug te verdienen, had afgedaan. Daarom besloot *Pathé* om haar nieuwe films voortaan te verhuren. Dit nieuwe systeem, dat toeliet één programma of de afzonderlijke films waaruit het bestond, in de loop der tijd aan verscheidene vaste vertoners te verhuren, werd in 1907 geïntroduceerd en overgenomen door andere producenten. Omtrent de jaarwisseling 1908-1909 introduceerde *Pathé* een andere innovatie. Onder de noemer *Pathé-faits-divers*, kort nadien heromgedoopt tot *Pathé Journal*, werd voortaan een compilatie van actualiteitsfilms aangeboden. Met dit nieuwe concept, dat eerst werd uitgetest in de Parijse regio en dan internationaal werd toegepast, was het filmjournaal als genre geboren. Voortaan boden *Pathé* – en concurrenten die het systeem snel kopieerden – onder een vaste serietitel op regelmatige basis een filmrol met meerdere nieuwswaardige reportages aan (Vande Winkel, 2006).

Deze nieuwe politiek had verstrekkende gevolgen. Internationale firma's verhuurden concessiehouders voortaan op exclusieve wijze een volledig programma, inclusief filmjournaals, eventueel aangevuld met andere actualiteitenfilms. Deze strategie werd in België ook gevolgd door het begin 1908 opgerichte lokale filiaal van *Pathé: La Belge Cinéma*. Het bedrijf nam snel een groot deel van het einde 1908 (zie hoger) failliet gegane Krügerimperium over. Op enkele jaren tijd bezat de onderneming een keten van meerdere tientallen prestigieuze bioscopen in België, waaraan ze zelf filmprogramma's leverde (Convents, 2004a, 363-374). Steunend op het enorme internationale productieapparaat van het Frans moederhuis, kon *Pathé La Belge Cinéma* haar eigen zalen moeiteloos elke week (en in sommige gevallen zelfs meermaals per week) van een geheel of gedeeltelijk vernieuwd filmprogramma van twee uur voorzien. Daarin zaten telkens één of meerdere reportages die inspeelden op de actualiteit. Eerst ging het om afzonderlijke nieuwsberichten, vanaf het voorjaar van 1909 om *Pathé-faits-divers* en zijn opvolger *Pathé Journal*.

Het *Pathé Journal*, dat aanvankelijk ongeveer een derde van een doorsnee filmvoorstelling in beslag nam, werd eerst in de eigen bioscopen vertoond en

pas later aan andere zalen verhuurd.¹⁵ Het filmjournaal groeide zo uit tot een van de belangrijke troeven in de concurrentieslag met de andere bioscopen. Van de Belgische Pathébioscopen werd gezegd dat hun prestige onder meer te danken was

"à l'inédit et à la promptitude avec lesquels le Pathé Journal renseigne ses auditeurs sur les actualités de chaque jour".¹⁶

Wat voor nieuws brachten deze filmjournaals (Baj & Lenk, 2004, 270)? Van de 263 reportages uit het Pathéjournaal die in Antwerpen tussen 1909 en 1911 werden geprogrammeerd (een tijdlang onder de Vlaamse benaming "Pathé Verscheidenheden, hedendaags") was bijna een kwart gewijd aan sportmanifestaties. Op de tweede plaats (18,3%) stonden de beelden van personaliteiten zoals ministers, koningen en presidenten. Dit werd gevolgd door berichten over rampen en criminele feiten. Op de vierde plaats stonden er opnamen van alles wat met het militaire te maken had. Daarna volgen reportages over cultuur (9,2%) die onder meer gaan over artiesten of schrijvers; over sociale gebeurtenissen waarbij arbeiders betrokken waren (7,8%); nieuwe ontdekkingen (4,3%), mode (4%), politie (2%), godsdienst (2%), urbanisme (1,7%) en tenslotte over politiek (0,8%) (*Ibid.*, 270). Dat laatste betekende niet dat het Pathéjournaal politiek neutraal was. *Pathé Journal* vertegenwoordigde een burgerlijke, Franse behoudsgezinde en gezagsgetrouwe politiek. Dit was eigen aan de filmcultuur van het bioscoopwezen, dat door de grote filmproducenten als *Pathé* werd gedomineerd.

