

# LE TEMPS DES UTOPIES

## L'ambition cinématographique d'Henri Storck, de 1907 à 1940

VINCENT GEENS \*

SI ON CONSIDÈRE QUE LE CINÉMA EST L'INVENTION MAJEURE DU VINGTIÈME SIÈCLE, LA VIE D'HENRI STORCK EST UNE HISTOIRE DU CINÉMA À L'AVEVENTURE DU SIÈCLE. DE 1907 À 1940, SON ŒUVRE ABORDE DE NOMBREUX ASPECTS DE LA BELGIQUE, S'INSCRIT DANS LA DURÉE ET DANS LE CINÉMA EUROPÉEN, TANDIS QUE SES RÊVES DE CINÉASTE LE MÈNENT À PARIS ET (PRESQUE) À HOLLYWOOD. CET ARTICLE BIOGRAPHIQUE POSE LE DÉFI D'UNE ÉTUDE DES RELATIONS ENTRE UN ARTISTE ET LA BELGIQUE, METTANT EN PERSPECTIVE HENRI STORCK DANS LE CONTEXTE CULTUREL ET IDÉOLOGIQUE DE SON TEMPS. QUELLE EST LA SINGULARITÉ DE SA VOCATION ET DE SON AMBITION ? COMMENT MESURER LA DÉTERMINATION DU CINÉASTE ? COMMENT INTERPRÉTER SES ENGAGEMENTS ESTHÉTIQUE, ÉTHIQUE ET POLITIQUE ? COMMENT ET AVEC QUI TENTE-T-IL DE RÉALISER SON ESPRIT D'ENTREPRISE ET DE CRÉATION ? <sup>1</sup>

### I. S'il n'y avait pas la mer... Ostende, 1907-1929

**H**enri Storck naît à Ostende le 5 septembre 1907, les pieds sur terre, le regard tourné vers le rythme des eaux et les déclinaisons de la lumière. Balancement de l'ici bas au là-bas au loin. Le monde s'est d'emblée manifesté à lui dans un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités concrètes. Une aubaine pour un créateur. Sa vie sera faite de l'ambivalence, celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision. Avec la conscience aiguë que toute chose pourra bien ou mal se conclure. "(...) Ces vastes étendues de sables, inlassablement caressées par la mer, ont toujours été pour moi comme le décor d'un fabuleux théâtre, celui où se jouent les grandes actions de l'humanité. Et la respiration profonde de la mer n'a jamais cessé de me gonfler le cœur d'un sentiment complexe d'angoisse, de joie et de force, comme si j'étais pris dans le rythme du ventre d'une femme en gésine" <sup>2</sup>.

On ne la voit pas ? La mer continue de nous regarder <sup>3</sup>. Son ombre plane dans la nuit. Elle suscite un autre rythme, celui du phare d'Ostende. Trois éclats brefs. Puis l'obscurité. Le cycle reprend toutes les dix secondes. Il endort la ville. C'est la berceuse lumineuse du jeune rêveur alité.

### L'artisanat

Au début du siècle, la digue d'Ostende offre le spectacle bigarré d'un étalage de richesses sans précédent. Les villas luxueuses alternent avec de somptueux hôtels. Le *Kursaal*

---

1 Volontairement, nous n'abordons pas dans le détail la période ambiguë et complexe de son parcours durant la Seconde Guerre mondiale, qui mériterait un article à part entière.

2 Extrait de HENRI STORCK, *Biographie*, texte dactylographié, non daté.

3 Un Ostendais a consacré de superbes pages à Ostende et à la mer : ERIC DE KUYPER, *Met zicht op zee. Aan zee - veertig jaar later*, Nimègue, Sun/Kritak, 1997.

devient l'élément moteur de cette digue, au rayonnement culturel énorme. Ostende acquiert aussi une renommée internationale de plus en plus grande, au fur et à mesure que la barbe fleurie de Léopold II s'y impose en image familière. Le Roi s'attache à faire d'Ostende une station balnéaire mondaine que l'on appelle vite "Plage des Rois" et "Reine des plages". Il y laisse son empreinte de bâtisseur. Les commerçants à l'affût profitent illico des saisons touristiques<sup>4</sup>.

En 1906, le père d'Henri, Armand Storck, premier prix de l'école de cordonnerie de Paris, se marie et ouvre un magasin à Ostende, rue Adolphe Buyl. Originaires d'Allemagne via le grand-duché de Luxembourg, ses ancêtres du côté paternel sont artisans, et plus directement cordonniers<sup>5</sup>. Sa mère, Marie Hertoge, est elle-même la fille d'un bottier brugeois. Ses oncles fabriquent, ses tantes vendent également des chaussures. Partout dans la famille, se souvient Henri Storck, règne le parfum suave du cuir.

Henri Storck ne démentira pas sa lignée. Même si l'absence d'industrie cinématographique en Belgique l'y a un peu conduit – à l'instar d'ailleurs des autres pionniers – l'artisanat sera le moyen d'appréhender le septième art dans toute son envergure et de faire en sorte que sa vie se confonde avec la traversée du cinéma.

## L'enfance de l'art

"Tu sais que le rêve c'est la moitié de ma vie et le soir je me couche en disant je vais m'amuser cette nuit, en général mes rêves ne sont pas hallucinants mais très drôles"<sup>6</sup>.

Henri a trois sœurs cadettes. Le bonheur règne semble-t-il dans le foyer prospère. L'aîné dévore *Les pieds nickelés*, chipe aux petites *La semaine de Suzette*, trouvant à son goût les récits concrets de ces magazines. Il se plaît bientôt à improviser des histoires et à les mettre en scène dans l'énorme théâtre de marionnettes que son père lui a construit. Sa mère, une femme cultivée, se fait un point d'honneur à lui donner une 'bonne éducation'. Elle l'ouvre à la lecture et à la musique. Elle chante au conservatoire, son fils y étudie le solfège et le piano. Il joue les sonates de Beethoven et de Mozart. Henri assiste aux concerts et aux spectacles de danse donnés au *Kursaal*. Ailleurs dans la ville, le cirque et les pièces de théâtre lui font un effet bœuf – beuglements compris.

4 DANIEL FARASYN & MARC CONSTANDT, "Ostende", in *Histoire d'eaux. Stations thermales et balnéaires en Belgique. XVIe-XXe siècle*, Bruxelles, Catalogue de l'exposition, CGER, 1987, p. 293-296. Sur Léopold II bâtisseur, lire PIET LOMBAERDE, *Leopold II, Koning-Bouwheer*, Gand, Pandora/Snoeck-Ducaju, 1995 et LIANE RANIERI, *Léopold II, urbaniste*, Bruxelles, Hayez, 1973.

5 Nombreux furent aussi les ébénistes, artistes peintres, sculpteurs ou architectes parmi ses aïeux ou parents très éloignés, disséminés en Allemagne, en Autriche, aux Pays-Bas, en Amérique du Nord et même en Roumanie, où l'on visite le musée consacré à Karl, Frederick, Carol & Cecilia Storck. FONDS HENRI STORCK, *Dossier Généalogie*.

6 Lettre de Henri Storck à sa mère, Bruxelles, 14.X.1927.



• Magasin familial à Ostende vers 1910.  
(Photo FONDS HENRI STORCK)

Surprise, émerveillement et choc ! La première expérience cinématographique du petit Henri s'avère plutôt traumatisante. Il a six ans lorsque au *Vieil Ostende*, un café noyé sous la fumée et les bavardages, on passe *Quo vadis* (1912), le péplum à succès de Guazzoni. Dans une scène célèbre, les chars en course foncent à toute allure vers les spectateurs et Henri ne peut contenir ni cris ni larmes. La famille s'éclipse dans la gêne. La fièvre ne le quitte pas de la nuit. En visionnant le film des années plus tard, il comprend que c'est l'effroi des chevaux face à la caméra qui déclencha sa propre frayeur... Il n'empêche : le cinéma l'a mordu, le voilà enragé. Le dimanche, la famille traverse la rue, direction le Cinéma Palace, en face du domicile. Sa décoration féerique, façon égyptienne, fascine autant que les films. Il suit de semaine en semaine les films à épisodes. Il se fend des courts métrages burlesques, ceux de Charlie Chaplin, de Buster Keaton ou de Harold Lloyd. Déjà aussi les grands documentaires l'intéressent autant que les fictions. Après quelques années de glotonnerie optique, il reçoit un appareil de projection et dans le grenier, à côté de son théâtre, dévoile aux enfants du voisinage des bouts de films de Chaplin. C'est son premier métier au cinéma. Un géant roux, Pierre Wellecom, projectionniste au Cinéma Palace, lui en a montré les ficelles dans une cabine étouffante. Le jeune apprenti devait emprunter le toit du ciné, tel un chat, pour se faufiler à ses côtés dans cette sorte de nacelle, rivée au plafond et propice aux rêves.

“Le soir, dans mon lit, j’entendais le jeu du pianiste qui accompagnait les films avec une virtuosité inégalable. Rien qu’au son de son accompagnement, je pouvais distinguer les principaux types d’actions : scène sentimentale, course-poursuite, galopade de chevaux, coups de feu, tempête en mer, gags comiques”<sup>7</sup>. Le petit fait son cinéma sous l’édredon, une berceuse musicale nourrissant son imaginaire.

## **Le don du regard**

Instrument d’une révélation, le regard est comme la mer, changeant et miroitant, reflète à la fois du regardant et du regardé, des profondeurs sous-marines et du ciel<sup>8</sup>. Que celui qui a le don du regard nous le donne en retour, il nous révèle à nous-mêmes.

Le jeune Henri Storck est curieux et bigrement actif. Il ne veut rien, assure-t-il, sinon s’ouvrir à toutes les expériences de la jeunesse et à tous les domaines de la connaissance. En 1918, ses parents fuient les bombardements d’Ostende pour trouver refuge à Bruxelles. Il fréquente l’Athénée de Saint-Gilles. Ses futurs amis, les frères Charles et Paul Henri Spaak, jouissent dans cet école d’une réputation digne de tous les éloges. Le soir, il suit des cours de dessin aux Beaux-Arts, mais est vite blasé – le mot est faible –

7 Lettre d’Henri Storck à Richard Olivier, reproduite dans RICHARD OLIVIER, *A la recherche du cinéma perdu*, Bruxelles, Eiffel Editions, 1989, p. 41.

8 Article “Regard”, in JEAN CHEVALIER & ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, (COLL. BOUQUINS), Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 804.

des illustres bustes qu'il faut reproduire. L'animation d'un mouvement scout laïc – son père est un libéral pourfendeur courtois des catholiques – lui procure davantage de plaisirs. En 1920, ses parents retrouvent leur magasin et il poursuit ses études à l'Athénée d'Ostende, section française, aux côtés de Karel Jonckheere<sup>9</sup>, Walter Debrock, Adolf Van Glabbeke et Paul van de Woestijne (le fils de Karl). Premier en tout, il se montre particulièrement doué en humanités gréco-latines, sous la houlette de son professeur Désiré Steyns. Il décroche en outre un premier prix en néerlandais lui qui, élevé dans la langue française, dans la bourgeoisie ostendaise largement francophone, n'entend alors rien aux revendications du mouvement flamand. Pour le reste ? Musique, lecture des classiques, batifolages en tous genres et beaucoup, beaucoup de sport.

La mort de son père en 1923 bouleverse le cours de sa vie. La foi profonde de l'adolescent – qui se voit futur curé – s'effondre illico sous le choc et l'hypocrisie du prêtre appelé au chevet du mourant. Henri Storck met un terme prématuré à ses études. L'étudiant prometteur n'ira pas à l'université. A seize ans, il s'émancipe de son gré en père de famille et en 'petit mari' protégeant sa maman. Il reprend avec brio la gérance du commerce. Il s'en sort d'ailleurs si bien qu'on le nomme en 1924 président de l'Association des Marchands de Chaussures de la Flandre occidentale et qu'une firme l'invite à diriger une chaîne de neuf magasins. Ses responsabilités professionnelles occupent dès lors le plus clair de son temps, mais il poursuit à loisir sa formation intellectuelle et esthétique en autodidacte et sous l'égide de nombreux mentors. Son jugement gagne en assurance. Le communisme attire sa nature idéaliste. En guise de formation de base habituelle pour tout communiste, il lit le *Capital* de Karl Marx – le premier tome, le plus intéressant lui a-t-on soufflé, lui suffit. Il remplace son père au Rotary Club d'Ostende où il fait un discours – un tantinet provocateur dans ce milieu de notables – sur le droit soviétique qu'étudie son ami Adolphe Van Glabbeke. Par la suite, le libraire Corman lui conseille de nombreux ouvrages sur le sujet. Son copain le peintre Félix Labisse ne partage pas ses idéaux politiques, mais lui communique sa flamme pour le surréalisme, son *Manifeste* de Breton, ses poètes et ses artistes. Max Jacob est son poète préféré (il a tous ses livres), mais il apprécie aussi Apollinaire, Blaise Cendrars, Pierre Mac Orlan, Paul Eluard, Aragon, Alfred Jarry, etc. Dans la foulée, il s'intéresse à la psychanalyse : Freud est en vogue. *La légende de Tyl Uilenspiegel* de Charles De Coster devient par ailleurs un ouvrage de référence<sup>10</sup>.

Henri Storck dessine aussi. La mer et ses jeux sont des thèmes classiques pour les peintres de la côte. Pour d'autres, la physionomie et la psychologie des stations balnéaires où ils

9 Ce poète a notamment raconté l'histoire d'Ostende depuis l'époque romaine. KAREL JONCKHEERE, *Oostende verteld. Anekdotische roman van een stad*, Tielt/Utrecht, Lannoo, 1971.

10 En 1947, Henri Storck a voulu mettre sur pied la production d'un long métrage de fiction inspiré par ce roman fondateur de la littérature française de Belgique. Vittorio De Sica et Gérard Philippe étaient vivement intéressés. Le Vatican fit pression auprès de De Sica afin que le film ne voit pas le jour. Combien de réalisateurs belges (Paul Meyer, Robbe De Hert, Frans Buyens, etc.) n'ont-ils pas eu le même souhait ?

sont établis constituent même les raisons d'être de leur art. Henri Storck les fréquente avec assiduité. Sa tante Blanche Hertoge tient à deux pas du magasin parental la galerie d'art Le Studio, où elle expose surtout les eaux fortes de James Ensor, mais aussi des œuvres de Léon Spilliaert et de Félix Labisse<sup>11</sup>. Attentive aux aspirations de son fils, sa mère déploie de grands efforts pour inviter les artistes à la maison, les chaussant parfois contre des tableaux<sup>12</sup>. Léon Spilliaert et Constant Permeke sont des amis de la famille. Elle demande d'ailleurs à Constant Permeke de la conseiller en matière d'éducation. Le puissant plasticien lui présente son médecin, le Docteur De Knop, peintre amateur, pianiste et érudit sagace. Le Docteur De Knop se mue en ami paternel et en gourou exigeant. Au cours de longues escapades, il fait apprécier à son disciple la diversité des paysages de notre pays. "Il m'obligeait à faire des photos de mes voyages et à rédiger des rapports sur tout ce que j'avais vu et fait. (...) En somme, il me préparait à mon futur métier"<sup>13</sup>. Il le guide dans les musées belges et hollandais, l'introduit auprès des poètes Jean Teugels et Henri Vandeputte, du sculpteur Oscar Jespers, des peintres Edgard Tytgat, Gustave De Smet et Fritz Vandenberghe. Enfin, le photographe ostendais Roland Pottier lui enseigne tous les secrets de sa pratique. Aussi Henri Storck grandit-il dans un monde d'images. Ses visites dans les ateliers deviennent de plus en plus longues et régulières, voire même quotidiennes lorsqu'il se rend à huit heures chez Spilliaert et vers neuf heures chez Permeke. Il revient au magasin à dix heures, avant de courir siroter un porto à midi chez Ensor. Il voit les artistes au travail. Il discute avec eux du processus de création, des problèmes de cadrage, de couleur, de composition et des diverses manières de les aborder. Si Henri Storck est au sens poétique un 'voyant' et si ce don prend sans doute pied dans la contemplation du ciel et de la mer, il doit à ses maîtres prestigieux l'éducation de son regard. Ce qu'il voyait, ils lui ont appris à le faire voir.

Par ailleurs, Henri Storck écrit un article sur Ensor et un sur Spilliaert dans *Le Carillon* qu'édite l'anticonformiste Henri Vandeputte<sup>14</sup>. "A l'époque, les jeunes créaient aussi des revues", note Henri Storck, qui fonde en juin 1930 *Tribord* avec Félix Labisse et Henri Van Vyve. *Tribord* se veut non conformiste, éclectique, tolérante, apolitique et libertaire. Si Félix Labisse dirige l'équipe de rédaction, Henri Vandeputte en est cependant l'oracle. Huit numéros paraissent jusqu'en août 1931, tous articulés autour d'un thème (Apollinaire, l'Automne, les Femmes, Ostende,...). *Tribord* réunit de nombreux

11 Blanche Hertoge (Bruges, 10.XI.1884/Ostende, 5.XII.1951) a géré la galerie Le Studio entre 1929 et 1947. HENRI STORCK, "Blanche Hertoge par son neveu", in *Bonjour, monsieur Ensor*, Ostende, L'Hareng saur, 1985, p. 33-45.

12 Au fil des ans, la famille Storck constitua de la sorte une belle pinacothèque, comptant pas moins de 70 Spilliaert. "Spilliaert avait quatre enfants et tenait à ce qu'ils portent des chaussures de luxe", se souvient Henri Storck.

13 "Interview d'Henri Storck par Wieslaw Hudon", in WIESLAW HUDON, *Réalisations et projets 1973-1977, sous la direction d'Hadelin Trinson*, dossier dactylographié, s.l.n.d., p. 74.

