LA KERMESSE HÉROÏQUE

DU CINÉMA BELGE

Tome I

1896 - 1965

Ce livre est publié avec le soutien du DEA Cinéma, Télévision, Audiovisuel de l'Université de Paris I-Sorbonne et Paris X-Nanterre.

© L'Harmattan, 1999
ISBN : 2-7384-7656-2

Frédéric SOJCHER

LA KERMESSE HÉROÏQUE DU CINÉMA BELGE

Préface de Jean A. Gili

Tome I

1896 - 1965

Des documentaires et des farces

L'Harmattan
5-7, rue de l'École Polytechnique
75005 Paris - FRANCE

L'Harmattan Inc.
55, rue Saint-Jacques
Montréal (Qc) - CANADA H2Y 1K9

Photo de couverture : Gustave Libeau dans *En avant la musique*, de Gaston Schoukens.

La kermesse héroïque du cinéma belge est publié avec le soutien du DEA Cinéma, Télévision, Audiovisuel de l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne et de Paris X Nanterre.

La thèse, dont est issu ce livre, a obtenu le Ier Prix International Filippo Sacchi 1996, décerné par le Syndicat National des Journalistes italiens de cinéma pour la meilleure thèse française sur le 7ème art.

Collection ***Champs Visuels***
dirigée par Pierre-Jean Benghozi,
Jean-Pierre Esquenazi et Bruno Péquignot

Une collection d'ouvrages qui traitent de façon interdisciplinaire des images, peinture, photographie, B.D., télévision, cinéma (acteurs, auteurs, marché, metteurs en scène, thèmes, techniques, publics etc.). Cette collection est ouverte à toutes les démarches théoriques et méthodologiques appliquées aux questions spécifiques des usages esthétiques et sociaux des techniques de l'image fixe ou animée, sans craindre la confrontation des idées, mais aussi sans dogmatisme.

Dernières parutions

J.L. DENAT, P. GUINGAMP, *Les tontons flingueurs et les barbouzes,* 1998.
JJ. BOUTAUD, *Sémiotique et communication, du signe au sens,* 1998.
Stéphane CALBO, *Réception télévisuelle et affectivité,* 1998.
Monique MAZA, *Les installations vidéo, «oeuvres d'art»*, 1998.
Jean-Claude SEGUIN, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*, 1998.
Fanny LIGNON, *Erich von Stroheim, du ghetto au gotha,* 1998.

Je remercie

Henri Mercillon, Professeur émérite, qui a bien voulu diriger ma thèse, ainsi que Jean-Paul Török, Maître de Conférences, pour ses précieux conseils, son érudition et ses vues éclairantes sur le cinéma européen.

André Delvaux, Jean A. Gili, Annie Goldmann et Claire Opsomer, qui ont fait partie du jury de thèse.

Pierre-Jean Benghozi, qui a permis au livre d'être édité, aux Editions L'Harmattan et qui m'a aidé à réorienter l'ouvrage de manière plus structurée.

La Cinémathèque Royale de Belgique, qui m'a fourni une bonne partie des ouvrages, articles, photos ou informations inédites auxquels je réfère. Jean-Paul Dorchain (du service documentation) et Gabrielle Claes (conservatrice) ont ainsi permis à cette étude de pleinement s'accomplir.

Paul Geens, qui est l'un des rares cinéphiles belges à ne pas avoir d'*a priori* sur les genres du cinéma national, habituellement considérés comme "mineurs" ... et qui a partagé avec générosité son savoir. Il a accepté de relire ce manuscrit, et m'a permis de préciser et de développer certains points peu connus de la cinématographie nationale.

Noël Godin, qui cultive son goût pour le cinéma "subversif" et une certaine dérision belge, qu'il ne demande qu'à communiquer.

Thierry Vandersanden et Guy Morlion dont les renseignements sur l'économie du cinéma belge ont été précieux.