Het Pathéfiliaal *La Belge Cinéma* legde zich in België ook toe op het registreren van faits divers en nieuwswaardigheden. Ze kon deze snel aan haar lokale zalen aanbieden en via het moederhuis ook als onderdeel van de internationaal verspreide filmjournaals naar het buitenland exporteren. Deze politiek, die ook door andere buitenlandse filialen werd toegepast, bood *Pathé* een groot concurrentievoordeel ten opzichte van kleinere firma's.

3.2 De concurrenten van *Pathé*

Toen einde 1908 een nieuwe Belgische onderneming (*Le cinématographe des Colonies*) werd opgericht om reportages in de nieuwe kolonie te draaien,

¹⁵. Voorstellingen duurden, zoals vermeld, ongeveer een half uur. Men mag ook niet uit het oog verliezen dat films van meer dan één bobijn (die uiteindelijk tot langspeelfilms zouden leiden) pas in 1910-1914 langzaam opgang maakten.

¹⁶. *L'Économiste Belge*, Brussel: 19 maart 1911.

reageerde de Belgische Pathévestiging snel. Enerzijds programmeerde ze in de eigen bioscopen zelf eerder beelden over Afrika (Convents 1986, 93-99), anderzijds zond de firma Pathé Alfred Machin, cineast en voormalig foto-reporter van *L'Illustration*, naar Afrika om in Belgisch en Frans Congo reportages te maken. Machin reisde echter via Egypte en Soedan naar de blauwe Nijl en draaide er enkele duizenden meters films die in de loop van de volgende vijf jaren op de Belgische en op de wereldmarkt te zien waren (Convents, 1995a, 54-58). Bij zijn terugkomst werd Machin een tijdlang verantwoordelijk voor de filmproductie van *Pathé* in België. Hij produceerde er een tiental fictiefilms, maar maakte tevens met cineast Jacques Bizeuil in 1909-1914 opnamen voor het Belgisch Pathéjournaal. Tijdens de eerste wereldoorlog filmde Machin aan het front (Thys, 1995, 14-16).

In navolging van zijn grote concurrent *Pathé* startte het Franse *Gaumont* in 1909 eveneens wereldwijd met een bioscoopjournaal. Dit werd natuurlijk ook in België uitgebracht. Net als de lokale Pathévestiging, liet het Belgisch Gaumontfiliaal lokale nieuwswaardigheden filmen. Daarvoor deed men een tijdlang een beroep op de Belg Léon Dubigk, die onder andere beelden draaide van de begrafenis van Leopold II (1909), de blijde intrede van Albert I (1910) en de brand op de wereldtentoonstelling van Brussel (1910). *Gaumont* probeerde zich met zijn journaal duidelijk te profileren bij de Belgische betere klasse. In 1913 publiceerde ze een tijdlang de inhoud van haar wekelijks journaal (geprogrammeerd in de Brusselse *Grand Cinéma Royal*, in de Gentse *Cinéma Gaumont* en in het Antwerpse *Théâtre Gaumont*) in het blad van de *Touring Club de Belgique*.¹⁷ Ze liet daarbij elk onderwerp op passende wijze met een foto illustreren. Het kan als een variant van het Parijse blad *Pathé Journal* beschouwd worden.¹⁸

Omstreeks 1912 telde België meer dan 650 bioscopen. In de meeste van deze zalen werden wekelijks actualiteiten of filmjournaals getoond. Bioscopen die de grote journaals van *Pathé* en *Gaumont* niet wilden of konden programmeren, hadden ook andere mogelijkheden. Zo bood de belangrijke onafhankelijke distributeur *Comptoir Général de Cinématographie*, met kantoren in Luik en in Brussel, uiterlijk vanaf augustus 1912 het *Éclair*-journaal aan. Eveneens beschikbaar waren onder andere de kleinere *Éclipse*-en *Express*journaals, respectievelijk van Franse en van Duitse origine. De concurrentie bleef niet bij de pakken zitten. Sommige onafhankelijke

¹⁷. *Gaumont* gaf ook prijsreductie aan de leden van de Belgische Touring Club.

¹⁸. In Frankrijk publiceert de Firma *Pathé* in 1912 een heus geïllustreerd weekblad op krantenformaat met de titel "Pathé Journal". Het blad was overladen met grote foto's uit de films over de actuele gebeurtenissen die in de loop van de volgende dagen ook in de bioscoop te zien was. Mogelijks kende dit initiatief op één of andere wijze ook in België navolging.

bioscopen met naam en faam bouwden, met de hulp van diverse producenten, eigen journaals uit. Dit gold onder andere voor de bioscopen de *Manège* in Verviers (*Manège Actualités*) en voor verscheidene andere kleine ondernemingen.