14 *Le Carillon* parut à Ostende de décembre 1923 à février 1925. Victor Martin-Schmets a édité l'œuvre complète du poète Henri Vandeputte et lui a consacré une biographie. Après un séjour à Paris, où il était l'intime de Cendrars, Jacob et Apollinaire, Henri Vandeputte fut directeur artistique du Casino d'Ostende.

collaborateurs : Michel de Ghelderode, Jean Teugels, le docteur De Knop, Max Jacob, Blaise Cendrars, Edmond et Emile Vandercammen, Raymond Colleye, Pierre Bourgeois, Jean Milo, Joseph Delteil, Emmanuel Lochac, Maurice Carême, Gaston Derycke, Georges Linze, Jean Pulings, Geo Norge, Olivier Meurice, George Adam, Alphonse Van Graefschep, Franz Hellens, James Ensor, Léon Lévy, Pierre Vandervoort et même le cinéaste Charles Dekeukeleire. Henri Storck y traite de la photographie et du cinéma. Les textes sont illustrés par les peintres Félix Labisse, Edgard Tytgat, Fritz Van den Berghe, Constant Permeke, Carlo Deutsch, James Ensor, Roger Van Gindertael, Raoul Dufy, Georges Creten, Marcel Gromaire, Laurencet, Floris Jespers et Tamara de Lempicka. Les numéros consacrés aux Aventuriers, à Spilliaert et au Cinéma n'ont jamais vu le jour<sup>15</sup>.

## **Le Club du Cinéma**

Un don demande de la pratique pour se développer. Les premières expériences artistiques d'Henri Storck ne le comblent bientôt plus. A ses yeux, ce qu'il veut dépeindre lui échappe encore. Il range ses crayons. Lorsque sa mère lui offre en 1926 une caméra Pathé-Baby, au format intimiste de 9,5 mm, il s'épanouit en cinéaste amateur<sup>16</sup>. Il filme ce qu'il connaît et ce qu'il voit : la vie à Ostende, les jeux sur le sable et bien sûr la mer, ses lumières, son rythme, son univers, sa peau de lion qui se hérissé et lèche la plage. Il montre ses essais à ses maîtres, surpris et séduits de ce que leurs propres thèmes d'inspiration fussent soudain mis en mouvement<sup>17</sup>. Il est éclairant à cet égard de ramener la définition du cinéma à ses principes fondateurs essentiels : mouvement – regard – lumière. Vive la mer !

Le 11 février 1927, Henri Storck assiste à Bruxelles, en compagnie du Docteur De Knop, à une séance déterminante du Club du Cinéma. On y présente *Moana* (1923-1926) de Robert Flaherty, un poème lyrique intense sur le dernier paradis terrestre<sup>18</sup>. Ce documentaire idyllique montre les mœurs des Polynésiens établis sur les îles Samoa. Il sonde les hommes dans leurs rapports avec la nature. Et avec la mer – vous l'aurez deviné – omniprésente. *Moana* signifie d'ailleurs en langue samoan 'profonde mer bleue'. Ce film dessille les yeux d'Henri Storck. "Je ne me doutais pas qu'on pouvait faire des films aussi vrais, aussi réels, aussi beaux, aussi humains"<sup>19</sup>. Dans le train qui les

15 Pour plus de détails sur la revue, voir PATRICK VANSAMBROUCK, *Sto(r)ck-shots in Oostende aan zee. Biografische gegevens van Henri Storck (1907-1931)*, notes relues et corrigées par Henri Storck le 2 avril 1997. Lire également MARIE DE PRAETERE, *Nystagmus en bord de mer*, Bruxelles, mém. lic. en histoire de l'art, ULB, 1999.

16 Lorsque, après une sérieuse étude de marché, la Pathé Frères sort la Pathé-Baby juste avant la Noël 1922, puis un nouveau modèle en 1924, le cinéma d'amateur connaît un essor spectaculaire.

17 Ces films amateurs ont tous disparu.

18 Voir DAVID A. COOK, *A history of narrative film*, 2e éd., New York/Londres, W. W. Norton & Company, 1990, p. 236. Robert Flaherty (réalisateur américain, 1884-1951) a laissé une œuvre dont l'influence a été considérable. Tout un courant, dont Jean Rouch (l'ami d'Henri Storck) est le symbole, en est issu. Son film *Nanook of the North* (1922) fit date dans l'histoire du cinéma.

19 "Interview d'Henri Storck...", p. 68.



• Constant Permeke et le docteur Victor De Knop à Ostende, fin des années vingt.  
(Photo FONDS HENRI STORCK)

ramène sidérés et fébriles à Ostende, ils décident de créer un ciné-club dans leur ville. Leur Club du Cinéma publie ses statuts le 15 février 1928<sup>20</sup>. Son but est de “prendre contact avec le cinéma (dont nous ne soupçonnons pas les prodigieuses destinées) dans son expression la plus pure en son stade d’élaboration actuel”<sup>21</sup>. Son succès est aussi fulgurant qu’inespéré. En deux années, soit quatre saisons, il présente au cinéma Forum près de cent cinquante classiques du muet et autres films d’avant-garde aux quelques mille membres adhérents<sup>22</sup>. Les amis peintres figurent parmi les premiers fidèles.

La fréquence de ses séances sur une longue durée, ainsi que le nombre élevé de membres adhérents, font du Club du Cinéma d’Ostende l’un des plus importants ciné-clubs de l’entre-deux-guerres en Belgique. Dès 1919, les ciné-clubs se multiplient tant à Bruxelles qu’à Liège ou à Gand. A cet égard, l’influence de la France est déterminante dès 1921. Après la Première Guerre mondiale, Paris devient un centre d’avant-garde international, regroupant des adeptes du cubisme, du surréalisme, du dadaïsme et du futurisme. De nombreux intellectuels, proches de ces mouvements, s’intéressent soudain aux possibilités offertes par le cinéma pour traduire des états de rêves et pour exprimer les conceptions modernistes du temps et de l’espace. Le plus important parmi eux est le jeune écrivain, poète, dramaturge, critique de théâtre et enfin de cinéma Louis Delluc (1890-1924), le premier théoricien esthétique du cinéma, bien avant Eisenstein. Sur le plan théorique, Delluc défend dès 1917 le cinéaste en tant qu’auteur des idées et des histoires de ses propres films, plutôt qu’en tant que metteur-en-scène d’un scénario écrit par quelqu’un d’autre. De plus, ces idées et histoires doivent être inspirées, selon lui, par le monde réel de la vie contemporaine, plutôt que fictives ou adaptées du théâtre. Il envisage également la possibilité de développer des moyens de distribution et d’exploitation alternatives. En somme, il se fait l’avocat de l’art cinématographique face à l’industrie française du film. Delluc écrit des scénarios originaux, réalise des films expérimentaux, et rassemble autour de lui un groupe de jeunes cinéastes et théoriciens – Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L’Herbier et Abel Gance – groupe connu sous le nom de l’école “impressionniste” française ou de la “première avant-garde”. L’apport de ces cinéastes, sur les plans théorique et narratif, est considérable dans l’histoire du cinéma. Leur conception militante du ‘cinéma pur’, mais aussi leur volonté de créer une cinématographie ‘nationale’, ont eu une grande influence sur Henri Storck et Charles Dekeukeleire.

20 Pour plus de détails sur les fondateurs du Club du Cinéma ostendais, voir PATRICK VANSLAMBROUCK, *op.cit.*

21 FIRMIN CUYPERS, “But”, in *Club du Cinéma d’Ostende*, Ostende, III.1928 (brochure de présentation du club et de sa première saison).

22 VINCENT GEENS, *Jacques Ledoux. Biografie van een instelling : het Koninklijk Belgisch Filmarchief*, Louvain, mém. lic. en histoire, KUL, 1994, p. 26-27. Magaly Thomas a compulsé les factures des distributeurs bruxellois (conservées chez Henri Storck) pour établir la liste complète des films programmés au Club du Cinéma d’Ostende.

En 1917, Delluc lance la critique cinématographique de haut vol, convaincu que le cinéma est un art. Ricciotto Canudo, Léon Moussinac et quelques autres lui emboîtent le pas. Grâce à eux, la France devient dès 1925 le pays où la pensée cinématographique est la plus avancée et la plus subtile. Une tradition d'études cinématographiques, de revues,... s'établit pour longtemps. Elle sert de référence aux critiques et historiens belges.

En 1919, Delluc invente le terme ciné-club – par analogie au Touring-club qui existait déjà, en Belgique aussi –, une organisation de cinéphiles consacrée à la progression de l'art cinématographique. Le premier véritable ciné-club, le Club des Amis du Septième Art, est lancé à Paris par Ricciotto Canudo en avril 1921, en vue d'assumer la diffusion d'œuvres cinématographiques artistiques. Dès le départ, le CASA organise des projections privées, puis publiques, au Salon d'Automne des années 1921, 1922 et 1923, illustrant les meilleurs styles cinématographiques à ses yeux : le réalisme, l'expressionnisme, les essais en "rythme cinématique" et le cinéma pictural. Son activité de propagande et d'éducation est sans égale à l'époque, d'autant qu'elle touche aussi la province dès 1923. Lorsque Delluc décède en mars 1924 à Paris, c'est Léon Blum qui reprend le flambeau. La plus importante structure créée à la suite du CASA est le Club français du Cinéma, lancé début 1923. Le fondateur en est Léon Moussinac, le directeur Léon Poirier. Leur but est de défendre les 'cinéastes' (terme de Delluc) en tant qu'artistes, et d'attaquer les restrictions de l'industrie commerciale. Ils projettent en soirée des films français et européens. Ils font preuve d'un certain militantisme : libérer de nouvelles initiatives, trouver des énergies créatives qui, en rompant avec les restrictions du mercantilisme et de la routine, vont étendre l'art muet à la grandeur de ses prédécesseurs. Avec le CASA, ils forment dès 1925 le Ciné-club de France.

En 1924, le mouvement des ciné-clubs se développe avec la création de clubs affiliés dans diverses cités provinciales françaises. L'esprit de Delluc et Canudo se perpétue après leur décès prématuré. La tradition créative du cinéma français est maintenue en vie, animée et transmise par le réseau de ciné-clubs et de salles spécialisées. Ces clubs vont donner un écho à la seconde avant-garde française, à savoir les surréalistes et dadaïstes Man Ray, René Clair, Luis Bunuel, Dmitri Kirsanoff, Jean Cocteau, Jean Vigo, Alberto Cavalcanti, Fernand Léger, Jean Painlevé, Marcel Carné, Jacques Feyder, Carl-Theodor Dreyer. Le mouvement encourage la production de films d'avant-garde non narratifs.

La Belgique n'est pas en reste : après la France, elle est à coup sûr le pays où les ciné-clubs sont les plus nombreux, toute proportion gardée. Les animateurs de ces clubs belges, comme les orateurs qui introduisent et commentent les séances, sont des cinéastes en herbe, des artistes et des journalistes. Si les spectateurs de cinémas commerciaux appartiennent surtout aux classes ouvrière et moyenne, ce sont en majorité des artistes et des intellectuels (artistes, écrivains, journalistes, instituteurs,...) qui assistent aux séances des ciné-clubs. C'est vraisemblablement le même public qui participe aux autres manifesta-

tions des avant-gardes littéraires et artistiques<sup>23</sup>. Le cinéma est populaire, tandis que le mouvement des ciné-clubs est marginal et *de facto* élitiste, du moins culturellement, d'autant que la plupart des clubs sont privés, afin d'éviter la censure et les coupures, tout en garantissant des rentrées financières régulières grâce aux cotisations annuelles. Si les animateurs se distinguent par leur bénévolat, la situation financière des clubs demeure néanmoins précaire. Cette précarité justifie d'ailleurs le caractère éphémère de la plupart d'entre eux, qui restent souvent des tentatives isolées et sporadiques, à l'instar des revues de cinéma.

En outre, les ciné-clubs ont joué un rôle important dans la formation des spectateurs – via essentiellement les articles de presse – et des cinéastes en puissance. En débattant des idées et de la forme des films, en les situant historiquement, en analysant leurs techniques et, le cas échéant, en indiquant l'optique dont ils se réclament, ils ont de plus haussé leurs exigences. Ainsi, à plus d'un titre, l'animation d'un ciné-club est une école de cinéma pour Henri Storck, le double 'amateur', à la fois passionné et praticien. Il lit les revues spécialisées. Il discute des films avec ses amis peintres et poètes. Cette activité signifie aussi son entrée dans le monde du cinéma, d'une manière d'autant plus large qu'elle s'inscrit dans un mouvement international attaché à la défense du cinéma de qualité et plus précisément du cinéma en tant qu'art de la modernité. Ce sont Oswald et Robert Putzeys, le journaliste et futur cinéaste Albert Valentin, ainsi que le journaliste et historien du cinéma Carl Vincent, les principaux responsables du Club du Cinéma de Bruxelles, qui suggèrent la programmation à l'équipe ostendaise. Ils sont en relation avec l'avant-garde, les ciné-clubs et les cinémas d'art et d'essai européens, en particulier avec le Vieux Colombier et le Studio des Ursulines de Paris. Henri Storck découvre par leur entremise les milieux corporatifs, prend contact avec les critiques, cinéastes et animateurs les plus pointus, aborde les aspects pratiques du métier avec ses pairs, et invite à Ostende quelques personnalités : l'actrice française Nadia Sibirskaïa, le réalisateur français René Clair, venu présenter *Les deux timides* (1929), ainsi que les cinéastes belges d'avant-garde Charles Dekeukeleire et Gussy Lawson, dont les œuvres circulent presque exclusivement dans les ciné-clubs. Ce dernier, lors d'une causerie précédant la présentation à Ostende de son film *Reflets*, en novembre 1928, déclare que "seul est digne du cinéma le film qui se suffit à lui-même et traduit une pensée ou un sentiment par les images"<sup>24</sup>. On mesure dans ces termes l'influence des conceptions de l'avant-garde française sur la jeune génération belge du cinéma expérimental<sup>25</sup>.

23 Francine-Claire Legrand soutenait également cette hypothèse. Interview de Francine-Claire Legrand, 26.V.1994.

24 Cité par RENÉ MICHELEMS, "Reflets", in MARIANNE THYS, *Belgian cinema. Le cinéma belge. De belgische film*, Bruxelles/Gent/Amsterdam, La Cinémathèque royale de Belgique/Ludion, 1999, p. 159.

25 Pour plus de détails sur le premier mouvement des ciné-clubs en Belgique, lire VINCENT GEENS, *op.cit.*, p. 1-51.

La période du service militaire d'Henri Storck chevauche la saison la plus féconde du Club du Cinéma d'Ostende<sup>26</sup>. Cet éloignement du magasin permet au farouche antimilitariste – et c'est sa seule dette envers l'institution – d'envisager sereinement son avenir. Veut-il faire fi de l'art face au commerce de la godasse ? Nous connaissons la suite...

## **II. Eureka ! ou le cinéma dans la tête, 1929-1930**

Henri Storck évoquait souvent ses promenades inlassables le long de la mer. Marches solitaires ou vagabondages entre amis sujets aux flots sans fin des échanges. La mer est un être vivant d'une présence si affirmée qu'il lui parlait comme à une amie intime, précieuse. Il lui demandait son avis et lisait ses réponses dans les vaguelettes qu'elle envoyait chatouiller le sable. La mer donne la sensation contradictoire d'exister pleinement et de ne pas être grand chose eu égard à son immensité. Elle transcende ces contradictions dans ses flux et reflux : une création continue, tel est en substance son message. Elle est une promesse de futur pour les aventuriers, à laquelle Henri Storck adressait des serments solennels : "le serment de devenir un cinéaste, de devenir quelqu'un, le serment, vous comprenez, j'ai juré à la mer que je le ferai"<sup>27</sup>.

A l'issue de son service militaire, en juin 1929, Henri Storck rédige 'à la hâte' – mais après mûres réflexions – le texte fondateur de toute sa vie. Il intitule son manifeste *Eureka !*<sup>28</sup>, car il a trouvé sa voie. A près de septante années d'intervalle, un coup d'œil rétrospectif sur cet écrit en mesure la qualité visionnaire, autant que la détermination nécessaire *in illo tempore* pour qui se lance définitivement dans le cinéma. Il refuse la carrière de marchand que la vie lui traçait en ligne droite, les chaussures étant trop près du sol pour permettre son plein épanouissement.

"(...) Il reste alors, en dehors des carrières commerciales ou libérales (professions quelconques dans le cadre d'aucune je ne veux m'enfermer) les positions suivantes : écrivain, poète, musicien, peintre, donc artiste. Ayant acquis une certaine formation esthétique mais ne possédant pas de talent ou de génie innés pour un art, je ne me sens pas incliné particulièrement vers une telle activité. Il reste : penseur, témoin, et surtout ce que je veux choisir et devenir, c'est témoin actif du siècle. Je montrerai aux gens comment notre monde roule, comment ils vivent, comment ils s'organisent. Et cela par un moyen d'expression universel : le cinéma".

---

26 Henri Storck effectua son service militaire du 15 septembre 1928 au 15 juin 1929. Les séances 15 à 42 du Club du Cinéma d'Ostende (sur un total de 54) se déroulèrent du 10 octobre 1928 au 8 mai 1929.

27 "Interview d'Henri Storck...", p. 47-48.

28 HENRI STORCK, *Eureka !*, texte inédit, 13.VI.1929 (FONDS HENRI STORCK, *Farde Papiers personnels*). L'orthographe et la ponctuation originales ont été rectifiées.

Cette ambition est suffisamment large pour embrasser tous ses centres d'intérêts et permettre le développement de sa pensée critique et créative; elle est assez précise toutefois pour scander son avenir en étapes progressives. Il inscrit son action dans l'utilité sociale, son œuvre future dans la durée et l'universalité. Son esprit rebelle à tout dogmatisme ne cueille que les fruits mûrs de ses influences : du surréalisme, il retient pour l'heure l'exaltation de l'amour et de l'amitié désintéressés, de la vie, de la création humaine sous toutes ses formes et de la subversion; de sa connaissance de la psychanalyse découle son souhait de comprendre l'homme dans ses parts conscientes et mystérieuses; enfin, il assimile la leçon de Marx et les expériences de la Russie soviétique à la meilleure solution face aux basses injustices et au nationalisme galopant. Une société collective, répondant *ipso facto* à la nature de l'homme et se moquant des carcans liberticides, s'avère à ses yeux le salut de l'humanité. C'est là son leitmotiv politique. Il n'en démordra pas.

