
Anticipatie of representatie?

De representatie van de oorlog in Alfred Machins MAUDITE SOIT LA GUERRE

Leen Engelen

Aan het begin van de jaren negentig werd zowel door het Nederlands Film-museum als door het Koninklijk Belgisch Filmarchief Alfred Machins MAUDITE SOIT LA GUERRE onder het stof vandaan gehaald. Deze prachtige zwijgende film brengt een fictieve oorlog tussen twee buurlanden in beeld. Op zich is dit niets uitzonderlijks, ware het niet dat de film gerealiseerd is in 1913 en aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog uitgebracht werd. Hierdoor valt de film vanuit twee perspectieven te benaderen: als een representatie gebaseerd op conflicten uit het verleden en als een anticipatie op de Eerste Wereldoorlog. Dit artikel is het resultaat van een onderzoek naar de manier waarop bestaande beelden van oorlogen enerzijds en militaire en politieke ontwikkelingen in de vooroorlogse periode anderzijds invloed hebben gehad op de representatie van de oorlog in MAUDITE SOIT LA GUERRE.

MAUDITE SOIT LA GUERRE vertelt het verhaal van de familie Motzel, het gastgezin van Adolf Hardeff, die in het buitenland zijn opleiding tot vliegenier wil voortzetten. Er ontstaat een hechte vriendschapsband met zowel Ernst Motzel, de zoon des huizes, als met de dochter Lidia. Het plotseling uitbreken van de oorlog tussen de buurstaten – Alfred Machin verwijst nergens naar concrete landen – maakt een scheiding onvermijdelijk. Adolf keert halsoverkop terug naar zijn land waar hij dienst neemt bij de luchtmacht. Door een ongelukkig toeval moeten Adolf en Ernst tegen elkaar ten strijde trekken. Dit gebeurt in een spectaculair luchtduel waarin zij beiden de dood vinden. De familie Motzel rouwt om de dood van haar zoon, onwetend over de omstandigheden van het drama. Wanneer Lidia via haar nieuwe verloofde de ware toedracht van de ‘broedermoord’ achterhaalt, trekt zij zich wanhopig terug in een kloostergemeenschap waar zij in het reine wil komen met de gebeurtenissen.

Sommige critici beschouwden MAUDITE SOIT LA GUERRE als een verwijzing naar de Frans-Duitse Oorlog van 1870.¹ Machin ontmoedigde door zijn mise-en-scène echter elke vorm van identificatie met reële landen of

strijdmachten en evenmin verwees hij naar de toenemende vijandigheid tussen Duitsland en Frankrijk. Nergens werden landen bij naam genoemd, noch waren de soldaten herkenbaar aan hun uniform. Hun plunje lijkt een combinatie van uniformen van verschillende legers en verschillende regimenten. Bovendien dragen sommige soldaten in de film frivole accessoires die alleen tijdens parades werden gedragen en zeker niet tijdens gevechten. Een ander kenmerk van de film is de fascinatie voor de nieuwe mogelijkheden van moderne wapentechnieken die na 1870 in de Europese legers geïntroduceerd werden. Het tweede deel van dit artikel, over beeldvorming en technologische vooruitgang, gaat hier nader op in.

Alfred Machin bracht met *MAUDITE SOIT LA GUERRE* weliswaar een fictieve oorlog in beeld, maar hij was daarbij zowel geïnspireerd door de bestaande beeldvorming rond conflicten uit een nabij verleden (de Frans-Duitse oorlog) als door de in 1913 heersende oorlogsdreiging. In het laatste geval kan de film dus evengoed geïnterpreteerd worden als een anticipatie op de Eerste Wereldoorlog. In het eerste deel van dit artikel onderzoeken we welk repertoire aan beelden – afkomstig uit de schilderkunst, fotografie en cinematografie – Machin mogelijk beïnvloed heeft bij het totstandbrengen van zijn film.

Conflict in beeld gebracht: schilderkunst, fotografie en film

Omdat een groot aantal Europese landen sinds 1870 geen oorlog op eigen grondgebied had uitgevochten, bezaten de meeste Europeanen aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog geen persoonlijke oorlogservaringen. Kennis over de oorlog was vooral gebaseerd op bestaande representaties zoals weergegeven in de literatuur, tijdschriften, tekeningen, gravures en schilderijen. Die beelden veranderden voortdurend onder invloed van de fluctuerende politieke en sociale omstandigheden.