Sommigen meenden dat ze met het snel brengen van plaatselijk nieuws een niche konden invullen en richtten eigen productiehuizen op. In 1912 begon de Brusselse firma *Laboratoire Cinématographique Belge* onder de leiding van Isidore Moray (Thys, 1999, 50-51) nieuwsfilms te draaien. Bijzonder aan deze firma was dat ze een overeenkomst sloot met de krant *La Dernière Heure*, om samen over de Ronde van België van 1913 (die in verscheidene etappes werd gereden) verslag uit te brengen. Dagelijks werd een filmreportage gemaakt, dat nog diezelfde dag of de dag nadien kon worden vertoond. Moray functioneerde ook als Belgische correspondent van het *Éclair*-bioscoopjournaal. Dit correspondentensysteem, waarbij lokale cameralui occasioneel beelden aanleverden, werd ook door andere internationale firma's toegepast.

Andere Belgen vonden ook de weg naar de productie van een bioscoopjournaal. Hippolyte de Kempeneer richtte samen met Auguste Meuter van 1912 tot 1914 het *Semaine animée* op en bracht wekelijks een nieuwe editie van het journaal op de markt. Voor de Kempeneer bleek dit uiteindelijk een opstapje naar de productie van fictiefilms, die hij vanaf 1919 zou opstarten. Meuter ging na verloop van tijd als correspondent voor diverse buitenlandse filmjournaals zoals *Éclair* en het Duitse *Eiko-Woche* (Berlijn) werken. In 1913 startte hij een eigen laboratorium op (Bolen, 1978, 35), dat aan het begin van de 21^e eeuw als Laboratoire Meuter-Titra S.A.-N.V voortleeft.

3.3. Inhoudelijke kenmerken – gelegenheidsactualiteiten

Inhoudelijk verschilden de grote filmjournaals niet zoveel van elkaar. De specifieke onderwerpen konden andere accenten leggen, maar de opbouw en de aard van de behandelde thema's was *grosso modo* hetzelfde. Zo toonde het *Éclair-Journal* no. 46 van einde november 1913 onder andere een modedefilé uit Parijs, paardenrennen, de inhuldiging van een tentoonstelling, een vliegtuigloping, een vrouwelijke pilote in een autowedstrijd, een massabijeenkomst bij het monument voor verdronkenen in Marseille, verkiezingen in Palermo, de doop van een nieuw vliegtuig (door een actrice) in Groot-Brittannië, het bezoek van de Belgische koning Albert I aan de Duitse keizer en een militaire paardenwedstrijd in Hongarije. Een dergelijke mix aan

onderwerpen, die, doorgaans telkens ingeleid door een korte tussentitel, allemaal kort behandeld werden, was gebruikelijk. Daarnaast brachten grote bioscoopjournaalproducenten regelmatig supplementen of gelegenheidsactualiteiten uit. In december 1913 bood *Éclair* bijvoorbeeld naar aanleiding van een assisenzaak te Brussel, over de moord op twee politieagenten in Laken, een reconstructie van de misdaad aan.¹⁹

Niet alle bioscopen vertoonden in hun programma een kant-en-klaar aangeleverd bioscoopjournaal van één van de grote producenten. Toch waren deze exploitanten gevoelig voor actualiteiten en buitengewone nieuwsgebeurtenissen. Daarom programmeerden ze, wanneer de gelegenheid zich voordeed, speciale opnamen of 'gelegenheidsactualiteiten'. Dergelijke producties, die bij de oude traditie van actualiteitsfilms aanknoopten, werden zowel gemaakt door kleinere onafhankelijken als door de grote journaalproducenten. Deze films verschenen vaak ook in bioscopen waar wel een traditioneel filmjournaal liep, en vormden daar dan een aanvulling of supplement op. Toen de Italiaanse stad Messina op 28 december 1908 door een aardbeving verwoest werd, bracht de Antwerpse Pathébioscoop vanaf 8 januari met de film *La Sicile* 'archiefbeelden' van voor de catastrofe. Een week later kon men opnamen uit het eigenlijke rampgebied tonen. Films als *Le tremblement de terre en Sicile*, *La catastrophe de Messine* en *La Catastrophe actuelle de Messine et de Reggio* werden allen als extra nieuwsprogramma naast het *Pathé Journal* geplaatst. Einde 1909 en begin 1910 boden het overlijden van Leopold II, de troonsbestijging van Albert I en de traditionele 'Blijde Inkomst' van de jonge vorst aan de Belgische provinciesteden aan vele bioscopen de kans om speciale nieuwsreportages over deze gebeurtenissen te tonen. Meer lichtvoetige onderwerpen gaven aanleiding tot de productie van gelegenheidsactualiteiten. Een filmverslag over voetbalwedstrijd Holland-België, die op 26 april 1914 in Amsterdam gespeeld werd, werd twee dagen later al in België afgeleverd. De Nederlandse producent Albert Frères liet trots weten dat hij het exclusieve recht had verkregen om die match te filmen.