Ses objectifs fixés, le jeune homme de vingt-deux ans se donne les moyens de son art. Il les met en œuvre. Il est prêt à faire le "sacrifice d'un certain bien-être durant quelque temps", à affronter le chaos de l'inconnu, sûr de la cohérence finale de son combat. Il se réjouit que le cinéma naisse de la contrainte, tant il aime le travail. Il est conscient que l'indépendance d'esprit du cinéaste doit s'accommoder de sa dépendance matérielle.



• Photo de plateau du film *Une idylle à la plage*.  
(FONDS HENRI STORCK)

Son éthique se lit déjà dans son credo de jeunesse. La réalisation d'un film demande des aptitudes techniques ? Il les perfectionnera et les expérimentera sans relâche. Qu'est-ce qu'un film, sinon la mise en forme d'une pensée ? Une enquête approfondie du sujet précédera l'écriture rigoureuse du scénario. Un esprit critique et lucide étant avant tout un esprit bien informé, Henri Storck se documentera aux meilleures sources écrites (journaux, revues, livres) ou orales (les penseurs, les spécialistes, les acteurs des sujets abordés). Tout sera noté sur papier, les plans découpés, les cadrages dessinés. Aucune place ne sera laissée à l'improvisation ni au hasard. "J'ai toujours considéré que le cinéma serait mon université. J'ai eu l'occasion d'étudier et de voir les choses de près, dans de nombreux domaines", pondère-t-il. Pour ses futurs assistants – et parfois disciples –, "Henri Storck, c'est l'école de l'exigence et de la rigueur intellectuelle, artistique et technique. C'est la rigueur par excellence" (Luc de Heusch).

Henri Storck poursuit en ces termes : "Approfondir la portée de ma position de jour en jour pour y puiser la force nécessaire à mon action totalement gratuite. Mon travail devra être d'un bien quelconque à une élite ou à une foule sur n'importe quel plan, mais toujours dans un sens bien déterminé, qui est un sens social international, universel où le cœur humain et l'esprit sont chantés lyriquement dans une atmosphère de santé et de joie entraînante. Il s'agira donc d'écarter toute tendance à un individualisme stérile et égoïste".

A la lecture de ces notes, la chronologie se découpe sans peine. Une période de formation en constitue la première étape.

## **La formation et les premiers films**

La mère d'Henri Storck accepte le choix de son fils. Fort de son soutien, Henri se rend à Paris en octobre 1929 pour montrer ses premiers essais au théoricien du cinéma communiste Léon Moussinac (1890-1964)<sup>29</sup>. Ami d'enfance de Louis Delluc, Léon Moussinac adhère en 1922 au Parti communiste et rédige jusqu'en 1932 une chronique bimensuelle de cinéma pour *L'Humanité*, journal qu'Henri Storck lit régulièrement. En 1925, il publie l'ouvrage pionnier *Naissance du cinéma*, somme de tous ses travaux théoriques et historiques, qui passionna aussi bien Henri Storck que l'avant-garde française et les nouveaux cinéphiles.

"J'ai donc été voir Moussinac ce matin, c'est un type dans lequel j'ai une immense confiance. Il est le mieux placé en Europe pour donner des conseils aux jeunes : (...) Après quelques tâtonnements et essais malheureux, il dit qu'on arrive à d'excellents résultats au point de vue technique. Surtout dit-il que le cinéma est une question de

---

<sup>29</sup> Voir "Moussinac (Léon), historien et théoricien du cinéma (Laroche-Migennes 1890 - Paris 1964)", in JEAN-LOUP PASSEK, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse/Bordas, 1998, p. 529.

personnalité. Si on a quelque chose dans le coco, la technique devient accessoire et on la domine facilement. (...) Il me recommande l'appareil automatique (comme mon Baby) Kinamo, qui ne coûte pas trop cher (4.000 ffr) et les trois nouvelles sortes de pellicules très sensibles de Kodak. Ce sont les matériaux qu'emploient les jeunes d'ici et le Hollandais Ivens et même les Russes Eisenstein et Dziga Vertov pour leurs extérieurs. La prise de vue au studio est un peu plus délicate mais cela ne m'intéresse pas en ce moment. Il y a ici à Paris un jeune opérateur très calé qui au besoin pourrait tourner mes films, en même temps il m'instruirait. En ce moment – il s'appelle Kaufman – il est souffrant mais Moussinac allait lui demander de me donner déjà quelques conseils avant de commencer. Il viendrait en Belgique et à des conditions tout à fait amicales. Moussinac arrangerait les choses. Cela bouleverse un peu mes projets, mais Moussinac a raison. Il ne faut rien attendre des autres et tout donner pour commencer. Travailler, se dépêtrer. Les débuts sont durs. A Ostende Pottier m'aidera de son expérience remarquable. A Bruxelles j'aurai la collaboration plus ou moins intéressante de Dekeukeleire. (...) Je commence à entrevoir avec netteté le moment où je produirai et cela me rend heureux. Après les paroles aimables mais précises de Moussinac, je suis tout à fait fixé. Mon voyage de Paris n'avait pas d'autre but et le fait d'avoir dû aller si loin pour m'entendre dire une vérité me la gravera dans la caboche doublement”<sup>30</sup>.

Henri Storck suit scrupuleusement les conseils de Léon Moussinac. Il rencontre à Paris Boris Kaufman, communiste lui aussi, frère de Dziga Vertov – qui lui a appris le cinéma et sa théorie du ciné-oeil par correspondance – et futur opérateur de Jean Vigo. Boris Kaufman lui montre le fonctionnement d'une Kinamo, petite caméra portable à ressort, tirant au maximum vingt-cinq mètres de film 35 mm à la fois, mais pourvue d'objectifs très lumineux<sup>31</sup>. Henri Storck profite de son séjour parisien pour visiter les musées et découvrir les cinémas d'art et d'essai. D'autre part, il assiste à une conférence de l'intellectuel communiste Henri Barbusse<sup>32</sup>, qui dirige la revue *Monde*, dont il est un fervent lecteur : “(...) Un beau public remuant et passionné. C'est une atmosphère inconnue chez nos imbéciles de Belgique et rien que pour cela on ferait le voyage. D'ailleurs personne ne te regarde en ayant l'air de te demander pourquoi tu es là, ni pourquoi tu as mis ton french coat, ni ce que tu penses etc.”<sup>33</sup>.

De retour à Ostende, Henri Storck se replonge dans le Club du Cinéma et entreprend consciencieusement son apprentissage technique et son métier de cinéaste. Le photographe Pottier lui avance les 7.000 francs nécessaires à l'achat d'une Kinamo et voilà

30 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Paris, 22.X.1929.

31 25 m de pellicule équivalent à moins d'une minute de film. Henri Storck possédait huit magasins de réserve, soit une autonomie de huit minutes.

32 Henri Barbusse (Asnières 1873 - Moscou 1935), écrivain français, surnommé le 'Zola des tranchées' en raison du réalisme vigoureux de son livre *Feu* (1916). Admirateur de la révolution russe, il publie en 1921 *Le couteau entre les dents*.

33 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Paris, 26.X.1929.

qu'il commence dès l'hiver 1929 à tourner en 35 mm ce qu'il a déjà réalisé avec une caméra Pathé Baby. Un chef-d'œuvre naît d'emblée, *Images d'Ostende*, son premier film d'expérimentation conceptuelle, un hommage sensuel, suggestif et poétique à la mer du Nord en hiver. Dans la foulée, il réalise, sur un scénario de l'ami Labisse, *Pour vos beaux yeux*, anecdote surréaliste et cruelle "sur un thème d'obsession optique – un œil de verre dont un jeune homme ne parvient pas à se débarrasser"<sup>34</sup>. Ce film jubilatoire, malheureusement égaré à la Cinémathèque française, s'est tourné la même année que *l'Age d'or* de Luis Buñuel. Sa perte en est d'autant plus consternante.

L'année 1930 est décisive. Tout d'abord, Storck filme trente-cinq épisodes d'actualités ostendaises, qui lui valent le titre et la fonction rémunératrice de 'Cinégraphiste Officiel de la Ville d'Ostende'. Les épisodes les plus notoires sont *Les fêtes du Centenaire*, qui révèlent tant son aptitude à capter le fugace que sa tentation anthropologique, et *Trains de plaisir*, satire cocasse décrivant les attitudes et les passe-temps des touristes d'un jour, amenés à la côte par ces fameux 'trains de plaisir'<sup>35</sup>. Cette activité lui rapporte 120.000 francs en une année, de quoi se payer sa propre voiture et racheter pour 45.000 francs un laboratoire de développement établi à Saint-Josse. Il l'installe rue Longue à Ostende, dans une partie de l'ancien dancing que Labisse loue comme galerie. Les bains négatifs spéciaux de son laboratoire, qu'il baptise Lumina, lui permettent d'abandonner la pellicule orthochromatique au profit de la panchromatique, pellicule noir et blanc sensible à toutes les couleurs du spectre. Avec l'aide d'un spécialiste parisien, il met au point quelques innovations techniques. Il embauche le technicien de Saint-Josse, qui tire les copies de Storck tout en assurant des travaux pour des tiers. Ces travaux permettent à Henri Storck d'amortir son achat. Ce laboratoire ferme bientôt ses portes, à la suite du vol de ses cuves en plomb<sup>36</sup>.

D'autre part, il tourne de nombreux films de court métrage qui constituent autant de recherches techniques et stylistiques. Il réalise deux films de commande, *Une pêche au hareng* pour la firme Valcke, armateur ostendais, et *Le sauvetage à la côte belge*, pour le ministère de la Marine. Il exécute encore – avant Len Lye et Norman MacLaren – des films abstraits dessinés sur pellicule : "je voulais mettre sur pellicule des formes simples, des exercices montrant le rapport rythme/mouvement, des valeurs musicales visuelles". Al'instar des recherches d'Eisenstein, Hans Richter, Viking Eggeling et Walter Ruttmann,

34 JEAN QUEVAL, *Henri Storck ou la traversée du cinéma*, Bruxelles, Edition Festival national du film belge, 1977, p. 27. Ce film a disparu à la Cinémathèque française, du temps d'Henri Langlois et de Mary Meerson.

35 La plupart des autres épisodes ont été retrouvés il y a peu dans les dépôts de la Cinémathèque royale de Belgique.

36 Entretiens avec Henri Storck, VIII.1998 et 26.I.1999. Le vol des cuves en plomb intervint après le déménagement du laboratoire rue du Quai à Ostende. Pour d'autres détails sur ce laboratoire, consulter JACQUELINE AUBENAS, *Hommage à Henri Storck. Films 1928-1985. Catalogue analytique*, Bruxelles, Commissariat général aux Relations internationales, 1995, p. 19.

il veut en somme “aller au fond du cinéma. Interroger le côté intrinsèque du cinéma”<sup>37</sup>, poser de son côté des questions qui agitent toute l’avant-garde à Paris, Berlin ou Moscou. Sont tombés en poussière les négatifs de deux autres films confectionnés en 1930 : *La mort de Vénus*, dont l’argument surréaliste est cosigné par Labisse et où Vénus, née de la mer, y disparaît après des jeux érotiques; *Suzanne au bain*, film d’animation sensuel et érotique mettant en scène des figurines dévêtues. S’inspirant des films de Starevitch, ce court métrage fut tourné image par image grâce à une vieille caméra Ernemann. Enfin, Henri Storck assure à Gand les prises de vue de *Ce soir à huit heures*, un court métrage farfelu et surréaliste de Pierre Charbonnier – un proche de Félix Labisse –, avec Raymond Rouleau et d’autres acteurs de la Troupe du Marais comme interprètes.

On constate qu’à l’aube de sa carrière, en 1930, Henri Storck alterne déjà des films de commande rémunérateurs et des films plus personnels, en l’occurrence expérimentaux, réalisés avec des budgets misérables. Dès 1927, Charles Dekeukeleire s’est débrouillé, dans les mêmes contraintes économiques, pour marquer en pionnier le cinéma belge du sceau de l’expérimentation formelle et narrative. S’inscrivant d’emblée du côté de ceux qui défendent le cinéma pur et qui prônent la caméra-oeil, Charles Dekeukeleire tourne *Combat de boxe* (1927), *Impatience* (1928) et *Histoire de détective* (1929). Tandis qu’en Belgique, les autres metteurs en scène expérimentaux (Gussy Lawson, Henri d’Ursel, Pierre Charbonnier et Lucien Backman) connaissent une carrière météorique, Storck et Dekeukeleire inscrivent leur œuvre dans la durée. Par la suite, ils tournent essentiellement des documentaires, des films sur l’art et autres films de commande, avec quelques incursions peu concluantes dans le long métrage de fiction. Quoique tous les deux flamands francophones entourés de peintres, d’architectes, de musiciens et de poètes, ils évoluent – sans animosité – dans des milieux différents : Dekeukeleire fait partie du groupe et de la revue *7 Arts*, qui s’inscrit dans le courant du constructivisme. Il est également un catholique posant des questions éloignées de l’athéisme révolutionnaire de Storck. Ils s’apprécient et se rejoignent dans leurs prétentions cinématographiques, hostiles aux productions commerciales du cinéma belge de l’époque.

Le deuxième Congrès international du Cinéma indépendant (CICI), qui a lieu au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 27 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1930, à l’initiative du groupe d’avant-garde bruxellois animé par les frères Bourgeois, est une étape déterminante dans la carrière d’Henri Storck. Le précédent s’était tenu en 1929 au château de La Sarraz, près de Lausanne. Il avait une importance capitale parce qu’il était le premier à réunir une trentaine de cinéastes, critiques, théoriciens, animateurs de ciné-clubs venus de tous pays, qui se préoccupaient de la définition, de la situation et de l’avenir du cinéma d’avant-garde. Citons parmi les participants Alberto Cavalcanti, Hans Richter, Walter Ruttmann, Léon Moussinac, Jean-George Auriol, Béla Balazs, S.M. Eisenstein

---

<sup>37</sup> Propos cités dans J. AUBENAS, *op.cit.*, p. 19.



• Jean Vigo et Henri Storck (années 30)  
(Photo FONDS HENRI STORCK)

en personne, Ivor Montagu, etc.<sup>38</sup>. Henri Storck, invité en tant que représentant du Club du Cinéma ostendais, n'avait pu y participer. Il prend bel et bien part au congrès de Bruxelles, aux côtés de Charles Dekeukeleire et de Carl Vincent, des jeunes cinéastes Jean Vigo, Hans Richter, Jean Lods, Jean Painlevé, Boris Kaufman, Oswald Blakeston et Joris Ivens, et des critiques parisiens Alexandre Arnoux, Georges Altman, Robert Aron, Jean-George Auriol et Léon Moussinac. La lutte contre le commerce cède le pas au combat contre les censures. On débat également d'un concours international de scénarios pour scénaristes-réalisateurs indépendants, de la suppression des droits de douane pour le passage des films destinés aux ciné-clubs, d'un bureau de centralisation et de distribution de films indépendants depuis Amsterdam (Filmliga) et d'un journal mensuel d'actualités filmées. Rien de tout cela ne voit le jour.

Mais l'intérêt principal est ailleurs : "l'intérêt du Congrès ne résida pas seulement dans ces séances de travail et dans l'occasion qui fut donnée à des scénaristes, à des

---

<sup>38</sup> PATRICK DE HAAS, *Cinéma intégral : de la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transédition, 1986, p. 271-272.

réalisateurs, à des critiques, de se rencontrer, mais encore dans les multiples séances de présentations de films. Il y eut, en effet, un festival de films sonores, parlants et muets comme on n'aura plus l'occasion d'en avoir d'ici longtemps<sup>39</sup>. Si Henri Storck montrait ses films lors de certaines séances de ciné-clubs, tandis que ses actualités ostendaises passaient généralement en avant-programme dans les salles d'Ostende, voire dans d'autres villes belges et étrangères, c'est cependant sa participation au second CICI qui permet la confrontation directe de ses essais (*Images d'Ostende, Trains de plaisir, Une pêche au hareng* et *Les fêtes du Centenaire*) avec ceux de ses pairs européens. Jean Vigo s'écrie "Que d'eau ! Que d'eau !" à la vue de ses images – et cette scansion marque le début d'une franche amitié. Ses films séduisent également une personnalité influente, Germaine Dulac, fraîchement promue directrice de production du nouveau consortium Gaumont Franco Film Aubert (GFFA). Elle participe au congrès dans l'espoir de dénicher de nouveaux réalisateurs et assistants. Elle invite Jean Vigo et Henri Storck à lui rendre visite à Paris.

Les activités d'Henri Storck l'inscrivent dorénavant dans une perspective internationale. Ses recherches formelles et ses conceptions cinématographiques le rapprochent des jeunes cinéastes européens les plus pointus, tandis que ses pensées philosophique et politique s'ouvrent sur la réalité du monde et des hommes. Dès lors, l'environnement culturel, artistique et littéraire d'Ostende s'avère exigu et frustrer ses aspirations les plus profondes. L'exil apparaît comme une nécessité. Dans un premier temps, de début octobre à la fin décembre 1930, il emménage à Bruxelles, 17 rue des Croisades, avec une bonne partie de son matériel. Il y fréquente les milieux bruxellois du cinéma et de l'avant-garde. Il tente sa chance à Paris dès les premiers jours de janvier 1931.