Brigitte Jourquin et Josée Kurtovic, qui ont accompagné jusqu'à son terme, avec gentillesse et attention, le manuscrit de cet ouvrage.

Je voudrais dédier ce travail à Jean-Claude Batz et Hadelin Trinon . Jean-Claude Batz (co-fondateur de l'INSAS et producteur de la plupart des films d'André Delvaux) fut l'un des premiers à réfléchir, d'un point de vue économique, à comment structurer la cinématographie belge, et comment développer un cinéma européen. Hadelin Trinon (Professeur à l'INSAS, à la Cinémathèque Royale de Belgique et à l'Université de Bruxelles) fut le premier à m'enseigner le cinéma.

AVANT PROPOS

Le présent ouvrage est le premier des trois volumes de *La kermesse héroïque du cinéma belge*, qui parcourt cette cinématographie dans une perspective historique, économique et culturelle.

Ce premier tome aborde le cinéma belge, analyse comment un système d'aides publiques a pu, *avant* la mise en place d'avances sur recettes, petit à petit se mettre en place et déterminer une certaine typologie de films. A côté des films subventionnés, nous aborderons aussi toute la partie de la cinématographie belge ayant pu se développer avec les seuls fonds privés.

L'Introduction précise la méthodologie et notre segmentation historique.

Pour les Conclusions générales de l'ouvrage, ainsi que pour une Filmographie et une Bibliographie détaillées, nous renvoyons en fin de troisème volume.
Une Bibliographie sommaire, permettant au lecteur de trouver les références ayant un rapport avec la périodisation ici abordée est cependant retranscrite en fin de Tome I.

PREFACE

Le livre que Frédéric Sojcher consacre au cinéma belge est issu d'une belle thèse de l'Université de Paris I soutenue en 1996. Grâce à un vaste programme de recherche et en s'appuyant sur une problématique féconde, le travail prend le relais des ouvrages classiques de Paul Davay ou de Francis Bolen qui datent des années soixante-dix et qui attendaient une totale remise en perspective. Selon une construction rigoureuse, le livre de Frédéric Sojcher se présente selon trois axes : historique, économique et esthétique (voire politique et sociologique) et débouche, en faisant la synthèse de ces démarches, sur la question centrale de toute approche culturelle de la Belgique, celle qui traite de l'identité.

La Belgique, de par sa bicéphalité linguistique et sa division en deux entités aux relations souvent conflictuelles - la Flandre et la Wallonie - introduit la problématique de la spécificité culturelle : existe-t-il une culture belge et si oui que représente-t-elle dans la mosaïque culturelle européenne ? En analysant les interactions, les points communs et les différences qui caractérisent le cinéma flamand et le cinéma wallon, ou si l'on préfère le cinéma belge d'expression française, une série de réflexions peuvent être développées qui se nourrissent aux sources d'une interrogation sur l'histoire d'une cinématographique d'abord apparemment unitaire.

Frédéric Sojcher a choisi dans son travail de suivre une voie chronologique dans une perspective historique. Son livre se subdivise en trois tomes qui décrivent la production belge d'abord dans le cadre de l'État national unitaire (des origines à 1965), période dominée par les personnalités d'Alfred Machin, Henri Storck, Charles Dekeukeleire, puis de l'État en voie de fédéralisation (de 1965 à 1988) avec la figure centrale d'André Delvaux, enfin, depuis la fin des années quatre-vingt, dans le cadre du contexte européen, avec l'émergence de nouveaux talents tels que Chantal Akerman, Jaco Van Dormael ou les frères Dardenne. Des chapitres distincts analysent les films soutenus financièrement par l'État (national puis fédéral) et les films produits par l'industrie privée. Ces chapitres démontrent les rapports ténus qui nouent la politique culturelle et le type de cinématographie qu'elle détermine.