De historische verbeelding van conflicten

De militaire schilderkunst was gebonden aan strenge regels. Dit betekende dat voor 1870 vooral statieportretten van koningen en bevelvoerders werden gemaakt. Pas na 1870 kwamen ook de gewone soldaten in de belangstelling van schilders te staan. Veel militaire schilders waren tijdens de oorlog opgeroepen voor het leger, wat resulteerde in talrijke schilderijen van kazernes en kampementen en dus in een grotere aandacht voor de dagelijkse activiteiten van soldaten. Daarnaast brachten zij belangrijke episoden uit de Frans-Duitse oorlog in beeld waarin heroïek en tragiek niet geschuwd werden: 'Honneur au courage malheureux!' werd het motto van een groep militaire

schilders die zich verzamelde rond Alfred de Neuville. Onder invloed van de veranderende politieke situatie nam hun schilderkunst steeds realistischer vormen aan. Pathetiek en overdreven heroïek werden vervangen door historische accuraatheid. Vaak onderwierpen de schilders hun onderwerp aan minutieus onderzoek, zodat zij de scènes tot in detail correct konden afbeelden. Door het bestaan van talrijke oorlogsgetuigen konden zij zich geen al te grote afwijkingen van de werkelijkheid veroorloven.²

Machin heeft in de oorlogssequenties in *MAUDITE SOIT LA GUERRE* vooral aandacht voor de gewone soldaat. Deze voert militaire opdrachten uit en neemt deel aan de gevechten in napoleontische stijl. In één shot toont hij een bevelhebber die op een hoger gelegen heuvel door een verrekijker de bewegingen van de troepen volgt. Dit is een bekend beeld uit de militaire schilderkunst van voor 1870. Het traditionele heroïsche ethos '*honneur au courage malheureux*' wordt eveneens gehuldigd, zij het voornamelijk op narratief vlak: Adolf, die een zeer goed piloot is geworden dankzij zijn opleiding in het buitenland, vernielt de vijandige toestellen. Hij wordt geprezen om zijn moed. In het andere kamp echter zint men omwille van de stoutmoedigheid van de vijandelijke vliegenier op wraak. Ernst Motzel wordt onmiddellijk bereid gevonden de vliegenier achterna te gaan, met het bekende gevolg.

Een militaire
boodschap in een
goed-burgerlijke
omgeving, in
*MAUDITE SOIT LA
GUERRE*
Bron: Koninklijk
Filmmarchief, Paleis
voor Schone
Kunsten, Brussel



Oorlogsfoto's waren halverwege de negentiende eeuw niet onmiddellijk populair bij het grote publiek. Aanvankelijk trachtten enkele schilders-fotografen de kloof met de schilderkunst te overbruggen door foto's te maken die als voorbeeld voor hun schilderijen konden dienen en op die manier de actualiteitswaarde van hun schilderijen verhoogden.³ Zo voldeden zij zowel aan de eis tot meer realisme als aan de klassieke smaak van hun bourgeoisclïëntèle. Net als de schilders, aarzelden ook de fotografen om wreedheden af te beelden. Roger Fenton, die bekendheid verwierf door zijn foto's over de Krimoorlog (1854-1856), maakte weinig schokkende beelden omdat hij zich niet alleen beperkt voelde door de gevoeligheden van zijn publiek, maar ook omwille van commerciële en politieke motieven. Andere pioniers als Mathew Brady, Timothy O'Sullivan en Alexander Gardner, die actief waren tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog, hielden hier geen rekening mee en ondervonden niet alleen dat hun gruwelijke beelden moeilijk verkoopbaar waren, maar ook dat deze door hun schijnbare waarheidsgetrouwheid een revolutie veroorzaakten in de visuele representatie van de oorlog.

Tijdens de oorlog van 1870 en de Commune van Parijs waren veel fotografen actief in de Franse hoofdstad. Hun afbeeldingen van legerofficieren en van verlaten ruïnes en puin werden opgenomen in prentenboeken of verkocht als souvenirs van de revolutie. Beelden van slachtoffers waren bijzonder zeldzaam. In *MAUDITE SOIT LA GUERRE* vinden we dezelfde aarzeling terug voor het afbeelden van slachtoffers. Sommige evenementen, zoals executies werden op officiële aanvraag in scène gezet en vervolgens gefotografeerd. Deze foto's werden dan vaak als propagandamiddel gebruikt. Gedurende de negentiende eeuw bereikten oorlogsfoto's slechts een beperkt en voornamelijk welgesteld publiek. Aanvankelijk verschenen ze als gravures in geïllustreerde tijdschriften en later in week- en dagbladen.⁴ Pas na 1885 was het technisch mogelijk de foto's af te drukken. Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog waren de technische mogelijkheden van de fotografie enorm toegenomen. Kleinere camera's, rolfilm (in plaats van glasplaten) en kortere sluitertijden vergemakkelijkten het werk aanzienlijk. De fotografen waren echter niet welkom aan het front en zij maakten dan ook vooral foto's van het achterland. Het vertrouwen van het publiek in de waarheidsgetrouwheid van de fotografie was echter grenzeloos.