### **III. Paris, pour une destinée, 1931-1933**

"Ma chère maman,

Je suis très heureux d'être à Paris parce qu'ici c'est vraiment le centre, le cœur de tout ce qui m'intéresse. Ici on est tout surpris de constater que tous ces grands types que l'on admire de loin sont de simples hommes, très accessibles (relativement) et qui ont eux-mêmes un tas de difficultés et d'ennuis pour se débrouiller. Entr'autres Carl Dreyer, le génial réalisateur de *Jeanne d'Arc*. J'ai appris qu'il ne travaille pas d'une autre façon que... moi-même ! c.à.d. il tourne, avec son propre argent, un film 'muet' avec un opérateur (un as, évidemment) dans une grande grange aux environs de Paris. Il développe et imprime lui-même. Quand son film sera terminé, il le vendra à l'étranger et avec l'argent, il le fera 'sonoriser'. Voilà comment le grand Dreyer tire son plan !<sup>40</sup>. (...) J'ai encore vu 'Valentin', le surréaliste chez qui m'avait envoyé Van Hecke. Ce jeune snob

39 CARL VINCENT, "Les résultats du Congrès indépendant", in *L'Eventail*, 7.XII.1930.

40 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Paris, 8.I.1931.

est belge et moi aussi, les Belges n'ont pas une énorme estime entr'eux quand ils sont à Paris, capitale du génie et de l'esprit. Il m'a déclaré tout court qu'il y avait 3.000 jeunes gens dans mon cas qui cherchent l'occasion d'entrer dans les forteresses inaccessibles des studios sonores. Que 'il y avait un noyau de jeunes gens plus intéressants que moi et beaucoup plus expérimentés comme lui-même, ou Auriol (Directeur *Revue du Cinéma*) ou Lods ou Kaufman y seraient entrés avant moi. Qu'en sonore l'amateurisme (quel dédain !) n'a rien à voir, que c'est trop coûteux etc.' En résumé il ne peut absolument rien faire pour moi, il regrette beaucoup, la situation est très dure, il faut avoir de quoi 'tenir' pendant le plus longtemps possible, une occasion peut se présenter etc. Son opinion étant complètement opposée à mes désirs et à mon but, je n'ai pas été fort découragé par ce défaitiste. C'est un espoir qui disparaît, mais j'ai bien d'autres cordes à mon arc"<sup>41</sup>.

Paris fascine Henri Storck. Une période d'expérimentation agite dès 1918 la Ville Lumière. Des indépendants confèrent à la production cinématographique française une image nationale aussi remarquable que celle des Etats-Unis. A la même époque, la grande production française est illuminée par les films de Jacques Feyder, René Clair et Carl-Theodor Dreyer. L'arrivée en France en 1929 du cinéma sonore signifie la fin du cinéma expérimental dans l'hexagone. Cette 'révolution' est due à la société allemande Tobis-Klangfilm, installée à Epinay, et à la société américaine Western Electric, qui, via la Paramount, ouvre ses studios à Joinville-le-Pont. La France ne dispose en effet d'aucun brevet pour le nouveau procédé sonore. De nombreuses compagnies indépendantes se créent à Paris, souvent pour produire un seul film. Il faut attendre février 1929 pour voir la constitution du consortium Pathé-Natan. L'été de la même année, la GFFA est constituée. Ces deux grands studios français adoptent de nouveaux modes de production. Ils font faillite en 1934, laissant derrière eux de nombreux films d'une qualité souvent médiocre, les œuvres de René Clair et de Jean Vigo mises à part.

L'exil à Paris signifie pour Henri Storck la possibilité de prendre connaissance avec ce qui se fait de mieux dans les arts et les domaines de la connaissance. Le bouillon de culture parisien permet les rencontres et les échanges nécessaires à la maturation de ses idées, tant artistiques que philosophiques et politiques. Il multiplie les contacts en vue de vendre ses films et de sonoriser certains d'entre eux. Il entrevoit également – et sans doute principalement au début de son séjour – l'éventualité de poursuivre sa formation dans les studios de cinéma en pleine expansion. Il envisage même quelque temps d'y faire carrière. D'autres jeunes réalisateurs belges ont fait des séjours dans les studios français (Gaston Schoukens par exemple) et certains y font même carrière (Jacques Feyder, Albert Valentin, le scénariste Charles Spaak, etc.). Henri Storck se distingue de ses compatriotes en exil temporaire ou définitif par son attrait pour les intellectuels communistes parisiens et sa fréquentation assidue du milieu de l'avant-garde communiste.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

Le premier mois, la solitude et la dèche lui pèsent souvent, mais il ne perd pas espoir. “Je me sens né pour exprimer au cours de ma vie quelque chose de grand qui serve à tous les hommes”<sup>42</sup>, écrit-il à sa mère, sa confidente. Cette certitude l’arme de patience et affine ses ruses. Il rencontre Franken, un collaborateur de Joris Ivens à la Filmliga d’Amsterdam. Ce Franken connaît Carl Dreyer et Germaine Dulac. Il rend visite à Tallier, le directeur du Studio des Ursulines, à Robert Lion, qui sonorise les films de Jean Painlevé, ainsi qu’aux compositeurs Delannoy et Maurice Jaubert. Le soir, il visionne des films dans une des nombreuses salles de la ville. Le 30 janvier 1931, après maintes sollicitations téléphoniques, il a une entrevue avec Germaine Dulac. Elle accepte son offre de service. Le jour même, il travaille aux studios Gaumont, aux Buttes-Chaumont, en tant qu’aide-opérateur sur “un film assez con”, il l’avoue, de Jean Vallée, avec Hélène Perdrière en vedette. Il n’a pas de salaire, mais un pied dans la maison. Sa note d’hôtel et ses frais alimentaires s’alourdissent, mais il peut compter sur le soutien financier de sa mère et de son ami l’architecte Pierre Vandervoort. “Dans quelque temps, je volerai entièrement de mes propres ailes et me ferai un orgueil d’aider les autres à soutenir l’incessante lutte pour l’indépendance de l’esprit et du corps”<sup>43</sup>. Il n’y est pas encore, loin s’en faut.

En février, il travaille dans les mêmes studios sur le tournage de *Bombance*, un film de Pierre Billon, en tant que secrétaire de production : “J’assiste à toutes les prises de vues, à tous les détails de réalisation etc. Je ne suis plus aide-opérateur mais un espèce de secrétaire, dressant les feuilles de rendement, travail de confiance et assez délicat. Malheureusement, Germaine Dulac ne pouvait pas encore me rétribuer, mais je ne te dis cela qu’à toi car aux amis, je raconte que je suis payé, pas beaucoup mais quand même. Sinon j’aurais l’air d’une poire et d’un mauvais débrouillard, alors que je suis très content d’être dans la place, même à l’œil surtout que je vois combien d’autres veulent y rentrer sans y parvenir. (...) La manière dont ces crétins font du cinéma ici est la seule chose qui m’attriste et me dégoûte. Aussi je pense que je finirai bien par les épater”<sup>44</sup>.

Avec les frères Putzeys (qui exploitent à Bruxelles le Studio du Palais des Beaux-Arts, seul salle d’art et d’essai en Belgique) et Pierre Vandervoort, de passage à Paris, il rencontre Carl Dreyer et visite les studios Tobis à Epinay. Fin février et début mars, il s’occupe avec Pierre Billon du montage de *Route nationale n° 13*. Il seconde aussi le réalisateur dans la sonorisation du film, un domaine “encore tellement mystérieux et neuf”<sup>45</sup>.

---

42 *Idem*, 29.I.1931.

43 *Idem*, 1.II.1931.

44 *Idem*, 17.II.1931.

45 *Idem*, 27.II.1931.

En mars, il refuse la proposition de Franken de rejoindre la Filmliga à Amsterdam, où on apprécie son travail. Il est question de lui confier la réalisation d'actualités et même de seconder Carl Dreyer sur un long métrage en préparation<sup>46</sup>. Pourtant, même s'il fustige le cinéma mercantile et dénué d'intérêt qui caractérise la production GFFA, il accepte son premier job rémunéré : un poste de *script boy* sur *Dainah la métisse* de Jean Grémillon. Le tournage a lieu à Nice, où la GFFA dispose des Studios de la Victorine.

“Ma chère maman,

La belle aventure dont je te causais dans ma lettre d'hier n'a pas tardé longtemps à combler tous mes espoirs. Je suis engagé par Gaumont pour le film *La métisse* de Grémillon, un excellent metteur en scène (auteur de *Gardiens de phare* dont tu te souviens sans doute) avec comme opérateur un des as de l'heure actuelle, Périnal, opérateur de René Clair. Nous partons dimanche soir pour 'Nice', où nous travaillerons environ 15 jours au studio et 3 semaines en plein air, à bord d'un bateau dans la Méditerranée je crois. Tous mes frais de déplacement et de séjour sont assurés dans un hôtel de première classe, et en surplus je touche une indemnité de 200 f par semaine 'pour les cigarettes'. Cela devient donc tout à fait sérieux. Mes fonctions seront celles d'assistant plus ou moins vague et secrétaire du film (devant tenir le procès verbal et m'occuper d'un tas de détails trop longs à décrire). Je suis en contact constant avec le metteur en scène, je participe entièrement à la réalisation du film, étant responsable de toutes les opérations presque puisque je dois tout savoir, rien ne peut se passer sans que j'en sois informé pour être mis au procès verbal. Donc, épatant”<sup>47</sup>.

*Dainah la métisse* est un long métrage de fiction, réunissant Charles Vanel, une métisse, M<sup>lle</sup> Clavius, et un nègre (*sic*), Benglia. Malgré le professionnalisme de l'équipe du film et les talents de Jean Grémillon, Henri Storck ne supporte pas longtemps cette production “mercantile et enfantine. Je n'ai pas été habitué à être un employé, tu me comprends n'est-ce pas”<sup>48</sup>. Le travail dans un grand studio ne lui convient pas. Début avril, il donne sa démission.

“(…) Comme il fallait s'y attendre et pour plusieurs raisons motivées, je quitte de plein gré la firme GFFA. (...) Je suis entré dans les studios pour apprendre, voir et entendre. J'en ai copieusement profité, j'estime pouvoir me retirer. (...) C'est que peu à peu je crains d'être influencé par les détestables méthodes de travail de studio qui me couperaient la chique dans le travail de création que je veux faire. Je quitte un chemin qui est facile, je le sais. (...) Mon chemin à moi est beaucoup plus dur, plus difficile mais j'espère qu'il sera toujours plus intelligent que le travail de ces grosses boîtes, véritables fabriques de

<sup>46</sup> Ce projet de Dreyer ne verra pas le jour.

<sup>47</sup> Lettre d'Henri Storck à sa mère, Paris, 5.III.1931.

<sup>48</sup> *Idem*, Nice, 30.III.1931.



• Déjeuner des Techniciens du Film, Bruxelles, novembre 1938. Ernest Genval préside l'assemblée. On reconnaît entre autres Storck à l'avant-plan, mais aussi François Rents, Paul Flon, Gaston Schoukens et Gustave Libeau. (Photo FONDS HENRI STORCK)

films en conserve où le cinéma et la vie en prennent un rude coup pour leur rhume. (...)”<sup>49</sup>.

Dégagé de toute obligation, il est accueilli une quinzaine de jours chez les Vigo à Nice. Ce séjour scelle leur amitié : “(...) J’ai eu la chance de me lier d’amitié avec Jean Vigo, le réalisateur niçois qui est un type fort amical et pour lequel j’ai appris à avoir la plus entière sympathie. (...) Tu vois que j’ai toujours la même veine de pendu partout où je vais”<sup>50</sup>.

Le 25 avril 1931, il est de retour à Paris, où il loge au Select Raspail Hôtel. Il travaille sur les scénarios (*Destin animé, Pays de cocagne*,...) que lui a soumis le poète ostendais Jean Teugels, tente de vendre ses films à la Coopérative du Cinéma indépendant, et apprend que le projet de Franken est hélas annulé. Début mai, il déjeune avec Charles Spaak

<sup>49</sup> *Idem*, Marseille, 4.IV.1931.

<sup>50</sup> *Idem*, Nice, 14.IV.1931.

et Jean Grémillon. Il rencontre également Maté, l'opérateur de Dreyer. Il revoit Jean Painlevé et Robert Lion pour la sonorisation du film *Ostende, reine des plages*, film de montage réalisé à partir des actualités qu'il avait tournées à Ostende. Maurice Jaubert écrit pour l'occasion une de ses premières musiques de film. Monsieur Sabau lui propose un contrat de metteur en scène-opérateur pour un film en Afrique. Un voyage de six mois au Cameroun est prévu, suivi de six mois en Abyssinie. Le projet n'a pas de suite pour Henri Storck, mais la perspective d'un grand voyage africain l'emballa et le fait rêver.

En mai, il rentre à Ostende, fort de son apprentissage technique. "Je me sens mûr pour le scénario admirable de Teugels et l'abondance des obstacles m'excite à la lutte"<sup>51</sup>, confie-t-il à sa mère. Il entend réaliser un film de fiction qui connaisse une carrière dans les salles, sur base du scénario de Jean Teugels, *Pays de cocagne*. Afin de garantir son indépendance, il veut rassembler en Belgique l'argent nécessaire à la production. Une banque ostendaise lui prête la somme, et des amis de la famille Storck se portent garants. Henri Storck les convainc qu'ils récupéreront leur mise grâce à l'exploitation commerciale du film, qui sera selon lui une "révolution dans le cinéma". Pour la société de production et d'édition de films qu'il vient de créer, Ankerfilm, il tourne finalement *Une idylle à la plage* à l'été 1931, sur un scénario de Jean Teugels, Pierre Vandervoort, Léon Lévy et Henri Storck. L'opérateur est le Suisse Gérard Perrin, ancien caméraman et assistant de Carl Dreyer. Raymond Rouleau et Violet von Gagurn (alias Gwen Norman) interprètent l'histoire du doux attrait qui rapproche un soldat caserné dans la station balnéaire et une jeune fille qui y passe ses vacances. James Ensor, Félix Labisse, Léon Spilliaert et d'autres personnages notoires y font de la figuration. Henri Storck reste à Ostende jusqu'en novembre 1931. Il y dirige le magasin de chaussures, développe et monte son film dans son laboratoire.

Fin novembre 1931, il est de nouveau à Paris où il séjourne à l'Hôtel Sud Américain, dirigé par un Ostendais. Félix Labisse et Léon Lévy sont également installés dans la capitale française, où Raymond Rouleau se démène aussi pour monter ses pièces et se lancer dans la réalisation de grands films. Avec Léon Lévy, Henri Storck tente de vendre *Une idylle à la plage* en complément de programme. Ils se rendent parallèlement tous les jours à Epinay, chez Tobis, où le négatif connaît un nouveau montage (1.200 m). Le film y est de surcroît entièrement relavé et dépoli avant le tirage d'une copie. Les deux compères essaient de le faire sonoriser, malgré le coût exorbitant de l'opération. Les difficultés financières mènent bientôt dans une impasse : les frères Elleboudt, imprimeurs ostendais et principaux actionnaires du film, leur coupent en effet tous les fonds<sup>52</sup>. A la recherche d'un compositeur – Jacques Ibert, Arthur Honegger, Georges Auric, Bernard et surtout Maurice Jaubert sont pressentis – s'ajoute dorénavant la quête de

---

51 *Idem*, Paris, 25.IV.1931.

52 *Idem*, Nice, 12.XII.1931.

fonds additionnels. Henri Storck et Léon Lévy s'épuisent dans les pourparlers avec les dirigeants de la Tobis. "Paris c'est la ville des conneries, des attentes dans les antichambres, des coups de téléphone interminables, des caprices des businessmen. Et c'est très fatigant, et très coûteux"<sup>53</sup>. En février 1932, ils signent un contrat avec Tedesco relatif à la sonorisation et à la distribution du film. Le film subit un nouveau montage, tandis que Manuel Rosenthal, moins cher, est préféré à Maurice Jaubert pour la musique. Grâce à Tedesco, la sonorisation du film devient réalisable. Toutefois, "Les moyens ne nous permettent pas non plus de faire venir ni Violet ni sa mère, ni d'enregistrer un bruit authentique du chant des vagues. Misère; une jeune anglaise de Montparnasse doublera Violet, une boîte en carton remplie de cailloux produira le son de la mer; immensité dans une boîte en carton, carton de studio, tout le cinéma. Carton, carton, carton. Galette et carton, à la sauce juive, Tedesco, Lévy, Rosenthal. Voilà où aboutissent toutes nos craintes, nos soins, notre amour fervent du cinéma, notre bonne volonté, nos concessions si pénibles. Carton"<sup>54</sup>.

En février, Henri Storck rentre à Ostende, tandis que sa mère part se reposer chez les Vigo à Nice. Henri De Man, théoricien flamand du socialisme, lui passe commande d'un film qui doit s'inspirer de chants socialistes. L'affaire tourne cependant court et Henri Storck déchanté début mars : "Ne viens-je pas d'avoir le même cas que Jean et de subir comme lui les effets de la déloyauté et de la mauvaise foi des gens. En effet, De Man m'écrit de Francfort que pour différents motifs sans aucune espèce de fondement, on a renoncé à me faire exécuter ce film pour les socialistes ! Je lui ai envoyé une lettre d'injures bien tassées, grossières et puériles, mais cela m'a soulagé car j'ai l'habitude en général de ne pas protester et de me laisser faire. Cette fois-ci j'ai gueulé, ça ne servira à rien, je le sais, mais je l'ai insulté et blessé et cette joie mauvaise me venge de sa fourberie. C'est ennuyeux parce que malgré tout, cela me faisait du travail et un petit bénéfice qui aurait couvert quelques frais et m'aurait facilité les choses. Car comme les affaires sont calmes, il faut être économe et ne cracher sur rien de ce qui se présente"<sup>55</sup>.

La sonorisation d'*Une idylle sur la plage* a lieu chez Tedesco au Vieux-Colombier entre le 7 et le 15 mars. La troupe du Marais prête ses voix, et Raymond Rouleau se charge de la diction. Storck loge dans le même hôtel qu'eux, l'Hôtel Chez Soi, à Montmartre, sur la hauteur, tout près du Théâtre de l'Atelier de Charles Dulin. "En face de ma fenêtre, j'ai le Sacré Cœur, le grand air, l'espoir !"<sup>56</sup> Dans une lettre à sa mère, il en dit long sur ses motivations d'exil et sur la ténacité nécessaire pour le vivre sans perdre patience :

---

53 Lettre d'Henri Storck à ses garants ostendais, Paris, 6.XII.1931.

54 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Ostende, 15.II.1932. "J'étais furieux pour ce carton. Finalement, on m'a donné une énorme toile avec des petits cailloux. En balançant cette toile, les petits cailloux bougent et donnent très bien le bruit de la mer" (Entretiens de Sassetôt, 13.VIII.1998).