Frédéric Sojcher aborde la question européenne qui court en filigrane dans tout son livre. L'une des hypothèses de son travail est que la Belgique pourrait être considérée comme une sorte de "laboratoire européen" en matière de cinéma, tant d'un point de vue économique que culturel. Sans l'Europe, la Belgique, de par l'étroitesse de son marché, ne peut en effet n'avoir que peu d'espoir de développer une cinématographie "rentable". D'autre part, comment défendre l'existence d'un "cinéma européen" si au sein même d'un si petit pays les deux communautés n'arrivent pas à communiquer entre elles, à établir des échanges artistiques, à développer une curiosité et une émulation réciproques ?

L'auteur parvient à tenir le pari d'aborder à la fois une histoire du cinéma belge, une histoire de l'idée européenne du cinéma à partir de l'exemple belge, et encore une analyse de la politique européenne à l'égard des petits pays producteurs. En filigrane viennent à l'esprit des éléments comparatifs avec d'autres cinématographies de l'Union européenne liés à des populations quantitativement peu nombreuses ou à des territoires de dimensions réduites (Autriche, Danemark, Finlande, Grèce, Irlande, Portugal, Suède) ; on pense également à la Suisse et aux problème que doit affronter un pays qui est lui aussi confronté à l'absence d'unité linguistique. Ainsi, grâce aux dimensions de la Belgique, Frédéric Sojcher a pu se lancer dans une entreprise totalisante impossible dans un pays plus vaste ou plus peuplé : raconter en 700 pages (sans compter les annexes) l'histoire d'une cinématographie nationale.

Comme le montre parfaitement le livre, la Belgique, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, appuyée sur une remarquable puissance industrielle, a négligé la promotion d'un cinéma national. Seule avait pu s'imposer une école de courts métrages renommée et soutenue par l'initiative privée. Le travail permet de suivre, année par année, le long combat pour une expression belge dans le 7ème Art. Avec minutie, Frédéric Sojcher décrit les tentatives, les réussites et les échecs. Il retient aussi bien les statistiques significatives que l'évolution du traitement des sujets dans le cinéma de fiction. La date de 1965, avec la mise en place d'une aide gouvernementale, apparaît comme une véritable césure, mais l'élan va être freiné par les hésitations de la bureaucratie et surtout par l'apparition et le développement rapide de la télévision. La comme ailleurs, les chiffres sont accablants : 147 millions de spectateurs en 1945, 21 millions en 1996. Et le cinéma américain déjà amorti sur son grand marché capte les trois quarts des spectateurs restants : fait révélateur, la Belgique n'a-t-elle pas été le premier pays européen à accueillir

les multiplex (les célèbres Kinepolis qui fleurissent à Bruxelles et dans toutes les grandes villes du pays) ?

L'auteur montre qu'une cinématographie n'est pas seulement conditionnée par son environnement culturel et politique, elle est aussi le fruit de son encadrement structurel et institutionnel : chaque film est un compromis entre le milieu culturel qui le nourrit et le cadre institutionnel qui en définit les modalités économiques. A cet égard, le livre montre bien que, dans un espace qui ne peut assurer l'amortissement des oeuvres, la création n'est possible que si des aides publiques soutiennent la production (aides nationales ou aides européennes), avec la difficulté supplémentaire pour un petit pays de trouver la juste voie entre le film en direction du public - à cet égard les films "patoisants" ont constitué une tentative de réponse originale - et le film d'auteur trop souvent menacé par l'égocentrisme ; problème encore compliqué ici par l'existence de deux langues et par un antagonisme culturo-linguistique qui n'apparaît pas de façon aussi nette dans un pays comme la Suisse qui lui doit pourtant faire face à un trilinguisme voire un quadrilinguisme. Lors de la soutenance de la thèse, le cinéaste André Delvaux qui présidait le jury notait :