Vanzelfsprekend kregen reportages uit oorlogsgebieden extra plaats buiten het filmjournaal. Einde 1912 bracht *Gaumont* bijvoorbeeld de productie *La Guerre des Balkans* uit, die met 520 meter de toen zeer lange duur van ruim 20 minuten had. *Pathé* bracht massaal beelden van diverse brandhaarden in zijn Belgische bioscopen. In januari 1914 laat de directeur van één van de meest prestigieuze zalen van Luik, het *Théâtre Astoria* weten dat hij beschikt over de film *Sous la mitraille*,

¹⁹ *La Revue Belge du Cinéma*, Brussel: 13 december 1913.

"retracant les principaux épisodes de la guerre Greco-Bulgare. Ce film pris à la demande de Gouvernement Grec, document historique de grande valeur montre toutes les atrocités engendrées par la guerre et constitue le plus éloquent plaidoyer qui ait encore été fait en faveur de la paix".²⁰

Dergelijke actualiteiten konden als een barometer van de oorlogsdreiging in Europa beschouwd worden. Toen die oorlogsdreiging werkelijkheid werd en ook België betrokken raakte, had dit implicaties voor het bioscoopwezen.

4. DE EERSTE WERELDOORLOG EN ACTUALITEITEN - FILMJOURNAALS

In augustus 1914 viel het Duitse leger België binnen. Naarmate de inval vorderde, gingen de bioscopen dicht (Convents, 1995b, 171-173; 2005, 315-317). In de maanden augustus tot oktober waren een groot aantal cineasten in het land actief. Ze leverden beelden voor het Franse, Duitse, Britse, Nederlandse en Amerikaanse bioscoopnieuws. Cineasten van neutrale landen hadden in die periode nog de mogelijkheid om aan beide zijden van het front te filmen. Tussen de Duitse en de geallieerde journaals ontbrandde wereldwijd een heuse beeldenoorlog waarin België in de eerste maanden een centrale plaats bekleedde.

De stabilisatie van het front, in de winter van 1914-1915, leidde tot een relatieve normalisering van het dagelijks leven in bezet België. Een aantal Belgische bioscoopexploitanten wilden opnieuw hun zalen openen en kregen daarvoor de steun van de Duitse bezetter. Deze legde eisen op aan de inhoud en de herkomst van films die nog mochten worden vertoond. Films uit geallieerde landen – fictiefilms en documentaire producties – mochten niet meer worden vertoond of ingevoerd. Zeker vanaf de intrede van de Verenigde Staten in de oorlog (1917) werd de inhoud van het bioscoopaanbod praktisch totaal door de bezetter gecontroleerd. Al veel eerder was beslist dat filmjournaals enkel van Duitse producenten en filmverdelers mochten komen. De journaals die in Duitsland door een beperkt aantal producenten werden gemaakt (Eiko-Woche, Messter-Woche, Express-Woche en Kinokop-Woche) kregen zo een monopolie. Vooroorlogse sterkhouders als de bioscoopjournaals van *Pathé*, *Gaumont*, *Éclipse* en *Éclair* verdwenen zo uit de Belgische bioscoopprogramma's. Neutrale landen konden nog films naar bioscopen in het bezet gedeelte van België sturen, maar deze werden nauwkeurig door de bezetter gecontroleerd.

²⁰ *La Meuse*, Luik: 10/11 januari 1914.

In januari 1917 werd het *Bild-und Filmamt* (BUFA) in Berlijn opgericht om de filmpropaganda vanuit de legerleiding te optimaliseren. Eén van de zeven filmploegen van de BUFA was in bezet België actief en draaide voor de Belgische bioscopen speciale actualiteitsbeelden zoals *Hilfsdienst in Gent* en *Der Besuch des flämischen Nationaldichter René de Clercq im Kriegsgefangenen Lager Göttingen*.²¹ Vanaf 1917 kwamen ook bijzondere reeksen van Duitse documentaires – actualiteiten in de bioscopen. De door de Duitsers gecontroleerde pers vermeldde specifiek dat de films

"qui ont fait courir tout Bruxelles ne visent aucun but politique. Ils n'ont pour objet que de permettre au public de se rendre un compte exacte de la façon actuelle de faire la guerre".²²

In werkelijkheid ging het wel degelijk om propagandabeelden (Convents 1982a, 395).