55 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Ostende, début III.1932.

56 *Idem*, Paris, 7.III.1932.

“(…) A Bruxelles, je ne serai jamais rien; à Paris où il y a des studios et tout ce qu’il faut pour faire des bons films je peux devenir quelque chose, avec beaucoup de travail et un peu de chance ! Je dois donc me cramponner à Paris et rejeter de plus en plus vigoureusement toutes les tentations de la Belgique qui ne me mènent qu’à des aventures mi-glorieuses et mi-piteuses, sans aucun prolongement comme l’Idylle et qui exigent d’énormes dépenses d’énergie avec au bout, l’amertume… et le portefeuille plat. (…) Mon phare d’optimisme est toujours bien allumé tu sais mais je ne le projette plus en tous sens, sans direction précise. Au contraire j’en concentre les faisceaux sur un point bien déterminé et je ne démarre plus de là”<sup>57</sup>.

Il se débat comme un diable dans un bénitier pour trouver du travail, à brève échéance. Il multiplie les contacts avec Solange Moret et autres acteurs de la Troupe du Marais, avec Germaine Dulac, Georges Lacombe, dont il admire le film *La zone* qui l’a beaucoup influencé, avec Jean Grémillon, Jacques Tourneur, Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, René Clair, Jean Lods, Charles Goldblatt, Jean Painlevé, et avec ses amis Georges Altman, Jean Vigo, Jean-Georges Auriol et Maurice Jaubert, promu en mars directeur de la musique chez Pathé-Natan, en remplacement de Roland-Manuel. Une certaine Mme Faure veut distribuer *Une idylle à la plage* en Belgique, en avant programme de *Jeunes filles en uniforme* (1931), un film allemand de Léontine Sagan, supervisé par Carl Froelich et qui a du succès à Paris. Bref, il est de mieux en mieux introduit dans le milieu, se fait membre de la Société des Auteurs de Films, de sorte qu’il va au cinéma à l’œil. Il voit la plupart des nouveaux films pour se tenir au courant des derniers procédés techniques. Ses finances vont plutôt mal, mais il peut heureusement compter sur l’aide d’Alfred Courmes et de sa “chère petite maman”. De plus, souvent, il déjeune le dimanche chez Lévy : c’est l’occasion du bon repas hebdomadaire.

S’il ne manque pas d’espoir, la correspondance qu’il entretient avec sa mère laisse entrevoir sa timidité et son manque d’assurance lors de pourparlers délicats, ce qui ne joue pas en sa faveur. Il reproche à Raymond Rouleau de ne pas l’associer à ses projets : “Si j’étais célèbre, avec quel empressement il m’associerait à ses projets, mais comme je suis inconnu et effacé, que j’ai l’air d’un paysan de Belgique, les choses se présentent moins bien”<sup>58</sup>.

Lorsque Rouleau s’apprête à réaliser *Suzanne* en mars 1932, il ne l’engage même pas comme simple assistant. Pour Henri Storck, “c’est un tour de cochon”. Rouleau le met cependant sur d’autres pistes, l’introduisant notamment auprès d’un manager à la recherche de jeunes metteurs en scène français pour réaliser à Londres des versions françaises de films anglais : “Si j’étais engagé, ce serait la riche combine financière pour

<sup>57</sup> *Idem*, Ostende, début III.1932.

<sup>58</sup> *Idem*, Paris, fin XII.1931.

moi et aussi un point de départ. Mais dans cette question mon passé cinématographique n'est pas très brillant (question bluff) et peut-être suis-je trop banal d'apparence vestimentaire et bagout, parce que selon l'expression consacrée, il s'agit surtout d'en foutre plein la vue à tous ces métèques"<sup>59</sup>.

Depuis Paris, il poursuit ses démarches en vue d'obtenir des commandes en Belgique. De la fin avril à novembre 1932, il rentre à Ostende et réalise trois films. Tout d'abord, par l'entremise du peintre et cinéaste gantois Pierre Charbonnier, directeur de publicité d'une société électrique gantoise, les Pieux Francki lui demandent un documentaire sur l'histoire de la centrale électrique et le percement du tunnel sous l'Escaut, une première technologique. Avec l'aide de Boris Kaufman et de Louis Berger, futur opérateur de Pabst, il tourne à Anvers des prises de vue acrobatiques et difficiles. Le film, intitulé *Travaux du tunnel de l'Escaut*, a malheureusement disparu. "C'était une commande, ils ont pris le négatif". Il fut néanmoins présenté à Paris à l'époque, notamment début mars 1933, devant une salle Pleyel comble. "Ce fut un gros succès. On a beaucoup gardé de mes prises de vues qui ont beaucoup plu aux copains qui étaient tous venus"<sup>60</sup>.

Au cours de l'été 1932, il réalise deux films de montage à partir d'actualités de 1928. Les discussions politiques qu'il tient avec ses compagnons d'infortune à Paris, pour la plupart d'extrême gauche ou anarchistes (sauf Maurice Jaubert), nourrissent l'idéologie qui sous-tend les deux films.

"Il y avait un certain Monsieur Monaco à Bruxelles qui dirigeait les actualités Eclair. Je lui avais envoyé des petites actualités que je faisais à Ostende en 1930. On se connaissait : il faisait développer des actualités et des publicités dans mon laboratoire Lumina. (...) Un jour, en 1932, il me dit : 'Ecoutez, est-ce que vous ne pouvez pas me tirer d'affaires, voilà trois ans que le président de la Ligue d'athlétisme de Belgique me demande un montage sur l'athlétisme produit en 1928-1929. Je le lui ai promis. Cela représente 52 bobines, il faut les visionner et je ne trouve personne à Bruxelles pour faire cela. Est-ce que vous ne voudriez pas...' Je dis : 'Oui, ça m'intéresse bougrement, à condition que je puisse tirer moi-même un ou deux films, avec les droits, de ces actualités'. (...) Il me dit : 'Je vais me mettre en rapport avec la maison mère à Paris' et puis un beau jour il me dit 'Eh bien d'accord, vous avez les droits, vous pouvez en tirer des films pour vous de court métrage'. J'étais tranquille. Pendant tout l'été 1932, j'étais à Ostende, et toute la journée, j'avais un projecteur portatif 35 mm, je projetais ces 52 bobines et j'extrayais consciencieusement tout ce qui avait trait à l'athlétisme, et en même temps me sont venues des idées"<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> *Idem*, 7.III.1932.

<sup>60</sup> *Idem*, 9.III.1933. Les tunnels sous l'Escaut seront inaugurés le 10 septembre 1933.

<sup>61</sup> Entretiens de Sassetôt, 13.VIII.1998.



• Extrait de *Misère au Borinage*, 1933.  
(Photo de Willy Kessels, FONDS HENRI STORCK)

Son premier film de montage s'intitule *Histoire du soldat inconnu*. Un carton signale d'emblée que 1928 est l'année du pacte Briand-Kellog, signé par soixante nations, qui déclarait mettre la guerre hors la loi. Son montage féroce "oppose cette généreuse utopie aux signes avant-coureurs d'un futur conflit"<sup>62</sup>. Le film demeure un pamphlet sarcastique et violent contre l'armée, l'église, le capital. Il fut interdit par la censure française<sup>63</sup>. "Ce qui m'avait frappé c'est que les gens n'avaient pas vu le réarmement qui s'opérait partout. On ne trompait pas les gens : c'était l'illusion collective. Les gens n'avaient rien contre l'Allemagne. (...) Mais dans mon milieu, on était très antifascistes. Je ne parlais pas de tout cela à ma mère, de mes engagements de gauche, car cela l'inquiétait, elle me disait 'tu vas te faire casser la gueule'"<sup>64</sup>. *Sur les bords de la caméra* est le second film de montage, fait sur le mode des collages surréalistes, sur un ton ironique et burlesque.

62 RENÉ MICHELEMS, "Histoire du soldat inconnu", in MARIANE THYS, *op.cit.*, p. 174.

63 "Le Studio 28 n'a pas osé présenté mes actualités parce que la censure les a refusées mais il les passera mardi ou mercredi au cours d'une séance privée à laquelle 'doit' assister Pabst car elle est organisée en son intention, il verra donc mon film" (Lettre de Henri Storck à sa mère, 2.IV.1933).

64 Entretiens de Sassetôt, 13.VIII.1998.

On peut y voir une sorte de cadavre exquis d'images qui se clôture par une instigation directe à l'insurrection.

Henri Storck file à Paris en décembre 1932, où il participe activement à la préparation et au tournage de *Zéro de conduite*, écrit et mis en scène par son ami Jean Vigo. Boris Kaufman est à la caméra, assisté de Louis Berger. Albert Riéra est l'assistant de Vigo, lequel a demandé à Henri Storck de venir les rejoindre à titre de régisseur. Maurice Jaubert signe la partition musicale, tandis que Charles Goldblatt écrit les chansons interprétées par les enfants. Pierre Merle, fils du camarade d'Almeryda (le père de Jean Vigo), complète l'équipe. Convié par Henri Storck au titre de figurant, Félix Labisse, qui amène une amie, joue un rôle de pompier, "ce qui pour un peintre est assez vexant". Storck interprète en outre un second rôle, celui du curé, ce "qui est, comme on le sait, ma grande spécialité". Le film est tourné aux studios Gaumont, où le personnel n'avait pas oublié Storck. Les scènes extérieures sont tournées en banlieue parisienne. Vigo assure seul le montage <sup>65</sup>.

En février 1933, Storck voit beaucoup Joris Ivens, et rencontre aussi Luis Buñuel. Ses conceptions cinématographiques se raffermissent à leur contact : "J'ai vu souvent Ivens qui a été très bon camarade avec moi et nous sympathisons très fort, parlant la même langue. (...) Il repart à Amsterdam pour une quinzaine de jours puis reviendra avec son film tourné en Russie <sup>66</sup>. Ensuite il tâchera de se mettre d'accord avec une firme d'ici, sinon il retournera là-bas. Ivens et Buñuel ont eu une entrevue très importante, à laquelle j'assistais et ces personnalités si opposées par leurs œuvres se sont mises d'accord sur une série de points importants, qui constituaient d'ailleurs déjà ma conviction. Ils ont mis au premier plan le film documentaire, authentique et direct, sans virtuosité technique, ils haïssent autant que moi la littérature et l'artifice, les vedettes et toute la production cinématographique. Buñuel, comme je t'ai dit, va tourner un film sur la misère du peuple en Espagne et ensuite les Hauts de Hurlevent à Paris <sup>67</sup>. Je l'ai revu plusieurs fois et nous avons longuement parlé ensemble" <sup>68</sup>.

Par la suite, Jean Vigo, Luis Buñuel, Joris Ivens et Henri Storck se réunissent encore quelquefois dans une brasserie aujourd'hui célèbre, la Closerie des Lilas, où ils tiennent essentiellement des discussions politiques <sup>69</sup>.

---

65 P.E. SALES GOMES, *Jean Vigo*, Paris, Seuil, 1957, p. 111-163; lettres d'Henri Storck à sa mère, Paris, 1.I.1933 et 19.I.1933.

66 Il s'agit de *Komsomol*.

67 Le documentaire de Buñuel sur les paysans d'un petit village espagnol, voués à l'ignorance et à la misère, s'intitule *Las Hurdes*. Réalisé en 1932, il est souvent considéré comme proche du film d'Henri Storck, *Misère au Borinage* (cfr *infra*).

68 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Paris, 25.II.1933.

69 Entretiens de Sassetôt, 13.VIII.1998.

En mars, Storck s'occupe avec passion de scénarios, en lit, en écrit. Il en compose un, *Evariste*, qui plaît à Vigo. Il revoit des employeurs potentiels. Pour le reste, il a dorénavant assez de copains pour ne pas s'ennuyer : Vigo, Painlevé, Jaubert, Ivens, Lods, Kaufman, Labisse, lequel est bien lancé dans les affiches de cinéma. Il met sur pied avec des camarades un groupement collectif de techniciens, dont les adhérents travailleraient en participation sur les bénéfiques. Cela s'appelle la Compagnie des Techniciens du Cinéma (CTC). Lui et ses compagnons vont voir des producteurs qui s'intéressent à leur projets, des commanditaires potentiels. Avec Jean Painlevé et Vladimir Pozner, ils montent un projet de production de films pour coopératives ouvrières : "c'est l'avenir, mais il faudra des mois pour aboutir"<sup>70</sup>. Paul-Gustave Van Hecke lui commande un documentaire sur le *Vooruit* à Gand, qui lui rapporterait 5000 francs belges. Ce projet fait long feu lui aussi... "C'est une période de grande agitation, remplie de projets tout à fait fumeux. C'est incroyable comment on peut tous, collectivement, s'emballer pour des utopies", commente Henri Storck<sup>71</sup>. Il loge durant cette période dans les bureaux de son ami Alfred Courmes, un peintre qui a vécu de 1927 à 1929 à Ostende, où il s'était marié avant de s'installer à Paris. "C'était un ami des surréalistes, un homme très distingué, doux et gentil". Courmes l'engage à la commission quelque temps, jusqu'au jour où son bureau de vente de salles de cinéma fait faillite. Du 10 au 25 avril 1933, il tourne, à la demande de Marcel L'Herbier, des raccords pour le film *Midi*, Joris Ivens s'étant désisté en recommandant Storck pour le remplacer.

Depuis avril 1932, Henry Nicodex, un savoyard surnommé Henry Français, tente de produire un grand film de montagne. Il apprécie le travail d'Henri Storck, qu'il associe depuis le début à ses projets. Malgré son enthousiasme, Français ne réunit quelques fonds qu'en avril 1933. Henri Storck peaufine dans l'intervalle son scénario et dès le 5 juin 1933, il est à Chamonix. Les repérages de son film *Trois vies et une corde* lui prennent une semaine<sup>72</sup>. Roger Frison-Roche et Georges Tairraz sont ses guides professionnels et ses conseillers techniques. Georges Tairraz assure en outre les prises de vues avec sa caméra Cinex, tandis que Roger Frison-Roche interprète son propre rôle. L'équipe compte douze hommes. Le film est entièrement tourné en haute altitude dans le massif du Mont blanc. Le 14 juin, Maurice Jaubert vient à Chamonix pour discuter de la musique du film. Le 21 juillet, toutes les prises de vues sont terminées, y compris les prises de vue aériennes. Dans l'enthousiasme, Henri Storck crée un groupe de production de films de montagne avec Français et Tairraz, Les Films de Plein Air, qui n'aura aucune suite. Fin juillet, il rentre un peu bredouille à Paris : "Nicodex (= Français) ne m'a pas donné un sou, je suis à Paris pauvre comme Job et pourtant ce film ne lui aura presque rien coûté, à peine 17.000 francs (tu te rends compte de la différence avec Idylle ?). Je

<sup>70</sup> Lettre d'Henri Storck à sa mère, Paris, 27.III.1933.

<sup>71</sup> Entretiens de Sassetôt, 13.VIII.1998.

<sup>72</sup> Lettre d'Henri Storck à sa mère, Chamonix-Mont-Blanc, 5.VI.1933.

n'ai pas dépassé les 3000 m. de négatif prévus, résultat dont je suis bien fier. Idylle en avait bouffé 11.000"<sup>73</sup>.

Comme Français n'a pas les moyens de financer le travail de laboratoire, Henri Storck a le loisir d'aider Vigo à préparer son film suivant, *L'atalante*. Cependant, il doit rentrer à Bruxelles et à Ostende en août 1933 pour discuter avec son avocat (et futur cinéaste) André Cauvin et se concilier les bonnes grâces des créanciers ostendais<sup>74</sup>, qui s'impatientent furieusement. Depuis 1930, ses dettes n'ont pas augmenté, mais elles oscillent toujours aux alentours de 100.000 francs et absorbent ses rares bénéfices<sup>75</sup>.

#### **IV. L'AEAR et Misère au Borinage, 1933**

En août 1933, Henri Storck prépare la création d'une section belge de l'Association des Ecrivains et Artistes révolutionnaires (AEAR). Fondée le 17 mars 1932 à Paris et dirigée par Paul Vaillant-Couturier, l'AEAR rassemble des écrivains et des artistes de gauche, en premier lieu des communistes et leurs sympathisants, entre autres les surréalistes Louis Aragon, Luis Buñuel et Paul Eluard, et les artistes belges Frans Masereel et Paul Renotte. Henri Storck s'y est inscrit par l'entremise du cinéaste Jean Lods, ami de Dziga Vertov et de Jean Vigo, auteur du film *Champs-Élysées* (1929) que Storck aimait beaucoup. En 1928, Jean Lods avait fondé avec son beau-frère Léon Moussinac Les Amis de Spartacus, club qui se consacra pendant deux ans à faire connaître les films soviétiques en France.

Le 26 août 1933, Storck rencontre Louis Aragon dans les bureaux de *L'Humanité*<sup>76</sup>. Celui-ci lui donne des instructions précises concernant la création d'une section belge de l'AEAR. A cet effet, Jean Nicolas, secrétaire de l'AEAR, remet des documents à Henri Storck le 8 septembre 1933. Les 16 septembre et 6 octobre 1933, deux réunions préparatoires ont lieu à la Maison des Artistes, sur la Grand Place de Bruxelles, lieu de prédilection de nombreux progressistes<sup>77</sup>, dans le but de créer l'Association révolutionnaire culturelle (ARC). Les 12 octobre et 10 novembre 1933, Henri Storck rend compte de son activité à Louis Aragon. L'ARC est finalement créée le 22 avril 1934, dans l'appartement d'Henri Storck<sup>78</sup>. Storck choisit les membres fondateurs de l'association

---

73 *Idem*, Paris, VI.1933.