"Le travail de Frédéric Sojcher montre que des lignes d'identité culturelle se sont fait jour dans le cinéma de fiction à partir des années soixante dès que les aides nationales d'abord, communautaires ensuite, ont permis le développement progressif des oeuvres de cinéastes ou d'auteurs liés dès lors aux nécessités économiques d'une distribution, qu'elle soit nationale (pour les films flamands) ou multinationale (pour les films francophones de Belgique). (...) Le travail montre combien la fédéralisation de la Belgique conduit à renier son identité propre au profit d'un repli sur soi identitaire, tant du côté flamand (les "Heimatfilms") que du côté francophone (l' "auteurisme" hermétique). Que ces tendances soient encouragées par les formules actuelles d'attribution des aides à la production semble être le danger qui guette à son tour l'ensemble des cinémas européens, jusqu'ici incapables de générer une distribution européenne commune qui fasse pièce à la concurrence américaine. Plus précisément, l'antagonisme entre la représentation culturelle et les lois de la rentabilité, radicalisé dans les positions adoptées par l'*Encyclopédie des cinémas de Belgique*, fait l'objet dans la thèse d'une critique fondamentale. La question se pose alors de préciser où se situe - entre individualisme et système - la zone nécessaire de recherche et de risque sans laquelle une cinématographie ne peut ni survivre ni se renouveler."

Ainsi le livre pose le délicat problème des relations entre une culture nationale - si complexe dans le cas de la Belgique - et une culture à vocation englobante comme peut l'être la culture européenne, serpent de mer de tous les hommes de pouvoir qui rêvent d'une entité capable de résister au monstre américain et même de le dominer. Il inscrit aussi la Belgique dans une tentative de syncrétisme qui structure ou qui écartèle entre l'influence latine et l'influence germanique, entre un phénomène linguistique qui donne à l'emploi du français une résonance de dépendance à l'égard de la puissante voisine et à l'emploi du flamand une sorte d'affirmation de frilosité culturelle comme forme aléatoire d'indépendance régionale. Les partitions politiques recouvrent ainsi des enjeux qui ne sont pas exclusivement nationaux. Quant à l'interrogation sur la notion de cinéma européen - dont les rouages réglementaires et économiques sont soigneusement analysés dans le livre -, elle débouche sur les désillusions de constructions purement artificielles : les productions européennes n'ont souvent conduit qu'à des "europuddings" où, en fait d'identité européenne, ne s'exprimait qu'une mosaïque d'identités singulières et, d'un point de vue global, une fondamentale dépersonnalisation identitaire.

Dans une conclusion qui peut être un utile terrain de réflexion, Frédéric Sojcher n'en souligne pas moins que la cinématographie belge dans son "européanisation" peut être envisagée comme un laboratoire d'idées autour duquel peut se bâtir une réflexion sur l'évolution culturelle de l'Europe. Faut-il, comme Denis de Rougemont dans sa *Lettre ouverte aux Européens*, ne voir pour ces peuples chargés d'histoire aucune alternative entre la fusion dans une entité nouvelle ou la disparition pure et simple ou trouver la solution, peut-être moins utopique qu'on ne le pense, entre le respect des cultures nationales revivifiées et leur dépassement dialectique dans une culture européenne ?