In het onbezette gedeelte van het land en bij de Belgische regering in Le Havre werd in 1915 de *Service Cinématographique de l'Armée Belge* (SCAB) opgericht.²³ De dienst stond onder de leiding van luitenant Horlait en baron de Séjourney. Ze werkte met ervaren cineasten zoals Léon-Josse, Dassonville, Léon Drapier, Jean Hobeck, Emile Thirion en Louis Rolland. De films werden in een eigen laboratorium door Isidore Moray ontwikkeld. Ze werden deels uitgebracht onder de benaming *Yser Journal*, dat vooral voor Belgische troepen bestemd was, maar waar ook buitenlandse bioscoopjournaals gebruik van mochten maken.

5. BESLUIT

Beelden van actuele gebeurtenissen maakten al vanaf 1896 inherent deel uit van filmvertoningen. Dat verbeelden van spectaculair nieuws paste in een lange traditie in de Belgische (en internationale) amusementswereld. Daarbij hadden actualiteiten, van voornamelijk machthebbers en militaire gebeurtenissen, een bijzondere aantrekkingskracht. Binnen het decennium waren ze een populair onderwerp bij de reizende filmexploitanten op kermissen,

²¹ Tijdens de oorlog maakte ook Hippolyte De Kempeneer (vermoedelijk illegaal) enkele opnamen van het dagelijks leven in bezet Brussel. Hij bracht deze na de oorlog uit onder de titel *Bruxelles sous l'occupation* (Bolen, 1978, 57-60; Convents, 1995c, 29-36; Convents, 2004b, 99-110); .

²² *Journal des Petites Affiches*, Leuven: 1917.

²³ Hiermee werd de basis gelegd voor een audiovisuele militaire dienst, die tot op heden bestaat en anno 2009 de Televoxyzendingen maakt

openbare feesten en in musicalls. Sommigen onder hen brachten naast internationaal nieuws, opnamen van lokale actuele gebeurtenissen. Ze werden tussen de andere genres van films (feeëries, drama's, komedies, enz.) geprogrammeerd. Ze werden aangekocht en stonden soms jaren op het affiche.

Met de ontwikkeling van het bioscoopwezen, dat leidde tot een distributiesysteem waarin films niet meer verkocht maar verhuurd werden, kon de grootste filmproducent ter wereld, de Franse firma *Pathé*, met nieuwswaardige faits divers een programmaonderdeel uitbouwen dat als *Pathé Journal* bekend werd. Ze lanceerde dit in 1909 in België als onderdeel van haar prestigepolitiek en introduceerde zo het filmjournaal, dat als genre internationaal door concurrenten gekopieerd werd. Haar grootste concurrenten, zoals *Gaumont* en *Éclair*, lanceerden eveneens een bioscoopjournaal. Deze journaals ademden allen een burgerlijke behoudsgezinde Franse kijk op de samenleving uit. Nieuws over een belangrijk plaatselijk, nationaal of internationaal evenement verscheen geregeld naast het bioscoopjournaal als een bijzonder supplement of 'gelegenheidsjournaal' op het affiche. In de loop van de jaren werd de snelheid om het nieuws op het witte doek te brengen steeds belangrijker, zeker als het om plaatselijke gebeurtenissen ging. De vraag naar lokale opnamen met nieuwswaarde was ook de aanzet bij ondernemingen in België om zelf een filmproductie op te zetten.

Al voor de Eerste Wereldoorlog was het duidelijk dat actualiteiten een ideaal medium waren voor het propageren van een bepaalde politiek. Bioscoopjournaals hadden daarbij een aanvullende functie en illustreerden in feite krantenkoppen uit het algemene nieuws. Tijdens de Eerste Wereldoorlog werden actualiteiten een onderdeel van de door de militaire overheid gecontroleerde propaganda. In bezet België werden zeker in de tweede helft van de oorlog een aantal specifieke documentaires in de bioscopen gebracht die actuele oorlogsevenementen in een voor Duitsland positieve wijze belichtten. In het onbezette gedeelte richtte de Belgische militaire overheid een speciale filmdienst op om de Belgische oorlogsinspanning te beklemtonen.