Intussen maakte een nieuw medium opgang, de cinematografie. De mogelijkheden ervan sloten perfect aan bij de fin-de-siècle mentaliteit. De media ontdekten de aantrekkingskracht van primeurs en sensationele beelden. Diverse gewapende conflicten vormden voor de cinema een dankbaar onderwerp. Tussen 1895 en 1904 zorgden de cameramannen van de gebroeders Lumière voor *newsreels* uit heel de wereld. Omwille van de technische beperkingen werden veel van deze *actualités* – net zoals in de fotografie – in

studio's in scène gezet. Dit gold onder meer voor opnames van de Spaans-Amerikaanse oorlog (1898) en de Boerenoorlog (1899-1902).⁵ In 1904 nam Pathé de fakkel over van de gebroeders Lumière. Dit resulteerde in een wekelijks bioscoopjournaal. Rampen en feestelijke gebeurtenissen, militaire parades en oorlogen waren steeds terugkerende onderwerpen. Tussen 1907 en 1910 nam Alfred Machin als *chasseur d'images* in opdracht van Pathé deel aan twee expedities naar het Afrikaanse continent.⁶ Hij draaide exotische *wildlife*-actualiteiten en antropologische documentaires met titels als CHASSE À L'HIPPOTAME SUR LE NIL, CHASSE À LA PANTHÈRE, MOEURS ET COUTÛMES DES CHILOUKS OF IMPORTANTE TRIBU DE L'AFRIQUE CENTRAL. Uit verschillende van deze documentaires bleek reeds zijn gevoel voor sociale rechtvaardigheid en zijn kritische houding ten aanzien van het kolonialisme. Zij vertoonden een zekere analogie met de verslagen die André Gide in 1927 maakte tijdens zijn expeditie naar het hart van Afrika. Anno 1909 waren dit soort documentaires en geschriften echter nog curiosa en zeer populair bij het publiek. Het Pathé-netwerk zorgde voor een internationale distributie.

Behalve exotische beelden waren ook oorlogsbeelden zeer in trek. Het probleem met deze vroege oorlogsverslaggeving was echter, net zoals in de fotografie, dat de waarheidsgetrouwheid te wensen overliet. Pierre Leprohon hekelde in zijn *L'exotisme et le cinéma* de sensatiezucht van deze *chasseurs d'images* en hun publiek:*

'ils contribuaient ainsi à donner de l'homme et du monde des images fausses, outrancières, grossiers à dessein pour la satisfaction d'un public, hier comme aujourd'hui, sensible à ce qui frappe le plus.'⁷

Ook de Amerikaanse senator Hiram Johnson stelde vast dat 'in war, truth is the first casualty'.⁸ Hoewel zijn uitspraak dateert van 1917 gold het zeker ook voor de periode vóór de Eerste Wereldoorlog. Cameramannen werden niet alleen zelden toegelaten aan de fronten, ook waren de camera's te zwaar en technisch niet effectief om gevechten te kunnen filmen, temeer omdat deze vaak 's nachts plaatsvonden. Maar behalve de vele geënceneerde scènes en de technische beperkingen was ook de censuur een van de factoren die het waarheidsgehalte van door de cinematografie verspreide beelden ondergroeven.

Ook in de vroege fictiefilm waren oorlog en geweld belangrijk thema's.⁹ In 1894 legde Thomas Edison met zijn BAR-ROOM SCENE voor het eerst geweld op film vast. In 1897 lieten zowel de Lumières als Georges Méliès zich inspireren door het beroemde schilderij *Les Dernières Cartouches* van de

* Vertaling van de Franse teksten in de noten.