Jean A. Gili
Historien du cinéma
Professeur à l'Université de
Paris I - Sorbonne

INTRODUCTION

Jaco Van Dormael déclarait, à la sortie de son film *Toto le héros*, dans une interview aux *Cahiers du Cinéma* : "Je pense que la spécificité de la Belgique est peut-être de ne pas avoir de spécificité"[1]. Ces propos paraissent étranges, dans la bouche du réalisateur porte-drapeau d'une politique cinématographique européenne, qui veut défendre les spécificités culturelles. La problématique devient : en quoi les productions belges sont-elles européennes? N'est-ce qu'une question de financement? Quelles sont les perspectives du cinéma belge dans l'Europe? Au-delà de *Toto le héros* et de *La promesse*, de Luc et Jean-Pierre Dardenne, y a-t-il d'autres signes positifs, qui peuvent laisser croire au développement de cette cinématographie? A travers le "cas belge", c'est bien évidemment de l'Europe toute entière, dont nous souhaitons parler. Quel est l'avenir, quels sont les avenirs possibles ? Dans quelle mesure les espoirs sont-ils raisonnables? Notre hypothèse est que si nous pouvons affirmer que le cinéma belge existe, cela voudrait dire par extension, qu'une culture européenne a aussi des raisons d'exister. Si la confrontation francophone-flamande apportait une spécificité, pourquoi n'en serait-il pas de même, pour d'autres rencontres identitaires, à l'échelle de l'Union? La culture européenne deviendrait alors une réalité potentielle. Mais comment lui donner les moyens de s'épanouir ?

En 1955, Joe Van Cottom, Directeur du journal *Ciné-Revue*, mais aussi Président de l'Association professionnelle de la presse cinématographique belge, indiquait : "Il n'existe qu'un seul moyen pour la Belgique - et je crois que cela vaut pour tous les petits pays producteurs - de briser le cercle vicieux dans lequel se meurt le cinéma belge : la co-production (...) La Belgique a toujours constitué historiquement une plaque tournante des diverses civilisations en Europe Occidentale (...) Elle pourrait de même, en matière cinématographique, constituer un trait d'union entre de grands pays"[2].

Si le cinéma européen *peut* exister, il faudrait, idéalement, que plusieurs tendances artistiques et culturelles y soient représentées, du Nord au Sud, de Bergman à Fellini, si l'on veut citer deux cinéastes illustres, qui ont témoigné dans leurs films d'une sensibilité propre à leurs origines. Une petite contrée

---

1 Jaco Van Dormael, "Toto l'Euro", propos recueillis par Camille Nevers, in *Il était une fois en Europe*, *Cahiers du Cinéma*, Numéro spécial, 455-456, p. 92, mai 1992.

2 Joe Van Cottom "La Belgique devant l'idée d'un cinéma européen", *Economie et Cinéma* n°3, Lausanne, déc. 1955.

aurait aussi le droit de s'exprimer, surtout si, comme en Belgique, il y a une grande tradition plastique (la peinture flamande) et d'illustres écrivains qui ont su, dans un autre registre artistique, donner une image singulière du peuple auquel ils appartiennent. La Belgique serait-elle interdite de cinéma, uniquement pour des raisons financières, parce que le pays est trop petit pour que la production de films y soit rentable? Si l'on tient à parler aujourd'hui d'Europe du cinéma, une telle situation est-elle défendable? N'y a-t-il pas un fossé entre les déclarations d'intention - qui sont inscrites, tant dans les textes des Programmes européens audiovisuels créés à la fin des années 80 (MEDIA et EURIMAGES) que dans les discussions du GATT : la défense de "l'identité culturelle" de chaque pays membre de l'Union - et la réalité du terrain ? *A fortiori*, si les Belges pouvaient participer au développement d'un cinéma européen, des pays au plus grand passé cinématographique seraient de la partie...

Nous axerons notre étude sur trois points : l'Histoire du cinéma belge, la question de l'identité culturelle, les rapports pouvant exister entre le soutien des Pouvoirs publics et le développement d'une cinématographie.

L'hypothèse habituelle, développée notamment par le producteur et économiste du cinéma Jean-Claude Batz, mais aussi par les historiens du cinéma belge Francis Bolen ou Paul Davay, est que la Belgique est un trop petit pays pour qu'une industrie cinématographique puisse atteindre un seuil de rentabilité, uniquement sur son territoire. Pourtant, en 1945, il y avait plus de 147 millions de spectateurs ... ce qui représente une fréquentation plus importante que celle du cinéma français, aujourd'hui[1].