AFKORTINGEN

BUFA
SCAB

Bild-und Filmamt
Service Cinématographique de l'Armée Belge

Bronnen

Gedrukte bronnen

- Der Kinematograph*, Dusseldorf: 23 september 1914.
L'Actualité. Journal hebdomadaire des théâtres, cinématographes, concerts, sports et pour la défense de la Wallonie, Verviers: 12 augustus 1913.
De Postrijder, Tongeren: 29 januari 1910.
Journal des Petites Affiches, Leuven: 1917.
L'Économiste Belge, Brussel: 19 maart 1911.
La Chronique, Brussel: 24 februari 1898.
La Comète Belge, Brugge: 1 september 1908.
La Flandre Libérale, Gent: 3 april 1905.
La Gazette de Charleroi, Charleroi: 29 juli 1907.
La Meuse, Luik: 16 mei 1904; 13/14 juni 1908; 23 april 1908; 1 augustus en 17 september 1908; 10/11 januari 1914.
La Revue Belge du cinéma, Brussel: 13 december 1913; 11 april 1914.
L'Économiste Belge, Brussel: 19 maart 1911.
Le Hainaut, Bergen: 4 juni 1914.
Le Journal des Petites Affiches, Leuven: 28 april 1912.
Le Matin, Antwerpen: 17 september 1911.
Le Petit Bleu, Brussel: 29 maart 1901.

Literatuur

- AUBERT (M.) & SEGUIN (J.-C.) (eds.), *La production cinématographique des Frères Lumière*, Paris, 1996.
 BAJ (J.) & LENK (S.), "Le premier Journal vivant de l'Univers!", *Le Pathé Journal 1909-1913*" in: M. MARIE & L. LE FORESTIER (eds.), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, Paris, 2004, pp. 263-282.
 BOLEN (F.), *Histoire authentique (...) du cinéma belge*, Brussel, 1978.
 BOTTOMORE (S.), "The Biograph in Battle" in: K. DIBBETS & B. HOGENKAMP, *Film and the First World War*, Amsterdam, 1991, pp. 28-35.
 BOTTOMORE (S.), "'An Amazing Quarter Mile of Moving Gold, Gems and Genealogy', Die Filmaufnahmen des Delhi Durbar von 1902/1903", *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films (4): Early Non-fiction film*, Frankfurt am Main, 1995, pp. 75-97.
 BOUSQUET (H.), *Catalogue Pathé des années 1896-1914, I: 1896-1906*, Bassac, 1996.
 BOUSQUET (H.), "Les actualités reconstituées chez Pathé", *Les Cahiers de la Cinémathèque: Rêve d'histoire du cinéma. Les actualités filmées françaises*, 1997, no. 66, pp. 57-60.
 BOUSQUET (H.) & REDDI (R.), *Pathé Frères. Les films de la production Pathé/I film della produzione Pathé (1896-1914)*, Firenze, 1992.
 BROWN (R.) & ANTHONY (B.), *A Victorian Film Enterprise. The History of the British Mutoscope and Biograph Company, 1897-1915*, Bath, 1999.