De Neuville:
*Les Dernières
Cartouches*

Fransen militaire schilder De Neuville.¹⁰ Het schilderij verbeeldde een beruchte episode uit de Frans-Pruisische oorlog waarin de getergde Franse soldaten, verschanst in een huis te Bazeilles, vergeefs hun laatste kruut verschooten op de Pruisische soldaten. Het hopeloze verzet van de Franse soldaten tegen het Pruisische overwicht en de kater die Frankrijk aan deze strijd en het verlies van Elzas-Lotharingen overhield, werd nu, na verwerking in de literatuur en de schilderkunst, ook een belangrijk thema in de cinematografie.¹¹

De Europese fictiefilm van na de eeuwwisseling toonde echter weinig interesse voor de politieke dimensies van militaire conflicten. Dit zien we ook in *MAUDITE SOIT LA GUERRE*: zowel de personages als de kijkers leren slechts over het conflict via een kort bericht in de krant dat melding maakt van een uit de hand gelopen grensgeschil. Sommige pacifistische films besteedden wel aandacht aan de politieke omstandigheden. In 1908 hield Georges Méliès in zijn *LA CIVILISATION À TRAVERS LES ÂGES* een vurig pleidooi voor een langdurige en universele vrede na eeuwen van vendetta's, oorlogen en wreedheden.¹² Dit vertoog was gezien de tijdgeest – een lange periode van relatieve vrede in Europa – meer dan een ijdel verlangen. Toen Méliès vijf jaar later echter een gelijkaardige film maakte, *LES CRIMES DE L'HUMANITÉ* (1913) zag hij een universele vrede niet meer als een realistische

optie. De misdaden van de mensheid mondden nu uit in een heuse wereldbrand.¹³

Patriottisch réveil aan de vooravond van de oorlog

In de loop van het eerste decennium van de 20ste eeuw nam de politieke spanning in Europa verder toe. Tijdens de tweede Marokkocrisis (1911) en de Balkan-oorlogen (1912-1913) kwamen in Europa twee bondgenootschappen lijnrecht tegenover elkaar te staan. Door deze politiek van allianties en de Duitse *weltpolitische* aspiraties werd heel Europa in een wapenwedloop meegesleurd.¹⁴ Dit leidde weer tot verscheidene initiatieven om verdere bewapening tegen te gaan. Deze politieke spanningen kenden hun equivalent in een patriottisch *réveil* op maatschappelijk en artistiek vlak.

In West-Europa uitte dit zich hoofdzakelijk in de hernieuwde aandacht voor de Frans-Duitse oorlog. Terwijl deze oorlog rond de eeuwwisseling volledig uit de belangstelling verdwenen was en ook bij de jonge generatie Fransen nauwelijks nog revanchistische sentimenten bestonden – sommigen zagen dit als een uiting van decadentie en nationaal-pessimisme¹⁵ – keerde de belangstelling rond 1910 weer terug. Dit had te maken met de viering van de veertigste verjaardag van de Frans-Duitse oorlog. Deze opleving van de collectieve herinnering uitte zich in eretekens, monumenten en herdenkingsplechtigheden.

Ook de kunsten reflecteerden deze hernieuwde belangstelling. In de Franse militaire schilderkunst werd de oorlog van 1870 opnieuw een belangrijk thema, deze keer benaderd vanuit een andere invalshoek. Het nieuwe werk was minder getekend door de nederlaag en heroïek en toonde een herboren patriottisme, ingegeven door het verlangen naar een nieuwe kans om alsnog de Duitse vijand te verslaan.¹⁶

De Franse filmindustrie bleef evenmin onbewogen onder de toenemende spanningen. Vanaf eind 1913 kwamen verschillende films in roulatie die de ervaring van 1870 in de herinnering brachten en opriepen tot patriottisme en heroïsme bij een eventuele volgende confrontatie met de Duitse vijand.¹⁷ Zo verschenen opnieuw twee verfilmingen van De Neuville's schilderij: *LES DERNIÈRES CARTOUCHES* (1914) en *1870-1871, ÉPISODE SANG-LANT DE LA MAISON TRAGIQUE* (1914) van de hand van d'Adréani en d'Ivoi.¹⁸ Daarnaast werden films gemaakt die de kracht van het leger demonstreerden: *A LA GLOIRE DE L'ARMÉE FRANÇAISE* (1913), *LA VOIX DE LA PATRIE* (1914) en *LA MARSEILLAISE* (1913). In de films werd niet openlijk op het naderende conflict ingegaan: de vijand bleef onbenoemd en verwijzingen naar de verloren provincies Alsace en Lorraine bleven achterwege. Er was veeleer sprake van allegorieën met een overvloedig gebruik van patriotische symbolen. Hoewel dergelijke films in het bioscoopprogramma een