Dans le **premier tome**, nous analyserons plus spécifiquement le cinéma belge avant que les aides sélectives aient été mises en place. Nous tenterons de comprendre pourquoi la cinématographie belge n'a pu se développer "industriellement" avant 1965. Nous verrons également à quel point peut être déterminante la volonté - ou l'absence de volonté -politique dans la production cinématographique. Ce n'est pas un hasard si le film documentaire est devenu une "spécialité belge", des cinéastes tels Henri Storck ou Charles Dekeukeleire ne trouvant les moyens pour s'exprimer cinématographiquement, que grâce à des commandes industrielles ou gouvernementales

---

[1] D'après le CNC, il y aurait eu, en 1996, 136 millions de spectateurs en France - et une production de 134 longs métrages.

(notamment par le Ministère de l'Education nationale). Nous essayerons de déterminer si une spécificité belge existe en matière de cinéma, et à quel point elle est - ou non - directement liée aux conditions de production. Il est d'ailleurs étonnant - cela mérite d'être souligné - que la plupart des productions belges ayant recueilli un succès dans les années 30 étaient des farces patoisantes, équivalentes aux films de Pagnol en France - et bien évidemment non subventionnées. Comme Pagnol, les cinéastes qui réalisent ces comédies (Schoukens et Vanderheyden, principalement) seront dénigrés par la critique de l'époque. Nous rejoignons ainsi la question de l'identité culturelle : des films à forte "couleur locale" peuvent-ils réunir des qualités artistiques et dépasser leur frontière linguistique ?

Dans le **second tome**, nous poursuivrons notre description historique, économique et artistique du cinéma belge, qui, à partir de 1965, entre dans une nouvelle période : des longs métrages bénéficiant dorénavant d'aides à la production distribuées par les Pouvoirs publics. Il est intéressant de souligner que les aides sélectives, en matière de cinéma, apparaissent en même temps que la communautarisation du pays, la fédéralisation allant de pair avec une "régionalisation du 7ème art".

La Belgique a toujours été une terre de rencontre entre deux cultures : l'une latine, l'autre germanique. Si Flamands et francophones[1] ont vécu sans animosité, depuis la création de l'Etat belge en 1830 jusqu'à la Seconde guerre mondiale, il est frappant de constater qu'une tension entre les deux parties du pays va aller en s'accroissant ... aboutissant à la création de deux Ministères de la Culture autonomes,[2] au Nord et au Sud du pays. De films "belges", on passera à la dénomination de films "flamands" ou de films "francophones", avec souvent une approche différente dans la manière de concevoir la mise en scène ou de choisir les sujets et les traitements scénaristiques.

Ainsi, les films francophones se tourneront plutôt vers le cinéma d'auteur, suivant, avec retard, l'émulation provoquée par la Nouvelle Vague, en France. Les cinéastes francophones se sentent évidemment très proches, ne

---

1 Sans parler des germanophones : l'allemand étant devenu la troisième langue officielle du pays, depuis l'annexion, après la guerre 14-18, d'une petite région appartenant auparavant à l'Allemagne.

2 En réalité, il ne s'agit pas de "Ministères de la Culture" à proprement parler, mais de Ministères ayant la culture dans leurs attributions.

fût-ce que par la langue, de la cinématographie française. L'enjeu n'est pas le même en Flandre.
Les réalisateurs du Nord du pays ressentent en effet beaucoup plus le besoin de représenter une "culture", à travers leurs films. Ce sont souvent des adaptations littéraires, dépeignant la grandeur passée, l'"âme flamande". Par la suite, les deux cinématographies du pays ne cesseront de diverger. Une partie des réalisateurs francophones tentera d'atteindre un plus large public, tout en restant dans la tradition du "cinéma d'auteur". Côté flamand, il y aura une nouvelle génération de cinéastes qui réaliseront des films en anglais, "à l'américaine". Il est intéressant d'opposer ces deux types de démarches, et d'analyser les succès artistiques ou commerciaux de chacun d'entre eux. Seul André Delvaux continuera à exprimer le mélange des deux cultures, tournant alternativement ses films en français ou en flamand. Plus grave, les films produits au Nord du pays circuleront très peu au Sud, et inversement. La curiosité pour l'autre est, dans le domaine du cinéma, pratiquement nulle.