- CONVENTS (G.), "De komst en de vestiging van de film te Leuven (1895-1918)" in: G. CONVENTS & N. VAN ZUTPHEN, *Fiets en Film rond 1900. Moderne uitvindingen in de Leuvense samenleving*, Leuven, 1982a, pp. 257-422.
- CONVENTS (G.), "Film en koloniale propaganda", *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis*, XXVIII, 1982b, pp. 389-414.
- CONVENTS (G.), *A la recherche des images oubliées. Préhistoire du cinéma en Afrique 1907-1918*, Brussel, 1986.
- CONVENTS (G.), "Images cinématographiques d'Italie en Belgique (1896-1909)", *Imagine. Note di Storia del Cinema. Nuova Serie (10)*, 1989, pp. 9-13.
- CONVENTS (G.), "Motion picture exhibitors on Belgian fairgrounds", *Filmhistory*, VI, 1994, no. 2, pp. 238-249.
- CONVENTS (G.), "Des images non occidentales au cœur de l'Europe avant la Première Guerre mondiale: en Belgique, par exemple" in: R. COSANDEY & F. ALBERA (eds.), *Cinéma sans frontières/Images across Borders 1896-1918*, Lausanne, 1995a, pp. 50-72.
- CONVENTS (G.), "Cinema and German Politics in Occupied Belgium" in: K. DIBBETS & B. HOGENKAMP (eds.), *Film and the First World War*, Amsterdam, 1995b, pp. 171-178.
- CONVENTS (G.), "Le cinéma et la Première Guerre Mondiale en Belgique. Quelques aspects inconnus", *Revue Belge du Cinéma*, (maart) 1995c, nos. 38/39, pp.29-36.
- CONVENTS (G.), "Die Flüchtlinge in Genf. Aktualitäten vom sächsischen Königshaus in Belgien (1903)", *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films (6):Aktualitäten*, Frankfurt am Main, 1997, pp. 80-88.
- CONVENTS (G.), "Charles Belot" in: M. THYS (ed.), *Belgian Cinema – Le cinéma Belge – De Belgische Film*, Gent-Amsterdam, 1999a, pp. 48-49.
- CONVENTS (G.), "Lumière & Alexandre Promio" in: M. THYS (ed.), *Belgian Cinema – Le cinéma Belge – De Belgische Film*, Gent-Amsterdam, 1999b, pp. 33-34.
- CONVENTS (G.), *Van Kinetoscoop tot Café-Ciné. De eerste jaren van de film in België, 1894-1908*, Leuven, 2000.
- CONVENTS (G.), "La firme Pathé en Belgique 1900-1914. Politique et stratégie d'une multinationale: force et faiblesse" in: M. MARIE & L. LE FORESTIER (eds.), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, Paris, 2004a, pp. 363-374.
- CONVENTS (G.), "Filmbeelden van het vernietigde Leuven (augustus-september 1914)" in: M. CEUNEN & P. VELDEMAN (eds.), *Aan onze helden en martelaren... beelden van de brand van Leuven (augustus 1914)*, Leuven, 2004b, pp. 99-110.
- CONVENTS (G.), "Film en de Duitse inval en bezetting in België 1914-1918. Of op welke wijze de overheid film als machtsinstrument ontwikkelde" in: S. JAUMAIN, M. AMARA, B. MAJERUS & A. VRINTS (eds.), *Une guerre totale? La Belgique dans la première guerre mondiale. Nouvelles tendances de la recherche historique*, Brussel, 2005, pp. 315-328.
- CONVENTS, G., "Ontstaan en vroege ontwikkeling van het Vlaamse bioscoopwezen, 1905/1908-1914" in: D. BILTEREYST & P. MEERS (eds.), *De Verlichte Stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Leuven, 2007, pp. 22-43.
- CRANGLE (R.), "Illustrated magazines" in: R. ABEL (ed.), *Encyclopedia of early Cinema*, New York, 2005, pp. 308-309.
- GAUDREAU (A.), "Re-enactments" in: R. ABEL (ed.) *Encyclopedia of early Cinema*, New York, 2005, pp. 547-548.
- GRAY (F.), "James Williamsons' gestelltes Bild. Attack on a China Mission – Bluejackets to the rescue", *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films (6): Aktualitäten*, Frankfurt am Main, 1997, pp. 28-42.

- HURET (M.), *Ciné actualités: histoire de la presse filmée*, Paris, 1984.
- KESSLER (F.), "Actualités" in: R. ABEL (ed.) *Encyclopedia of early Cinema*, New York, 2005, pp. 5-6.
- MALISHEVA (G.) & NOUSSINOVA (N.), "Actualités et Fausses actualités chez Pathé. La Guerre Russo-japonaise, 1904-1905" in: M. MARIE & L. LE FORESTIER (eds.), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, Parijs, 2004, pp. 273-282.
- McKERNAN (L.), "News Event Films" in: R. ABEL (ed.), *Encyclopedia of early Cinema*, New York, 2005, pp. 474-476.
- McKERNAN (L.), "Newsreels" in: R. ABEL (ed.), *Encyclopedia of early Cinema*, New York, 2005, pp. 477-478.
- THYS (M.), "Les aventures d'Alfred et Mimir/The Adventures of Alfred and Mimir" in: E. DE KUYPER (ed.), *Alfred Machin: Cinéaste/filmmaker*, Brussel, 1995, pp. 14-16.
- THYS (M.) (ed.), "Isodore Moray", *Belgian Cinema – Le cinéma Belge – De Belgische Film*, Gent-Amsterdam, 1999, pp. 50-51.
- VANDE WINKEL (R.), "Newsreel series: world overview" in: I. AITKEN (ed.), *Encyclopedia of the Documentary Film*, 2006, pp. 985-991.