74 Les cautions d'Henri Storck sont tous des commerçants ostendais : Van Mullern, le fourreur Carl Deutsch, Natan, un des commerçants les plus actifs à Ostende, propriétaire d'un grand magasin de vêtements, et les frères Robert et Charles Elleboudt, imprimeurs et membres du Rotary.

75 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Paris, 25.II.1933.

76 Louis Aragon (1897-1982), écrivain français, issu du mouvement surréaliste. Converti au communisme. Rédacteur littéraire et artistique au quotidien communiste *L'Humanité*.

77 C'est là que fut créé la Deuxième Internationale. Les Amis de l'Art cinématographique (ADAC) y tiennent leurs réunions et assemblées. Au début des années trente, l'ADAC distribue en Belgique essentiellement les films soviétiques et certains films d'Henri Storck.

78 HENRI STORCK, *Notes autobiographiques rédigées à l'attention de Vincent Geens*, 1998.

parmi ses connaissances, en conformité avec la demande d'Aragon de rassembler des intellectuels et des surréalistes. Camille Goemans l'aide à choisir, même si, pour les mêmes raisons que Marcel Lecomte, il ne figure pas parmi les élus : sa profession officielle ne lui permet pas de faire partie d'une telle organisation, devoir de réserve oblige. Y figurent bel et bien André Thirifays, Pierre Vermeulen, Stéphane Cordier, Jean Fonteyne, Gaston Vernaille, Paul Nougé (le chef de file du mouvement surréaliste en Belgique), André Souris, Edouard Léon Théodore Mesens, Henri Storck, René Magritte et Fernand Piette, le directeur du Théâtre prolétarien<sup>79</sup>. Le soutien de l'URSS prôné par l'ARC, imprégné de l'idéologie marxiste, fait de cette organisation l'alliée la plus sûre du PCB. Pourtant, souligne Patrick Danau, "le parti n'a jamais accordé beaucoup d'importance à ce groupe formé à la demande d'Aragon. Sa formation n'est même pas mentionnée dans le *Drapeau rouge*. L'ARC n'apparaît qu'accessoirement dans un article"<sup>80</sup>. Alors que l'AEAR incarne la politique artistique du mouvement communiste français, le PCB par contre se montre incapable de donner un contenu à l'ARC. Cette association rejoint bientôt la revue *Documents*, qui devient dès lors son organe de diffusion.

Parallèlement, en août 1933, Henri Storck entame la préparation de son film le plus notoire, *Misère au Borinage*. Le 6 juillet 1932, une grève de solidarité éclate dans la région minière du Borinage après la cinquième diminution de salaire en deux ans. Elle s'étend rapidement vers d'autres bassins houillers de la province de Hainaut et donne lieu en certains endroits à une violence ouverte, lors de manifestations massives et spontanées. Tant le gouvernement que les syndicats sont surpris par la grève et font de leur mieux pour la briser. Les mineurs continuent leur action jusqu'au 9 septembre 1932, au contraire des métallurgistes qui reprennent le travail dès la fin juillet, mais les résultats sont minimes. Une extrême misère accable les familles de mineurs. Le Secours ouvrier international (SOI) est l'un des organismes les plus actifs dans l'organisation de la solidarité en leur faveur pendant la grève, mais aussi après celle-ci. Fondé en 1921, à la demande de Lénine, par le communiste allemand Willi Münzenberg afin de secourir la Russie affamée, le SOI se mue dans les années vingt en 'Croix Rouge des travailleurs' et comprend des sections nationales dans presque tous les pays industrialisés du monde. La section belge du SOI, créée en 1924 lors d'une grève des mineurs du Borinage, n'est vraiment efficace que dans les années trente, époque où elle est dirigée activement par le flamand Karel Van Dooren. Lorsque la grève éclate en juillet 1932, la section belge du SOI désire procurer de l'aide aux mineurs, mais elle ne possède pas de base réelle dans les bassins houillers de Wallonie. Le médecin bruxellois Paul

79 ID., "Chronologie de la production du film", in BERT HOGENKAMP & HENRI STORCK, *Le Borinage. Les grèves des mineurs de 1932 et le film de Joris Ivens et Henri Storck*, (REVUE BELGE DU CINÉMA, n° 6-7), Bruxelles, hiver 1983-printemps 1984, p. 27-32 et PATRICK DANAU, *Production littéraire et engagement communiste en Belgique. L'exemple de la revue Documents (1933-1936)*, Liège, mém. lic. en philologie romane, Ulg, 1986, p. 206. Fernand Piette était un ami de Storck et sa troupe a participé à un de ses films.

80 PATRICK DANAU, *op.cit.*, p. 260.



- Extrait de *Les maisons de la misère*, 1937.  
(Photo FONDS HENRI STORCK)

Hennebert<sup>81</sup> joue un rôle crucial dans la création de cette base et dans la mobilisation des ouvriers de France, d'Allemagne et des Pays-Bas en faveur des mineurs belges en grève<sup>82</sup>. Il publie en juillet 1933 *Comment on crève de faim au Levant-de-Mons ?*, écrit consacré au travail du SOI dans le village minier Monobloc, entre Mons et Binche (au Levant de Mons, commune de Bray).

André Thirifays<sup>83</sup>, converti définitivement au communisme à la vision des films soviétiques, suit les événements de près. Ami d'Henri Storck, ce représentant de commerce est l'animateur à Bruxelles du Club de l'Ecran, présidé par le 'camarade' Pierre Vermeylen. Le Club de l'Ecran a un programme : "opposer au mercantilisme cinématographique, expression du conformisme social et artistique, l'art du cinéma. (...) Nous n'avons qu'un principe, c'est que l'art est révolutionnaire ou l'a été. Nous voulons faire connaître en Belgique les films révolutionnaires, ceux qui apportent quelque chose de neuf et font vibrer les coeurs d'une réelle émotion"<sup>84</sup>. André Thirifays ajoute : "son action consiste surtout à rechercher des films intéressants qui n'auraient pas été introduits en Belgique, à rappeler l'évolution du cinéma par des rétrospectives, à signaler les efforts des jeunes cinéastes, à prendre position dans toutes les questions vitales qui intéressent le cinéma, enfin à favoriser la réalisation en Belgique de films indépendants"<sup>85</sup>. L'importance du Club de l'Ecran tient au fait qu'il est le seul ciné-club à développer des activités politiques, mais aussi à sa continuité exceptionnelle puisqu'il est actif huit saisons d'affilée, soit jusqu'à la fin 1939. Au total, il aura organisé une centaine de séances et présenté près de 300 films, réalisés par au moins 121 cinéastes, dont plus de 120 inédits. Nombre de membres fondateurs de l'ARC sont actifs au sein du Club de l'Ecran, qui s'avère une association politiquement plus efficace que l'ARC, en dépit de ses objectifs plus limités. Les films sélectionnés par ce ciné-club se prêtent en effet parfaitement tant à des discussions politiques qu'esthétiques. La revue *Documents* devient par ailleurs l'organe de diffusion de ses idées et de son programme. Les animateurs du club sont en outre à la base de la Cinémathèque de Belgique.

André Thirifays connaît le docteur Hennebert. La vie misérable des mineurs du Monobloc, que décrit le docteur, effraye le secrétaire du Club de l'Ecran : "C'était effrayant parce que c'était en Belgique. On n'y assassinait pas les gens. On ne les envoyait pas dans des camps de concentration (*sic*). Mais on les laissait crever de faim. Et même, on

81 Paul Hennebert, jeune laryngologiste communiste, était médecin à l'hôpital de La Hestre.

82 BERT HOGENKAMP & HENRI STORCK, *op.cit.*

83 André Thirifays (Huy, 1903-Bruxelles, 1992). Animateur du Club de l'Ecran, cofondateur en 1938 et administrateur de 1945 à 1958 de la Cinémathèque de Belgique, principal organisateur du Festival du Film de Bruxelles en 1947, 1949 et 1958, professeur d'histoire du cinéma, critique de cinéma puis de télévision au journal *Le Soir*.

84 *Manifeste du Club de l'Ecran* (FONDS HENRI STORCK, *Dossier Club de l'Ecran*). Ce document est cité *in extenso* dans VINCENT GEENS, *op.cit.*, p. 37.

85 Projets du Club de l'Ecran pour la saison 1934-1935 (*Papiers André Thirifays*).

leur donnait un petit coup de pouce pour qu'ils crèvent plus vite. J'ai proposé à notre comité [du Club de l'Ecran] que l'on cherche quelqu'un qui puisse faire un film, un documentaire, là-dessus. Mais je le voulais rouge, révolutionnaire"<sup>86</sup>.

Le 7 août 1933, André Thirifays propose à Henri Storck la réalisation d'un film sur les conséquences de la grande grève de 1932 au Monobloc. Le sujet indigna Storck et le 17, il discute du film avec Pierre Vermeylen et Paul Hennebert. Storck émet quelques réserves parce que le sujet lui semble particulièrement grave et qu'il ne se sent pas assez mûr politiquement pour aborder le sujet en solitaire. Il pense alors à Joris Ivens, cinéaste hollandais expérimenté, et de plus, fervent communiste. Le 19 août, Storck retourne à Paris, où il rencontre la secrétaire de Joris Ivens. Il lui remet la brochure du docteur Hennebert et la charge de proposer à Ivens de coréaliser un film sur ce sujet. Ivens accepte et, en compagnie de Storck, il écrit le scénario, assure une partie des prises de vue et monte le film. Henri Storck s'occupe par ailleurs de la préparation matérielle du film et de sa production.

“Je suis très content du travail avec Ivens, l'entente parfaite règne entre nous, nous travaillons comme des nègres, nous sommes même assez fatigués comme toujours quand on fait un film, mais chez moi le rhume s'est beaucoup calmé. Le fièvre du travail guérit tout. Le film sera très communiste et nous avons refait un scénario sur une base beaucoup plus large. Nous avons demandé et obtenu 35.000 f. au lieu des 10.000 du premier accord. Cela nous permet de faire quelque chose de plus vaste qu'il serait impossible de te résumer en quelques lignes"<sup>87</sup>.

Stéphane Cordier<sup>88</sup> et Chelgounoff s'engagent à participer financièrement. Ils créent, avec Storck, la maison de production Education Populaire par l'Image (EPI). Quant à Boris Balachoff<sup>89</sup>, il promet de louer le film et de le projeter dans son cinéma, Le Carrefour, pendant quatre semaines, pour 500 francs par semaine. Le Club de l'Ecran coproduit le film. Le budget est très limité. Storck et Ivens travaillent pour presque rien durant le mois de septembre. Le moindre déplacement pose problème car tout est calculé au plus juste. Tous les collaborateurs travaillent bénévolement : le photographe d'origine russe Sacha Stone et son épouse Cami Stone, le photographe Willy Kessels, de même que le meilleur cameraman belge de l'époque, François Rents. Henri Storck et Joris Ivens trouvent en outre de l'aide parmi des communistes, surtout en la personne de

86 *Interview de André Thirifays par Thomas Cheysson*, Bruxelles, 1990.

87 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Bruxelles, IX.1933.

88 Stéphane Cordier exploitait une importante parfumerie bruxelloise. A ce titre, il était l'employeur d'André Thirifays.

89 Fils de Chelgounoff, Boris Balachoff fut un joueur de bridge et d'échec professionnel avant d'entrer au laboratoire Titra en 1936. Ami d'André Thirifays, d'Henri Storck, de Pierre Vermeylen et du révolutionnaire Victor Serge, il exploitait avec son père les cinémas bruxellois Carrefour et Casino, et importait et distribuait des films soviétiques. Boris Balachoff est le père de Dimitri Balachoff.

l'avocat Jean Fonteyne, tour à tour chauffeur et assistant, qui est par ailleurs en Belgique "le personnage central de l'action culturelle communiste dans l'entre-deux-guerres"<sup>90</sup>.

Le résultat est extraordinaire, comme le résumant admirablement les auteurs d'*Une encyclopédie des cinémas de Belgique* : "A bien des égards, le film fondateur du cinéma belge revêt des allures révolutionnaires. Premier film de témoignage (rendre compte, à vif, caméra dans les plaies, de la réalité insupportable d'une oppression, celle de la classe ouvrière dans le bassin minier du Hainaut), première expérience de mise en fiction du réel (à chacun, faire interpréter son propre rôle à l'écran), premier point de vue documenté (enquêter, regarder, s'immerger puis traduire), première plongée dans le social d'un pays déjà en phase de décomposition. *Borinage* a presque tout inventé. (...) Chacun garde en mémoire ces quelques images fortes : gosses retournant une table pour s'en servir comme d'un lit, saisies iniques, expulsions scandaleuses, mineurs grattant nuitamment, sur les pentes embrumées et glacées d'un teruil, les résidus charbonniers pour simplement se chauffer, les maisons de la misère, la misère du Borinage. 'Nous ne songions plus au cinéma ni à ses cadrages, confie Storck. Toute esthétique nous paraissait indécente. Notre caméra n'était plus qu'un cri de révolte'"<sup>91</sup>.

En octobre, Henri Storck retourne à Paris pour terminer *Trois vies et une corde*. Fin octobre 1933 "commence le grand boulot de laboratoire, montage sonore, montage négatif et tirage copie standard. Il faut compter au moins 15 jours – 3 semaines"<sup>92</sup>. L'argument est simple : trois hommes font une ascension du Mont blanc. L'efficacité du montage est utilisée, analyse Jacqueline Aubenas, "pour faire de ce film un hymne à l'homme, à son rapport au monde et à l'espace, à la beauté de l'effort. Il n'y a pas de message volontariste mais une adéquation poétique et exaltante du geste à son but, d'un corps et de la maîtrise des éléments. Ce lyrisme est constamment soutenu par la musique polyphonique de Maurice Jaubert qui rythme la montée et la conquête d'un sommet"<sup>93</sup>.

L'année 1933 est donc décisive. Henri Storck réalise deux films majeurs, *Trois vies et une corde* et *Misère au Borinage*, œuvres qui révèlent sa maturité professionnelle et politique. Avec *Misère au Borinage*, son œuvre prend une nette orientation, "mais il n'y avait pas moyen de continuer dans ce sens. Le Parti socialiste et le Parti communiste n'avaient

90 JOSÉ GOTOVITCH, *Du Rouge au Tricolore. Les Communistes belges de 1939 à 1944. Un aspect de la Résistance en Belgique*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 25. Jean Fonteyne (1899-1974) était juriste, membre du Secours rouge international et cinéaste amateur. Voir aussi BERT HOGENKAMP & HENRI STORCK, *op.cit.* Jean Fonteyne a tourné des images parallèlement à celles de *Misère au Borinage*. Son film s'intitule *Autour de Borinage* (1933-1936). Voir la notice de JACQUELINE AUBENAS, "Autour de Borinage", in MARIANNE THYS, *op.cit.*, p. 223.

91 GUY JUNGBLUT, PATRICK LEBOUTTE & DOMINIQUE PAINI, *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Paris/Crisnée, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/Ed. Yellow Now, 1990, p. 46.

92 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Paris, 22.X.1933.

93 JACQUELINE AUBENAS, *Hommage à Henri Storck...*, p. 27.

pas le sou et n'entendaient pas reconnaître le cinéma en tant qu'arme politique"<sup>94</sup>. En novembre 1933, Henri Storck s'installe définitivement en Belgique, "où il semble qu'il y ait réellement un vent de production dans l'air"<sup>95</sup>. Il avait passé les trois dernières années à cheval entre Paris, Bruxelles et Ostende et hésitait à poursuivre son immersion à Paris ou à tenter sa chance à Bruxelles : "Pour ma part, une seule chose compte, c'est mon travail. Depuis deux ans, j'ai été tout à fait empêché de faire le moindre progrès, de m'exercer et d'apprendre. Quelle perte de temps. Je piétine sur place et m'esquinte parce qu'il me manque les moyens. La société actuelle est mal fichue. Que je voudrais vivre ou aller en URSS"<sup>96</sup>.

En fait, lorsque Henri Storck s'établit à Bruxelles en novembre 1933, il s'agit davantage d'un retour forcé, "d'une défaite personnelle grave"<sup>97</sup>, plutôt que d'un choix. Il doit épouser Simone, *Darling* pour les intimes, qui attend leur fille Marie. Ensuite, il ne peut plus remettre sine die le remboursement de ses dettes, dont le poids le paralyse. Les premiers mois à Bruxelles sont très pénibles, d'autant que la projection d'*Une idylle à la plage* est sifflée et que *Misère au Borinage* l'a mis au ban d'une partie de la société, à une période "où l'anticommunisme règne d'un bout à l'autre de l'échiquier politique"<sup>98</sup>. En outre, la crise y bat son plein, ce qui ne l'empêche pas de conserver son mode de vie petit bourgeois : "une petite bonne Luxembourgeoise"<sup>99</sup> s'occupe du ménage et de Marie.

## **V. La société Cinéma - Edition - Production (CEP), 1934-1940**

"J'ai vu aussi Cauvin (qui m'a un peu découragé, lui ne croit pas à une production en Belgique). Il ne s'agit pas à mon avis d'y croire ou de ne pas y croire, il s'agit de la 'créer', sinon d'autres s'y mettront et je serai au rancart"<sup>100</sup>. "C'est de ce trou de Belgique qu'il faudra partir et se faire un nom avec l'espoir qu'il franchisse un jour les frontières"<sup>101</sup>.

En Belgique, le métier de cinéaste n'a jamais été une sinécure, a fortiori à l'époque où Henri Storck débute sa carrière. Paradoxalement, bien que l'exploitation cinématographique batte son plein dans notre pays durant l'entre-deux-guerres<sup>102</sup>, les autorités

94 Entretien avec Henri Storck, 9.V.1997.

95 Lettre de Henri Storck à sa mère, Paris, 25.VIII.1933.

96 *Idem*, 4.V.1933.

97 Entretien avec Henri Storck, le 9.V.1997.

98 JOSÉ GOTOVITCH, *op.cit.*, p. 13.

99 Entretien avec Henri Storck, 9.V.1997.

100 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Bruxelles, 31.VIII.1933.