Dans le **troisième tome**, nous tenterons d'analyser les films belges ayant ou non (les deux cas de figures existent) bénéficié de l'aide des Programmes européens récemment mis en place. Il s'agira de savoir s'il y a une différence dans l'approche artistique et commerciale des films, selon qu'ils ont été financés uniquement avec des apports nationaux (*C'est arrivé près de chez vous, La vie sexuelle des Belges*) ou qu'ils ont bénéficié de sources de financement multinationales (*Daens, Farinelli*), la condition *sine qua non* pour avoir droit à la plupart des aides européennes étant qu'il s'agisse de co-productions.

Dans ces conditions, la Belgique peut-elle être considérée comme un "laboratoire" et le cinéma belge comme un précurseur du cinéma européen ?

Nous voudrions enfin préciser notre démarche. Nous avons opté, dans chaque tome de notre Histoire du cinéma belge, pour une séparation entre films soutenus ou non par les Pouvoirs publics (d'abord nationaux, puis fédéraux et enfin européens). Dans le cas de la Belgique, il nous paraissait en effet nécessaire de distinguer les oeuvres subventionnées de celles uniquement financées par des fonds privés. Se profilent devant nos yeux deux cinématographies complètement différentes, les genres et les catégories de films n'étant pas les mêmes, selon qu'on se place dans l'un ou l'autre cas de figure.

Il s'agirait de confronter les structures de l'industrie du cinéma à leurs implications artistiques, dans les films. Puis, de passer à la question culturelle. En quoi les films reflètent-ils la société ou l'époque dans laquelle ils ont été tournés? Nous suivons ici les théories de Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Pierre Sorlin et Jean A. Gili. "Le cinéma ne peut être isolé des autres formes d'expression et de communication, il ne peut être séparé des autres phénomènes artistiques et des courants culturels et idéologiques d'une société. Ainsi, l'Histoire du cinéma devient un chapitre important de l'Histoire socio-culturelle, elle nous informe sur la manière dont une société se représente - telle qu'elle est ou telle qu'elle voudrait être"[1]. Histoire du cinéma et Histoire nationale seraient intimement liés.

Il est bien évident que nous ne pourrons pas étudier *tous* les films belges, mais seulement sélectionner un certain nombre d'entre-eux, car, autrement, nous n'aurions plus qu'un vaste champ encyclopédique, laissant peu de place à l'analyse.

Nous avons choisi, la plupart du temps, de ne traiter que des longs métrages de fiction, et ceci pour trois raisons.

La première : vouloir aborder l'ensemble du problème audiovisuel, serait une gageure d'autant plus grande qu'il serait analysé dans une perspective européenne. Ce sujet mériterait à lui seul l'objet de plusieurs autres études. Nous ne parlerons de la télévision, de la vidéo ou des nouvelles technologies de communication, que dans la mesure où elles nous renverront à la question du long métrage.

La seconde raison, pour laquelle nous préférons nous concentrer sur les films de cinéma, est que le long métrage reste "la vitrine" de la production. On a le plus souvent tendance, à tort peut-être, à associer la cinématographie d'un pays à ses longs métrages de fiction.

La troisième raison pour laquelle nous préférons nous axer sur le long métrage, est définie par l'analyse de Marc Ferro.[2] Selon lui, les fictions distri-

---

1 Jean A. Gili et Pierre Milza, "Histoire et société", in *Cinéma et Société*, études réunies par Jean A. Gili pour la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, TOME XXXIII, p. 178, avril-juin 1986.

2 In Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de sociétés,* classique Hachette, 1976.