Actualités – et le ciné-journal en Belgique (1896-1918)

GUIDO CONVENTS

RÉSUMÉ

Dès le début des projections cinématographiques en 1896, les actualités font partie du programme. Cette représentation en images des grands événements de la société cadre avec une longue tradition du divertissement populaire en Belgique. L'actualité des représentants du pouvoir et des événements militaires, en particulier, attire les foules. Les actualités deviennent donc en quelques années un sujet populaire auprès des exploitants cinématographiques ambulants qui les projettent lors des fêtes foraines et dans les music-halls. Ils présentent non seulement des actualités internationales mais aussi locales. Elles sont programmées à côté d'autres genres cinématographiques comme les féeries, drames, comédies, etc. Comme les exploitants achètent ces actualités, elles restent souvent des années à l'affiche.

Avec le développement des salles de cinéma et l'introduction du système de la location des films, les faits divers sont présentés à l'affiche comme une programmation particulière, ce qui donne naissance au ciné-journal. *Pathé Frères* l'introduit en Belgique dans le cadre de sa politique de prestige. Ses

concurrents comme *Gaumont* et *Éclair* lancent leur propre journal. Les ciné-journaux venant de France reflètent la perspective conservatrice de la bourgeoisie française. Régulièrement, des reportages sur un événement local, national ou international sont ajoutés en tant que supplément dans un programme comportant déjà un ciné-journal. Au fil des années, le temps écoulé entre la réalisation d'un reportage et sa projection en salle se réduit fortement, surtout quand il s'agit d'actualités locales. La demande pour ces actualités locales se trouve d'ailleurs à l'origine d'une production cinématographique locale en Belgique.

Avant la Première Guerre mondiale, il est déjà clair que les actualités peuvent être utilisées pour propager une certaine politique (coloniale, nationale, française ou autre). L'attention pour les événements militaires et les personnalités politiques reste une constante. Le ciné-journal illustre pour une bonne partie les grands titres de la presse. Pendant la guerre, les actualités au cinéma se mettent au service de la propagande contrôlée par les autorités militaires. Dans la Belgique occupée, et à partir de la deuxième partie de la guerre, un bon nombre de reportages de guerre sont programmés, qui illustrent de manière favorable la position allemande. Dans la Belgique non occupée, les Belges, à travers le Service Cinématographique de l'Armée Belge (SCAB) comme des services cinématographiques alliés, filment les mêmes événements selon leur perspective et dans le but d'illustrer leurs efforts de guerre.

Filmed news on the Belgian Screens (1896-1918)

GUIDO CONVENTS

SUMMARY

Pictures of current events were an inherent part of the programme of film screenings from the moment they began in 1896. Representation of news facts in the world of entertainment was at that time already an old tradition. News on film would quickly develop into a specific component of a film show. Topical items concerning leading personalities as well as military or sports events were seen as highly attractive. Within a decade they became a

popular subject for travelling film shows at fairs and music-halls. In those years, besides international topical issues, films of current local events began to appear. They were included in the show amongst other genres of films like fantasies, dramas or comedies. As these topical items were bought they were sometimes used over the years.

With the development of the cinema halls and the system of renting films instead of buying them, the news and *faits-divers* became an integral part of a film show. It was presented as a weekly "Topical News". The *Pathé Frères* were the first to introduce such a topical news item in their cinemas in Belgium. It became the famous *Pathé-Journal*. Soon *Pathé's* main competitors in Belgium like *Gaumont* and *Éclair* started their own topical news. The filmed news gave more attention to recent general events mostly focused from a conservative, bourgeois perspective. Special topical news documentaries ("actualities") on an important local, national or international event, appear often as a supplement in the film programme. In the course of the years the speed needed to bring the news and, above all, news on local events became important. The demand in Belgium to have more local news in the cinema stimulated national film production. For the war, it was clear that these news items were an excellent medium to propagate particular policies like colonialism or nationalism. In the newsreels the attention given to military events and prominent personalities continued to grow. In fact, the newsreels illustrated the headlines of the press.

During the war, the film news could mainly be produced under the control of the military government and it became a tool for propaganda. In the later years of the war a number of specific documentaries in the cinemas in occupied Belgium brought audiences current war events from the German point of view. In the non-occupied region of Belgium, the Belgian military government established a special film service to emphasise the Belgian war effort for its population and for its allies.