marginale positie innamen, illustreerden ze de mentale staat waarin het land zich bevond. De oorlogsdreiging hing duidelijk ook in het neutrale België in de lucht. ¹⁸LSACE, een theaterstuk over een fictieve vergeldingsactie van het Franse leger aan het adres van de Pruisen liep meerdere weken in de Brusselse zalen. Het was een groot succes en ontving veel aandacht in de pers. Door het politieke karakter stond het stuk in schril contrast met de burgerlijke stukken die gewoonlijk opgevoerd werden. Belgische bioscopen presenteerden Franse films met veelzeggende titels als: HISTOIRE DE L'INDÉPENDANCE BELGE (1912), SA MAJESTÉ, LA REINE (1913), LE RAID AÉRIENNE (1914) EN LA PETITE GUERRE (1914).

In augustus 1912 opende Pathé in het Brusselse Karreveld de eerste Belgische filmproductiestudio, Belge-cinéma Film. Alfred Machin werd er aangesteld als artistiek directeur.¹⁹ Hij werkte in België als onafhankelijk producent, maar had een exclusief distributiecontract met Pathé. Op die manier waren de Karreveld-producties verzekerd van een internationale distributie.²⁰ Machin werkte in Brussel zoveel mogelijk met Belgische medewerkers: André Jacqemin (vanaf 1912) en Paul Flon (vanaf 1914) als productie-assis-

Ook gemoedelijke
taferelen in
MAUDITE SOIT LA
GUERRE
Bron: Koninklijk
Filmarchief, Brussel



tenten en Fernand Crommelynck, Nicolas Ambreville en Willy Maury als acteurs.²¹ Hierdoor kregen de films, die vooral op Franse leest geschoeid waren, toch nog een zekere *couleur locale*. Machin maakte in deze studio in totaal achttien speelfilms. Twee films hadden de napoleontische oorlogen van 1815 als achtergrond – UN ÉPISODE DE WATERLOO (1913) en LE BAISER DE L'EMPEREUR (1913) – zonder dat zij nu echte oorlogsfilms genoemd kunnen worden. De strijd van de napoleontische legers doet slechts dienst als historisch kader voor respectievelijk een misdaadverhaal en een melodrama.²² Hoewel sommige van Machins films getuigen van een zeker sociaal engagement (onder andere AU RAVISSEMENT DES DAMES), nam hij, als belangrijkste filmproducent in België, zelden openlijk een politiek standpunt in. MAUDITE SOIT LA GUERRE neemt dus ook in het oeuvre van Machin een uitzonderingspositie in. Immers, met deze film anticipeerde hij duidelijk op een aankomende oorlog en waarschuwde hij voor de gruwelen die hiermee gepaard konden gaan.

Naarmate de Europese verhoudingen in 1913 grimmiger werden, gingen ook de pacifistische stemmen steeds luider klinken. Dit viel ook waar te nemen in de in Europa toonaangevende Franse filmindustrie. Films als LA MORT SUR PARIS (ook UN OBUS SUR PARIS)²³ waarin Parijs met granaten vernield wordt, LE BAISER ROUGE over de gruwelen van de Balkanoorlog en de documentaire SOUS LA MITRAILLE confronteerden het publiek met de horror van de oorlog.

Ook in andere landen kwamen mensen in het geweer tegen de naderende oorlog. Zo werd het reeds in de jaren tachtig van de negentiende eeuw door Bertha von Suttner geschreven boek *Die Waffen nieder* (1889)²⁴ in 1914 door Ole Olsen en Holger-Madsen verfilmd onder de titel NED MED VAABNENE (LAY DOWN YOUR ARMS).²⁵ Een vergelijking met Machins MAUDITE SOIT LA GUERRE dringt zich op omdat ook de Deense film een pacifistische oproep was aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog. Beide films wisten de moderne oorlogsvoering, ondanks de beperkingen, treffend in beeld te brengen.

De pers prees vooral het realisme van de oorlogsscènes in NED MED VAABNENE. Ondanks dat de vertoningen van de film in Europa pas plaatsvonden na 4 april 1915 hadden de critici reeds een accuraat beeld van de manier waarop een moderne oorlog gevoerd werd.²⁶ Dit gold niet voor MAUDITE SOIT LA GUERRE, dat reeds voor de oorlog in première ging. Het voorspellende karakter van beide films was echter analoog. Beide benadrukten de gevolgen van de oorlog: de dood van geliefden en familieleden. In NED MED VAABNENE verloor het hoofdpersonage Martha von Dotsky haar echtgenoot en haar zuster ten gevolge van de oorlog. Dit verdriet treft haar zo diep dat zij gaat twijfelen aan de legitimiteit van oorlogsvoering. Ook in MAUDITE SOIT LA GUERRE wordt de familie aan het thuisfront geconfron-

teerd met de wisse dood die oorlog met zich meebrengt. Het was in dit ontijdig afscheid dat de pacifistische oproep het luidst klonk.

Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog was er dus allerm minst gebrek aan beelden van oorlogssituaties. Het probleem lag, op enkele uitzonderingen na, vooral bij de vermeende, maar *de facto* beperkte waarheidsgetrouwheid. Visuele media waren zeer effectief voor de beeldvorming van 'oorlog' en van 'hoe men zich in een dergelijke situatie moest gedragen'. Uit de representatie van de oorlog in MAUDITE SOIT LA GUERRE blijkt duidelijk dat deze beïnvloed was door bestaande beelden. Machin wierp echter ook een blik voorwaarts: oorlog zou in de toekomst in vele opzichten verschillen van de voorgaande conflicten. Tussen 1914 en 1918 zouden de door de media en kunsten gevoede opvattingen over de realiteit van oorlog en oorlogsvoering dan ook grondig wijzigen.

Beeldvorming en technologische vooruitgang

Sinds de negentiende eeuw verliep de ontwikkeling van visuele media en moderne wapentechnieken gedeeltelijk parallel.²⁷ De Eerste Wereldoorlog, die beschouwd wordt als de eerste moderne en totale oorlog, markeerde op macroniveau een beslissend stadium in deze technologische en mentale evolutie: het belang van de perceptie van de vijand en de surveillering van het terrein culmineerde in de *son et lumière* van de loopgravenoorlog. De nieuwe technieken waren echter pas na 1870 in de Europese legers geïntroduceerd. De literaire en visuele oorlogsverbeelding in het algemeen en in MAUDITE SOIT LA GUERRE in het bijzonder waren – hoewel schatplichtig aan het verleden – de realiteit dus een stapje voor.

Nieuwe inzichten in artillerie en infanterie

De grote Europese naties namen in de negentiende eeuw het voortouw in de ontwikkeling van hoogtechnologische wapens. Het was voor de 'beschaafde' westerling aanvaardbaar de wapens uit te testen in conflicten met de 'wilden' in overzeese koloniale gebieden.²⁸ De wetenschap dat deze technologieën in principe ook tegen de eigen natie konden worden ingezet maakte dat moderne wapens zoals het machinegeweer moeilijk ingang vonden bij de op het Europese continent gelegerde troepen. Bovendien waren de hogere militairen in hun visie op oorlogsvoering nogal behoudend: '[an] anachronistic officer corps whose conceptions of combat still centered around the notions of hand-to-hand combat and individual heroism.'²⁹ De Pruisische oorlogen – tegen Denemarken in 1864; tegen Oostenrijk in 1866 en tegen Frankrijk in 1870³⁰ – zouden de laatste Europese oorlogen *à l'ancien*

zijn. Door het gebruik van stalen, door Alfred Krupp ontwikkelde artillerie kreeg Pruisen in 1870 een duidelijk materieel overwicht op Frankrijk, dat met loden wapens vocht. Door de grote effectiviteit en het relatief beperkte bloedvergieten hadden deze korte conflicten in de Europese naties echter een zeker oorlogsoptimisme doen ontstaan.³¹ Deze naties baseerden zich echter op een partieel en vertekend beeld van de Pruisische conflicten en verloren de harde lessen van de Amerikaanse Burgeroorlog uit het oog. Vanaf 1880 begonnen de gewapende conflicten meer en meer op de komende Wereldoorlog te lijken dan op de napoleontische oorlogen, die tot dan toe binnen de Europese legers als norm hadden gegolden.

Ook in België evolueerde het leger sterk in de periode 1870-1914. Tijdens de Pruisische oorlog tegen Frankrijk had België uit voorzorg zijn leger gemobiliseerd. Ondanks de belofte van zowel Frankrijk als Duitsland om de Belgische neutraliteit voorwaardelijk te respecteren bleef het Belgische leger paraat. De staat van paraatheid was die welke we konden verwachten van de krijgsmacht van een neutraal land: het leger was vooral gericht op defensie en stond tactisch niet erg sterk; de troepen beschikten wel over moderne wapens, maar de getalsterkte van cavalerie, infanterie en artillerie liet te wensen over. De hierop volgende hervormingen concentreerden zich vooral op de vernieuwing van de opleiding van het militair personeel en de modernisering en uitbreiding van het leger.