101 *Idem*, 22.XII.1935.

102 Durant l'entre-deux-guerres, la Belgique est le pays d'Europe qui dispose du plus grand nombre de salles de cinéma par habitant, et où la vente de tickets de cinéma par habitant est la plus importante. Lire J. VAN HEGHE, *Film als bron voor geschiedenis in België tussen 1920 en 1940*, Gand, mém. lic. en histoire, RUG, 1977 et TOMAS CORVELEYN, *Vijftewintig jaar bioscoopbezoek in België : 1920-1995. Overzicht, reconstructie en analyse van bezoekersaantallen*, Louvain, mém. lic. en histoire, KUL, 1997.



• Portrait d'Henri Storck vers 1938-1939.  
(Photo FONDS HENRI STORCK)

se gardent d'encourager une production nationale balbutiante. Jusqu'au début des années vingt, la majorité des longs métrages produits en Belgique sont mis en scène par des réalisateurs français, avec des capitaux majoritairement français (Alfred Machin, Armand du Plessy, Jacques de Baroncelli).

Dans les années vingt, à côté de nombreux cinéastes et producteurs indépendants et éphémères, quelques producteurs-réalisateurs audacieux et débrouillards parviennent à exploiter les veines commerciales du cinéma populaire et cocardier. Il en est ainsi d'Hippolyte De Kempeneer, qui crée en 1919 à Machelen les studios de sa société Belga Films. Avec un flair indubitable, il produit une longue série de films patriotiques, qu'il alterne avec des adaptations de romans populaires ou de mélodrames, dans lesquels se produisent des comédiens connus des scènes bruxelloises. En 1926, la presse annonce la fermeture de ses studios comme la fin du 'Hollywood belge'. D'autres réalisateurs connaissent le succès auprès du public : Paul Flon, Francis Martin, mais surtout, dès 1923, Gaston Schoukens et Emile-Georges De Meyst, "les deux plus prolifiques de nos réalisateurs populaires, deux artisans commerciaux dont les carrières s'achèveront en même temps vers 1960"<sup>103</sup>. Gaston Schoukens fonde sa propre maison de production et de distribution, la Lux Films et, dès 1929, lance ses propres studios. Il réalise sur fonds propres des petites bandes documentaires assez rentables – à l'époque, les avant-programmes sont copieux –, mais aussi et surtout des longs métrages de fiction comiques en patois bruxellois, avec Gustave Libeau en vedette. Le succès est souvent au rendez-vous. Schoukens a notamment à son actif *C'était le bon temps* (1936), film qui, après *Blanche-Neige*, rapporte les plus grosses recettes en Belgique dans les années trente. En 1934 débute à Anvers l'association très féconde entre Jan Vanderheyden et Edith Kiel. Le couple produit et réalise une série de longs métrages romancés dans la langue de Vondel. Forts de leur succès, ils construisent en 1939 leurs propres studios.

Ces réalisateurs, à l'affût des goûts simples du public, prouvent qu'en Belgique leur cinéma peut s'avérer rentable et parfois lucratif. Ils produisent leurs films avec des fonds privés. La production belge reste cependant obstinément embryonnaire. On ne peut, en effet, pas parler d'une industrie cinématographique belge, voire même d'une corporation efficace et structurée. Il n'existe en outre aucune école de cinéma, aucun investisseur privé d'envergure, aucun studio réellement professionnel, très peu de techniciens et aucune structure de production officielle. Vu l'étroitesse du marché, les cinéastes-producteurs restent isolés, en concurrence. Enfin, l'Etat et l'intelligentsia réduisent souvent le Septième Art à un divertissement populaire abrutissant et à un outil pédagogique ou publicitaire.

Pour Charles Dekeukeleire et Henri Storck, qui refusent de réaliser de simples divertissements, le seuil de rentabilité d'un film est plus difficile à atteindre. Après leurs

---

<sup>103</sup> Lire les notices de RENÉ MICHELEMS, in MARIANNE THYS, *op.cit.*

films expérimentaux, réalisés avec des bouts de ficelles généreusement offerts par des mécènes, et dans l'espoir de tourner de grandes œuvres de fiction, ils sont contraints de courir les commandes officielles ou privées. Las de cette misère, Henri Storck prend le taureau par les cornes : il a l'ambition de faire, contre vents et marées, carrière dans le cinéma. A l'instar des cinéastes populaires, il fonde sa propre maison de production et de diffusion, et tente d'attirer des investisseurs.

Début 1934, il rencontre l'homme d'affaires René-Ghislain Le Vaux. Revenu fortuné du Congo où il vendait des automobiles Ford, Le Vaux est actif dans Belvédère, une société immobilière. Il cherche par ailleurs à diversifier ses activités en Belgique et à se lancer dans une nouvelle carrière. Henri Storck convainc sans peine ce cinéophile de devenir son producteur associé. Les deux compères créent en mai 1934 la société Cinéma – Edition – Production (CEP). Parmi les autres membres fondateurs, on retrouve de riches bourgeois ou nobles bruxellois : Marmer, directeur de la *Cinégraphie belge*, une revue corporative; le baron Philippe Terlinden, fils de l'historien et vicomte Charles Terlinden; le baron Jean de Maleingreau d'Hembise, entrepreneur au Congo temporairement à Bruxelles; Raymond Vaxelaire, qui exploite avec son frère les magasins Au Bon Marché (ce dernier membre abandonne très vite la CEP). Tous sont des amis de Le Vaux...

“... un bon Bruxellois, fils d'un poissonnier de la rue Haute, mais qui était devenu un homme très distingué, très chic. (...) Moi, je restais dans la classe sociale des petits bourgeois, fils de commerçants. Ils avaient de l'estime pour moi et confiance dans mon travail. C'est surtout cela : ils avaient confiance dans mes idées. (...) Le Vaux et moi étions les deux administrateurs délégués. (...) Le Vaux ne pouvait écrire aucune lettre importante, prendre aucune décision importante sans mon contreseing. J'avais la responsabilité de toute la direction artistique, ce dont on ne discutait pas. Evidemment, je devais faire des budgets et je me battais pour avoir des appointements convenables”<sup>104</sup>. “Au début de notre collaboration, il m'imposait trop de travaux de commande et d'affaires uniquement alimentaires. Malgré ses ambitions artistiques, il voyait surtout le profit. Pour un artiste, c'est très difficile. Je voulais être maître de ma destinée”<sup>105</sup>.

Le Vaux s'investit rapidement dans la société, prenant en charge la recherche de commanditaires ainsi que la vente des films et du matériel cinématographique. La CEP poursuit en outre deux objectifs majeurs : “1°) obtenir une protection gouvernementale en faveur de la production belge; 2°) parallèlement à cette action, mettre sur pied la construction d'un studio de façon à produire des grands films. Pour ceci, il faudra des gros capitaux. Peut-être l'Etat nous en donnera-t-il une partie ?”<sup>106</sup>.

104 Entretiens avec Henri Storck, 17.XI.1995 et 7.VIII.1998.

105 *Idem*, 21.XI.1995.

106 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Bruxelles, 24.IX.1935.

Il faut préciser qu'à cette époque, les ministères et autres instances plus ou moins officielles sont, avec les grandes industries, les seuls commanditaires de films documentaires. A l'instar de ses principaux 'concurrents' Charles Dekeukeleire et André Cauvin, la CEP développe dès lors un lobbying politique et industriel qui permettra à la société de survivre et à Henri Storck de vivre de son métier, sans pour autant lui donner l'opportunité de tourner ses scénarios les plus 'chers' – dans les deux sens du terme. Bien qu'hommes de gauche, intimes de Paul-Henri Spaak, de Maurice Naessens, d'André Thirifays et de Pierre Vermeylen<sup>107</sup>, les dirigeants de la CEP fréquentent des hommes politiques influents, des hommes d'affaires, les milieux de la noblesse et même le Palais royal, qui sont autant de 'bailleurs de fonds' et de soutiens potentiels pour leurs activités commerciales. Quant au projet de studio, quoiqu'il fût bien reçu par le ministre Van Zeeland et par l'industriel Joseph Gevaert, il n'aboutit pas, les fonds nécessaires à sa construction n'ayant jamais été octroyés.

Le bilan de la CEP est néanmoins appréciable. De 1934 à 1939, elle produit vingt films, qu'Henri Storck réalise. Les plus notables sont sans doute *L'île de Pâques*, *Le trois-mâts Mercator* et *Cap au sud*, tous les trois tournés aux antipodes par l'excellent opérateur hollandais John Fernhout, ancien cameraman de Joris Ivens<sup>108</sup>. Henri Storck en supervise la réalisation par lettres, les monte et les termine en 1935<sup>109</sup>. Ces films établissent la réputation de la CEP. Henri Storck est la véritable cheville ouvrière de la société, qui lui donne son "pain et l'espoir de rattraper rapidement [ses] dettes"<sup>110</sup>. En avril 1936, lorsqu'il est libéré de celles-ci et que les affaires de la CEP prospèrent, il obtient un nouveau contrat :

"Sur les chiffres, on m'a accordé ce que je demandais sans discussion. Je touche donc 5.000 fr. par mois minimum durant deux ans, avec indemnité de départ de 15.000 fr. si le contrat est rompu avant cette date et liberté de travailler ailleurs si la CEP ne peut me donner du travail. Liberté également de refuser certains films dont le sujet ne me convient pas. Je crois que dans l'état actuel des choses, encore assez précaire dans le domaine du cinéma en Belgique, je dois me déclarer satisfait. Ce n'est pas mon rêve évidemment, mais c'est un pas de plus vers ma liberté"<sup>111</sup>.

Ajoutons au palmarès de la CEP le film *Les maisons de la misère* (1937), violente peinture de l'horreur abjecte des taudis. Comme pour *Misère au Borinage*, c'est un commanditaire

---

107 Henri Storck, André Thirifays et Pierre Vermeylen sont d'ailleurs les principaux fondateurs de la Cinémathèque royale de Belgique en 1938. Voir VINCENT GEENS, *op.cit.*

108 Il simplifiera plus tard son patronyme en Ferno.

109 "Il m'envoyait des scénarios et nous les discussions par correspondance. C'est très intéressant. J'étais moi-même très étonné quand j'ai retrouvé cela" (Entretien avec Henri Storck, 17.XI.1995). Cette correspondance fera l'objet d'une prochaine enquête.

110 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Bruxelles, 9.I.1935.

111 *Idem*, 15.IV.1936.

officiel, la Société nationale des Habitations à Bon Marché, qui offre à Henri Storck la possibilité de réaliser cet autre film pamphlet, avec sa caméra de cinéaste militant. Le film bouleverse les spectateurs et obtient en Belgique la plus haute distinction, le Grand Prix du Roi : “Ma chère maman, (...) L'honneur est pour toi, qui a su m'encourager et me soutenir dans cette 'vocation' et je trouve bien que ce prix récompense un film dans lequel il y a une attitude morale, une revendication sociale. Ce qui me touche le plus maintenant, c'est de voir que grâce au film, on parle du problème des taudis et que dans les journaux on y consacre des articles, on propose des remèdes. C'est la preuve de l'utilité du film, c'est la preuve que mon travail a un sens”<sup>112</sup>.

La même année, Henri Storck réalise *La Belgique nouvelle* (1937), film consacré à la campagne électorale de Paul Van Zeeland et financé par le comité ‘Belgique toujours’. Le film rapporte gros à la société et vaut à Henri Storck une prime importante<sup>113</sup>. Vient ensuite *Le Patron est mort* (1938), accompagnement aussi simple qu'émouvant des obsèques grandioses et populaires d'Emile Vandervelde, chef de file du Parti ouvrier belge. Signalons une dernière œuvre à l'idéologie de gauche affirmée, *Pour le droit et la liberté à Courtrai*, captation d'une manifestation commémorative de la bataille des Eperons d'Or, réalisée début 1939 pour le POB. Les autres réalisations sont des commandes d'industries et de diverses institutions officielles, films de propagande dont la CEP se fait une spécialité tout alimentaire et théoriquement provisoire. Car si Le Vaux et Storck s'acquittent consciencieusement des travaux demandés, ils freinent malgré eux leurs ambitions personnelles. Leur grand dessein est de développer une industrie cinématographique nationale ‘de qualité’. L'un s'imagine producteur de grands films de fiction, que l'autre aspire secrètement à réaliser en Belgique<sup>114</sup>.

De 1934 à 1940, Henri Storck et René-Ghislain Le Vaux tentent à plusieurs reprises de mener à bien ce type de desseins. Mais aucune de leurs entreprises n'aboutit. A cet égard, *Bula Matari* est sans conteste le projet de fiction le plus ambitieux parmi l'épais inventaire des œuvres non réalisées de la CEP<sup>115</sup>. Ce grand scénario d'aventures historico-exotiques retrace la création de l'Etat indépendant du Congo. Il embrasse la période de 1860 à 1890, année où Léopold II rédige son testament qui lègue le Congo à la Belgique. L'action se passe principalement en Afrique, le long du fleuve et dans les stations fondées par Stanley et les officiers belges. Quelques scènes ont néanmoins lieu à Athènes, à Bruxelles et en Angleterre. La CEP présente ce film comme “une arme pour la défense du Congo belge”, à une période où Hitler revendique la légitimité de

112 *Idem*, Rhode-Saint-Genèse, 9.XII.1937.

113 Entretien avec Henri Storck, 17.XI.1995.

114 *Idem*, 17.XI.1995. Le Vaux ne prendra pleinement conscience de cette nouvelle orientation de la CEP qu'en mai 1938.

115 MAGALY THOMAS, *Inventaire des films non-réalisés d'Henri Storck*, Bruxelles, Institut d'enseignement supérieur social de l'information et de la documentation, section bibliothécaire-documentaliste, 1992-1993.

l'Allemagne sur le Ruanda-Urundi et sur le Congo belge. Par ailleurs, le projet naît alors que les *biopics* –contractions de *biographic pictures*– fleurissent sur les écrans, tout comme les films d'aventures exotiques et le cinéma colonial. La démarche de Storck et Le Vaux s'inscrit enfin dans la vague de louanges aux héros de la nouvelle nation, vague qui a suivi le centenaire de la Belgique et le cinquantenaire de l'occupation belge au Congo. D'ailleurs, dès la fin de la Première Guerre mondiale, les drames cocardiers sont légion dans la production cinématographique belge, et leur succès ne se dément pas jusque dans les années trente.

Le paradoxe subsiste qu'Henri Storck, antifasciste et pacifiste notoire, se plaît à magnifier la conquête militaire du Congo et le prestige impérialiste de la race blanche, même si cette vision de l'Afrique s'inscrit dans la mentalité de son temps. Dans les conclusions, nous analyserons le paradoxe de cette dimension idéologique du projet.

Dans l'esprit de ses dirigeants, la mise en route de *Bula Matari* en 1936 doit permettre à la CEP d'atteindre ses objectifs principaux. Storck et Le Vaux effectuent de nombreuses démarches en Belgique afin d'obtenir, entre autres, l'appui de la Société générale de Belgique, dirigée par Félicien Cattier, du ministre Paul Van Zeeland et du ministre des Colonies, Edmond Rubbens. Leur ambition dépasse toutefois nos frontières. En effet, dès le lancement du projet, Hollywood hante leurs rêves, parce qu'il "est impossible de nous passer du concours technique d'une grande firme de production étrangère, notamment pour mener à bien les problèmes de prises de vues en couleur (Technicolor). Cette firme fera les frais de la production et les récupérera par son organisation mondiale de distribution. Toutefois, en vue d'être armé pour défendre le point de vue belge du film et pour empêcher que le scénario ne soit corsé d'épisodes fantaisistes, il serait indispensable qu'en apportant à notre associé l'idée, le scénario et les appuis officiels, nous intervenions également pour une part dans le capital. Afin de posséder l'efficacité voulue, il serait utile que le capital soit belge. Il serait récupérable sur les recettes du film, et participerait aux bénéfices dans les mêmes conditions que le restant du capital"<sup>116</sup>. Les deux associés veulent approfondir leur formation et nouer des contacts à Hollywood, s'y faire un 'nom', avant de mettre leur expérience au service de leur grande œuvre en Belgique. Dès lors, ils misent leur va-tout sur le projet. Storck écrit ce scénario avec son ami surréaliste, l'écrivain Camille Goemans, sur base d'une abondante documentation. De 1931 aux approches de la Seconde Guerre mondiale, ce dernier est sous-directeur puis directeur de l'Office belgo-luxembourgeois du Tourisme. Il est aussi chef du service de la propagande et secrétaire du Conseil technique du Tourisme. Camille Goemans devient dès lors un collaborateur précieux d'Henri Storck, car c'est en ces qualités qu'il lui est permis de commander à la CEP une série de films touristiques : *Les carillons*

---

<sup>116</sup> Lettre n° 147 de R.-G. Le Vaux et Henri Storck à Maurice Lambilliotte, 6.II.1939. Lambilliotte, chef de cabinet du ministre des Affaires économiques, désirait développer une industrie du cinéma en Belgique.

(1936), *Les jeux de l'été et de la mer* (1936), *Sur les routes de l'été* (1936), *Regards sur la Belgique ancienne* (1936). Henri Storck lui demande de lire les commentaires de ces films, rédigés par un ami commun, le poète Eric de Hauleville <sup>117</sup>.

Le scénario est achevé le 8 juin 1939. Au début de l'année 1939, le ministère des Colonies, via le Fonds colonial de propagande économique et sociale, alloue un subside de 500.000 francs à la CEP, laissant à la charge de cette dernière le soin de trouver les fonds complémentaires <sup>118</sup>. Dans la convention qui les lie, la CEP s'engage à rembourser le Fonds sur les recettes d'exploitation commerciale du film. Le Vaux embarque pour les Etats-Unis le 1<sup>er</sup> août 1939, afin de conclure des accords de coproduction avec un studio hollywoodien.