De Europese legers zagen het voordeel in van het gebruik van nieuwe artillerie, maar het besef dat de tot dan toe geëigende manier van oorlogsvoering, dat wil zeggen met grote cavalerie- en infanteriecharges, onbruikbaar was geworden, groeide slechts langzaam. Men hield hardnekkig vast aan het principe van een bewegingsoorlog en hechte maar weinig geloof aan een loopgraven- en patstellingsscenario. Hoewel zowel uit de Krimoorlog (1854-1856), de Amerikaanse Burgeroorlog (1861-1865) als de Boerenoorlog (1899-1902) gebleken was dat één grote brandhaard langdurige en hevige gevechten met zich zou meebrengen, waren vrijwel alle strategen van alle partijen er aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog van overtuigd dat het om een conflict van korte duur zou gaan. Men verwachtte dat de pijlsnelle technologische vooruitgang van de voorbije eeuw weerspiegeld zou worden in een korte bewegingsoorlog die met een massale veldslag beëindigd zou worden.³²

Ook het gangbare heldenethos bleek aan herziening toe. Enkele gewapende conflicten van rond de eeuwwisseling hadden geleerd dat oorlogsoverwinningen in de toekomst niet langer te danken zouden zijn aan individuele *skills*, moed en heldendaden, maar steeds meer afhankelijk zouden worden van de beschikbaarheid van de nieuwste technologische ontwikkelingen. Paul Virilio, die in uiterst nauwkeurige observatie- en locatietechnologie de toekomst van de oorlogsindustrie zag, stelt het als volgt:

‘Rather like in a Western gun-duel, where firepower equilibrium is less important than reflex response, eyeshot will then finally get the better of gunshot.’³³

Hoewel hij hier over een recenter stadium in de wapenontwikkeling sprak, was deze trend reeds met de Eerste Wereldoorlog ingezet. Ook Ernst Jünger merkte in 1923 op dat de overwinning van een moderne oorlog niet meer van het individuele gedrag afhing:

‘Bij zo’n botsing [tussen twee machtsconstellaties] worden, anders dan in de tijd van de blanke wapenen, niet meer de bekwaamheden van het individu, maar die van de grote organismen tegen elkaar afgewogen. Productiviteit, vorderingen op technisch gebied, chemie, schoolwezen en spoorwegverbindingen: dat zijn de krachten die tegenover elkaar staan, onzichtbaar achter de rookwolken van de slijtageslag.’³⁴

De combinatie van moderne logistiek met in loopgraven verschanste soldaten zou het aanzien van de oorlog helemaal veranderen.

Les grandes manoeuvres

Dat ook het Belgische leger moeilijkheden had met deze evoluties bleek zeer duidelijk uit de grote manoeuvres die in 1913 in Beverloo georganiseerd werden. Machin en zijn vaste cameraman Bizeuil legden dit voor *Pathé Journal* op film vast: LES GRANDES MANOEUVRES de L'ARMÉE BELGE EN 1913. Zoals de naam al laat vermoeden, ging het inderdaad hoofdzakelijk om manoeuvres van troepen die zich, te voet of te paard in groten getale voortbewogen. Mogelijk bevat MAUDITE SOIT LA GUERRE enkele opnamen uit LES GRANDES MANOEUVRES.³⁵ Ook hier waren infanterie en cavalerie in grote formaties opgesteld en chargeerden vijandige troepen (de rode partij tegen de blauwe partij) naar elkaar toe op een open vlakte. De confrontatie had een sterk napoleontische aanblik. Ondanks de razendsnelle evolutie van de wapenindustrie, bleven dit soort charges tot 1914 een dominant kenmerk van de beeldvorming omtrent oorlogsvoering.

Machin had in MAUDITE SOIT LA GUERRE echter geen aandacht voor de onvermijdelijke gevolgen van deze massale cavalerie- en infanteriecharges: nergens brengt hij slagvelden met honderden doden en gewonden in beeld. Hierdoor koppelde hij actie en gevolg los van elkaar, wat bij het publiek een scheiding tussen kennis en gevoel veroorzaakte: het publiek was zich bij het zien van deze scènes niet meer ten volle bewust van de ware dimensies van wat er zich op het scherm afspeelde. Later in de film werden de kijkers door de wisse dood van de twee jonge piloten echter met de neus op de feiten

gedrukt. Machin individualiseerde de oorlog en zijn gevolgen, ten koste van de collectieve dimensie. Dit verhoogde de betrokkenheid en identificatie van de kijkers en vatte de oorlog in begrijpelijke dimensies.