Malheureusement, l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale le 1<sup>er</sup> septembre 1939 déclenche un mouvement de panique à Hollywood, qui ferme ses studios durant quelques semaines. Lorsque les effets de la crise se tempèrent, la situation internationale demeure peu favorable à la production d'un projet de si grande envergure, notamment parce que Hollywood perd peu à peu les marchés cinématographiques européens et asiatiques. Ajoutons que le scénario de *Bula Matari* présente en lui-même quelques faiblesses aux yeux des producteurs américains. Pourtant, ces éléments ne minent ni l'enthousiasme débordant de Le Vaux, ni sa détermination obstinée, car sa carrière et celle d'Henri Storck sont en jeu. Le projet *Bula Matari* rencontre les faveurs de plusieurs maisons de production importantes, et soulève même l'enthousiasme de John Ford en personne ! A tel point que le réalisateur de *Stagecoach* se propose de diriger le film, avec Henri Storck comme assistant. En avril 1940, c'est la désillusion totale. Henri Storck est harcelé, une fois de plus, par ses créanciers, en particulier par le Major Cayen du Fonds de propagande économique et social. La CEP est sommée de rembourser les avances qu'elle a reçues. Rappelé en Europe, René-Ghislain Le Vaux abandonne à contrecœur ses tractations aux Etats-Unis. Un rêve commun s'effondre sous le poids des dettes, de la malchance mais aussi de l'incompréhension mutuelle entre Le Vaux et Storck, qui évoluent dans deux univers totalement différents <sup>119</sup>. En 1944, Le Vaux s'établit définitivement aux Etats-Unis, et met fin à ses activités au sein de la CEP.

Nous n'abordons pas dans ces lignes le parcours ambigu et complexe d'Henri Storck durant la Seconde Guerre mondiale, qui mériterait des recherches approfondies et un article à part entière. En effet, la souplesse idéologique du cinéaste pose quelques problèmes d'interprétation à l'historien. Pour les résoudre, il convient de dépouiller

---

<sup>117</sup> Pour plus de détails sur la vie et l'œuvre de Camille Goemans, lire ANDRÉ BLAVIER, "Camille Goemans (1900-1960)", in *Biographie nationale*, t. 38, 1973, col. 253-268.

<sup>118</sup> Lettre n° 131 de R.-G. Le Vaux et Henri Storck à Robert Bagage, 23.XII.1938.

<sup>119</sup> Pour les détails du projet *Bula Matari*, lire VINCENT GEENS, *Bula Matari. Un rêve d'Henri Storck*, Crisnée, Editions Yellow Now, 2000.

les dossiers consacrés à deux productions du cinéaste : le court métrage de fiction *La fiancée du buste*, tout d'abord, qu'Henri Storck a réalisé 'à la bonne franquette', entouré de ses amis, au cours de plusieurs week-ends au château de Ways; le grand documentaire *Symphonie paysanne* ensuite, qu'Henri Storck a tourné dans différentes fermes du Brabant wallon et flamand de 1942 à 1944. C'est une fois de plus Camille Goemans qui a servi d'intermédiaire. N'exerçant pourtant en 1941 que des fonctions très modestes à la Corporation nationale de l'Agriculture et de l'Alimentation (CNAA), il est parvenu à recommander le projet à une direction placée sous la tutelle de l'occupant. L'étude des archives privées et officielles s'impose également à qui veut mettre en perspective la nomination d'Henri Storck comme "Chef suppléant du groupe de production" à la Gilde du Film, et son soutien temporaire à la création en 1939 de l'Institut national de Radio-électricité et de Cinéma (INRACI), dirigé par Van Dyck, sympathisant notoire des idées nazies. De plus, il serait souhaitable de poursuivre les entretiens avec plusieurs témoins importants et approfondir les relations tumultueuses entre Henri Storck et André Cauvin, lorsque celui-ci s'est lancé dans le cinéma. Enfin, il faut envisager une analyse rigoureuse du contenu filmique de toute la production belge durant la guerre, afin d'intégrer les idées et le parcours d'Henri Storck dans une histoire générale du



• Léopold III, Henri Storck et René Ghislain Le Vaux, vers 1938-1939.  
(Photo FONDS HENRI STORCK)

cinéma belge durant cette période. Les résultats de ces recherches pourront dès lors être comparés avec les études similaires sur l'histoire des cinémas français et néerlandais <sup>120</sup>.

## **VI. Conclusions**

Considéré à juste titre comme l'un des maîtres du cinéma documentaire et anthropologique, un pionnier du film social et politique, ainsi qu'un des fondateurs du film sur l'art, Henri Storck eut par ailleurs tôt le dessein de créer en Belgique une véritable industrie du cinéma et de réaliser des longs métrages de fiction capables de conquérir les écrans du monde entier. Sa véritable ambition se révèle lorsqu'on s'attarde sur la genèse de sa vocation, lorsqu'on interroge ses films et ses projets non réalisés, lorsque, enfin, on s'appuie sur la part de rêve – rêve de gloire – qui en fonde et en éclaire l'existence. Jusqu'en 1940, son ambition cinématographique est donc multiple : la volonté de faire carrière dans le cinéma, de réaliser des films marquants, coûte que coûte, transcende la complexité de son projet. Son héritage a exercé une influence considérable sur une partie de notre cinématographie nationale.

Au départ, il y a un regard, éveillé par la mer du Nord à Ostende, éduqué par les peintres, nourri par les rencontres et les lectures. L'amateur de cinéma évolue en cinéophile attentif, le cinéophile en cinéaste amateur, le cinéaste amateur en cinéaste professionnel. Le jeune homme est également un compagnon de route des communistes. Dans le manifeste visionnaire et déterminant qu'il a écrit à vingt-deux ans, Henri Storck décide qu'il veut devenir un «témoin actif du siècle» <sup>121</sup>. Ses premières œuvres, teintées de surréalisme et des conceptions du cinéma pur, l'inscrivent dans le mouvement du cinéma d'avant-garde européen.

A l'époque, la Belgique lui offrant peu de possibilités de faire carrière, Henri Storck ne résiste pas à la tentation de s'exiler dans un pays de grande production cinématographique. Il tente sa chance à Paris, en 1931-1933, fort du soutien moral et matériel de sa «chère (petite) maman», sa principale conseillère. Le milieu artistique et communiste parisien exerce sur lui un attrait considérable. Il constitue le ferment qui oriente une partie de sa production vers le cinéma engagé et dénonciateur : *Misère au Borinage*, *Les maisons de la misère*, *Le Patron est mort*, *Pour le droit et la liberté à Courtrai*. Ces films sont davantage marqués à gauche que la faible production de films de propagande socialiste, consacrés surtout à l'exaltation du fonctionnement des coopératives ouvrières ou des mutualités. Depuis lors, *Misère au Borinage* n'a jamais cessé d'être étudié dans

---

<sup>120</sup> Il est difficile de juger, même à plus de cinquante années d'intervalle, les motivations d'un artiste qui a poursuivi son travail sous l'Occupation. Les pseudo-révélation sommaires et partisans (lire par exemple FRÉDÉRIC SOJCHER. *La Kermesse héroïque du cinéma belge*, t. 1, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 42-49) apportent finalement peu en termes d'histoire critique.

<sup>121</sup> Henri Storck, *Eureka I*, texte inédit, 13.VI.1929 (FONDS HENRI STORCK, *Farde Papiers personnels*).

les écoles belges de cinéma. Il sert de référence à un film majeur du cinéma belge, *Déjà s'envole la fleur maigre* (1960) de Paul Meyer; au collectif La Fleur maigre qui, dans les années septante, pratique un cinéma d'engagement social; à plusieurs générations de cinéastes en somme, dont les frères Dardenne sont les plus représentatifs. La singularité politique de ce film a définitivement inscrit Henri Storck dans l'histoire du cinéma mondial, et a, après-guerre, largement contribué, paradoxalement, à son 'statut' jalosé et encombrant de 'cinéaste officiel'.

Il s'installe malgré lui à Bruxelles en 1934 et fonde une maison de production et de diffusion, la CEP, avec l'homme d'affaires René-Ghislain Le Vaux. La volonté et la nécessité de vivre du cinéma assouplit le radicalisme de ses premières ambitions cinématographiques. "Gagner de l'argent est une affaire d'inhumanité et comme je suis résolu à goûter de l'Amérique, je suis prêt à passer par les exigences inhumaines du business pour arriver au but"<sup>122</sup>. Pour la CEP, il réalise quelques œuvres marquantes. Son rêve est toutefois de quitter ce "trou de Belgique" et de poursuivre quelque temps sa carrière à Hollywood, sous la houlette de John Ford, un de ses maîtres en cinéma, afin de revenir auréolé de gloire et formé à la meilleure école pour créer en Belgique une industrie du cinéma. L'ambition du projet *Bula Matari* justifie la grande part des films de commande dans son catalogue, films dont il revendiquait parfois à peine la paternité tant ils étaient alimentaires. La quête de Hollywood manqua de préparation : Storck et Le Vaux connaissaient mal les modes de production en vigueur à Hollywood. En outre, Storck a sans doute surestimé ses talents de scénariste; à ce propos, on se demande pourquoi la rédaction du scénario n'a pas été confiée, même sous contraintes, à un scénariste professionnel, américain ou européen, plutôt qu'à Camille Goemans. Par ailleurs, la dimension idéologique de *Bula Matari* surprend chez cet homme de gauche, antifasciste et pacifiste notoire. Nous analyserons dans le futur cette souplesse idéologique, qui apparaît également dans ses activités durant et après la Seconde Guerre mondiale. Pour l'heure, plutôt que de poser un jugement moral, nous pouvons tenter de l'expliquer.

Petit bourgeois profondément attaché aux valeurs de liberté, de mesure, de progrès et d'indépendance, rebelle aux étiquettes réductrices et au conformisme, Henri Storck fréquente jusqu'en 1940 les artistes et les commerçants, le monde syndical et les patrons d'industrie, les milieux d'extrême gauche et le Palais royal, les hommes d'Etat comme les riches bourgeois et les ouvriers. L'assise de sa vocation ambitieuse donne la ligne de conduite de la dispersion apparente de son œuvre. De même, sa détermination farouche de vivre du cinéma, ainsi que sa curiosité intellectuelle et son humanisme, résument les contradictions de sa vie sociale et de ses fréquentations. Ce qui compte, pour Henri Storck, ce sont les films réalisés, à analyser en tant que production artistique, autant que son rôle de 'témoin actif du siècle'. Ainsi, la dimension idéologique de *Bula Matari* se

---

122 Lettre d'Henri Storck à sa mère, Bruxelles, 29.VIII.1939.

doublé d'une volonté de (faire) comprendre ce qui le choque comme ce qui l'émerveille. Henri Storck est par ailleurs un artiste éperdument amoureux de la Belgique, de sa mer, de ses ciels, de ses terres, de son folklore, de son histoire, de ses musiciens, écrivains et peintres. Aussi est-il fasciné par les vocations sublimes des grands hommes. Dans plusieurs projets non réalisés, il loue lyriquement les individus et les œuvres qui font la gloire du pays.

Il nous reste à étudier en profondeur le parcours du cinéaste durant la Seconde Guerre mondiale. Ses activités multiples de 1945 à sa mort (réalisateur, producteur, professeur, fondateur et animateur d'organismes nationaux et internationaux, etc.) mériteraient également une analyse fouillée. L'ensemble éclaircirait la complexité de l'homme et la richesse singulière de son œuvre, autant qu'il permettrait de mesurer son influence sur le développement du cinéma belge.

---

\* VINCENT GEENS (1971) est licencié en histoire contemporaine (*KUL*, 1994). Passionné par le cinéma, il a consacré son mémoire de licence à l'histoire de la Cinémathèque royale de Belgique et à la biographie de son conservateur (*Jacques Ledoux. Biografie van een instelling : het Koninklijk Belgisch Filmarchief*). Biographe d'Henri Storck, il a publié une monographie sur un important projet de film non réalisé, *Bula Matari. Un rêve d'Henri Storck* (Crisnée, Editions Yellow Now, 2000). Il assume actuellement la coordination artistique du Centre culturel du Brabant wallon et du Festival de Wallonie Brabant wallon.

## Sources

La présente monographie est le fruit d'une longue fréquentation d'Henri Storck et de ses abondantes archives. Nous avons eu avec lui de nombreux entretiens amicaux et inoubliables. Souvent je lui lisais mes textes, lui me les commentait. A deux, peu à peu, nous avons reconstitué son passé le plus fidèlement possible. Voici un aperçu des principales sources utilisées pour le présent article :

•— Longs entretiens entre l'auteur et Henri Storck de 1995 à 1999, dont les entretiens de Sassetôt en Normandie. •— Dépouillement de la correspondance d'Henri Storck à sa mère (années 1928 à 1945), qu'Henri Storck conservait à son domicile. •— Dépouillement des agendas d'Henri Storck (années 1928 à 1950), qu'Henri Storck conservait à son domicile. •— Dépouillement de la correspondance afférente au film *Bula Matari* (lettres 85 à 689), déposée au FONDS HENRI STORCK. •— Dépouillement des dossiers *Bula Matari*, déposés au FONDS HENRI STORCK, dont le scénario original dans sa version définitive de 1939. •— Dépouillement des archives du *Fonds colonial de propagande économique et sociale*, au MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES. •— Dépouillement de catalogues, répertoires et annuaires spécialisés à la Cinémathèque royale de Belgique.

## Bibliographie sélective

•— JACQUELINE AUBENAS, *Hommage à Henri Storck. Films 1928-1985. Catalogue analytique*, édition revue et corrigée, Bruxelles, Commissariat général aux Relations internationales, 1995. •— MICHELE CANOSA (dir.), *Henri Storck : il litorale belga*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 1994. •— DOMINIQUE COMPS, *Henri Storck, du documentaire à la fiction : le Banquet des fraudeurs*, Louvain-la-Neuve, travail de fin d'études, Institut des Arts de Diffusion (IAD), UCL, 1989. •— TOMAS CORVELEYN, *Vijftientig jaar bioscoopbezoek in België : 1920-1995. Overzicht*,

reconstructie en analyse van bezoekersaantallen, Louvain, mém. lic. en histoire, KUL, 1997. ●- PATRICK DE HAAS, *Cinéma intégral : de la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transédition, 1986. ●- MARIE DE PRAETERE, *Nystagmus en bord de mer*, Bruxelles, mém. lic. en histoire de l'art, ULB, 1999. ●- PATRICK DANAU, *Production littéraire et engagement communiste en Belgique. L'exemple de la revue Documents (1933-1936)*, Liège, mém. lic. en philologie romane, Ulg, 1986. ●- ALIX DUGARDYN, *Cinéma en ideologie. Een overzicht van Henri Storcks sociaal-politieke oeuvre (1932-1939)*, Louvain, mém. lic. en sciences de la communication, KUL, 1989. ●- VINCENT GEENS, *Jacques Ledoux. Biografie van een instelling : het Koninklijk Belgisch Filmarchief*, 2 vol., Louvain, mém. lic. en histoire, KUL, 1994. ●- Id., *Bula Matari. Un rêve d'Henri Storck*, Crisnée, Editions Yellow Now, 2000. ●- BOB GOOSSENS, *Kroniek van de Belgische filmstudio's*, Bruxelles, travail de fin d'études, Hogeschool voor Audiovisuele Communicatie (RITCS), 1985. ●- "Henri Storck", in *Revue belge du Cinéma*, VIII.1979. ●- BERT HOGENKAMP & HENRI STORCK, "Le Borinage : la grève des mineurs de 1932 et le film de Joris Ivens et Henri Storck", Bruxelles, 1984 (n° 6-7 de la *Revue belge du Cinéma*). ●- BERT HOGENKAMP & RIK STALLAERTS, "Pain noir et film nitrate. Le mouvement ouvrier socialiste belge et le cinéma durant l'entre-deux-guerres", in *Revue belge du Cinéma*, n° 15, 1986. ●- GUY JUNGBLUT, PATRICK LEBOUTTE & DOMINIQUE PAÏNI, *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Paris/Crisnée, Musée d'art moderne de la ville de Paris/Editions Yellow Now, 1990. ●- RAOUL MAELSTAF, *Henri Storck. Mens en Kunstenaar*, Gand, Edition Fédération socialiste des ciné-clubs, 1971. ●- JEAN QUEVAL, *Henri Storck ou la traversée du cinéma*, Bruxelles, Edition Festival national du film belge (avec l'aide du ministère de la Culture française), 1977. ●- P.E. SALÈS GOMÈS, *Jean Vigo*, Paris, Seuil, 1957. ●- FRÉDÉRIC SOJCHER, *la Kermesse héroïque du cinéma belge*, t. 1, Paris, L'Harmattan, 1999. ●- RIK STALLAERTS, *Rode glamour. Bioscoop, film en socialistische beweging*, Gand, Conseil provincial de Flandre orientale, 1989. ●- HENRI STORCK, "Blanche Hertoge par son neveu", in *Bonjour, monsieur Ensor*, Ostende, L'Hareng saur, 1985, p. 33-45. ●- Id., *La courte Echelle et autres scénarios*, La Louvière, Le Daily-Bul, 1981 (réédition en 1995). ●- MAGALY THOMAS, *Inventaire des films non-réalisés d'Henri Storck*, Bruxelles, Institut d'enseignement supérieur social de l'information et de la documentation, section bibliothécaire-documentaliste, 1992-1993. ●- MARIANNE THYS, *Belgian cinema. Le cinéma belge. De belgische film*, Bruxelles/Gent/Amsterdam, La Cinémathèque royale de Belgique/Ludion, 1999, 992 p. ●- MARTINE VANCLUSEM, *De cinéma du réel van Henri Storck. Aanzet tot een onderzoek naar een aantal van de factoren die zijn werk mee vormelijk bepaald hebben en een vergelijkende formele analyse van Misère au Borinage (Storck-Ivens), Les maisons de la misère (Storck) en Power and the land (Ivens)*, Bruxelles, mém. lic. en sciences de la communication, VUB, 1992. ●- JONNY VAN HEGHE, *Film als bron voor geschiedenis in België tussen 1920 en 1940*, Gand, mém. lic. en histoire, RUG, 1977.