Om de troepenbewegingen in beeld te brengen gebruikte Machin in zijn film voornamelijk statische *long shots*. Hierdoor reproduceerde de camera de traditionele kijkervaring van het menselijk oog. Deze beleving werd nog versterkt door de lange verrekijkershots die in *MAUDITE SOIT LA GUERRE* waren opgenomen. Daardoor viel de blik van de kijker samen met die van een anoniem personage (respectievelijk de camera) dat vanaf een nabijgelegen heuvel door de verrekijker het slagveld aanschouwde. Analoot met de functie van de grote manoeuvres in vreedstijd, konden de troepen hier bewonderd en bekeken worden met als gevolg dat bij de bevolking het vertrouwen in het eigen leger en de daarmee verbonden vaderlandse gevoelens aangewakkerd werden. Dit creëerde de illusie van een schouwspel dat zich voor het publiek voltrok. Paul Virilio omschreef later het verband tussen oorlog en spektakel vanuit het standpunt van de vijand:

'War can never break free from the magical spectacle because its very purpose is to *produce* that spectacle: to feel the enemy is not so much to capture as to "captivate" him.'³⁶

Voor het bioscooppubliek versterkte deze betovering de reeds aanwezige *dissociatie* tussen oorzaak en gevolg.

Aan het begin van de twintigste eeuw waren 'grote manoeuvres' de dominante cinematografische representatievorm voor militaire activiteiten. We vinden ze dan ook terug in tal van Franse patriottische films die op de valreep voor de oorlog in roulatie kwamen. Zo werd Léonce Perret's *LA VOIX DE LA PATRIE* (maart 1914) in het Gaumont programma als volgt aangekondigd: 'grand film patriotique avec défilé de troupes et accompagnement de musique militaire, tambours et clairons.'³⁷ Het in beeld brengen van grote manoeuvres was functioneel voor het patriottisch ideaal. Ook in de films die na de oorlog gemaakt werden, demonstreerden défilés en parades de kracht en paraatheid van het leger en legitimeerden de geleden verliezen in naam van een glorieus patriottisch ideaal. Pierre Sorlin wees in verband met deze manoeuvres op een vreemde paradox:

'Unwittingly, cameramen and photographers supported the cult of the offensive which was the dominant view among general staffs and that officers, after going to the pictures, were convinced that troops had to be sent charging forward in a great number. This was not intentional, merely that there was a congruence between the ideas of officers and the practices of film-makers.'³⁸

Dat dit zware consequenties had voor de troepen die aan het begin van de Eerste Wereldoorlog in massale offensieven ingezet werden, hoeft geen betoog.

De vlucht van Icarus

In de verbeelding was de relatie tussen moderne technologieën en oorlogsvoering echter geen nieuw gegeven. Vooral de mogelijkheid om te vliegen en de nieuwe militaire perspectieven die dit met zich meebracht, heeft mensen gefascineerd. Tussen 1910 en 1914 verschenen in Europa en de Verenigde Staten maar liefst zestig verhalen over imaginaire oorlogen.³⁹ Deze trend was reeds in 1871 ingezet met Sir George Tomkyns Chesney's beroemde pamflet *The Battle of Dorking*. Dit verhaal over een succesvolle imaginaire aanval van Duitsland op Groot-Brittannië werd gepubliceerd in het Britse *middle-class* tijdschrift *Blackwood's Magazine*. De auteur was een ingenieur in het Britse leger die via deze weg aan de lezers duidelijk wilde maken dat het leger onvoorbereid was op een eventuele toekomstige oorlog. Hiermee speelde hij in op een angst die leefde bij de bevolking die de politieke instabiliteit en de razendsnelle ontwikkelingen in de (wapen)industrie met lede ogen aanzag. Hoewel Chesney niet de eerste was die futuristische oorlogsvoorspellingen schreef, was het zijn verhaal dat dit soort uitgaven tot aan de Eerste Wereldoorlog in heel de wereld populair maakte. Aanvankelijk bestond het publiek vooral uit critici en een hoger opgeleide elite, maar met de toenemende alfabetisering maakte deze literatuur vanaf 1890 opgang in de populaire pers, waardoor haar invloed nog toenam.

MAUDITE SOIT LA GUERRE lijkt zich in deze traditie in te schrijven. Er is echter een belangrijk verschil. Hoewel Machin er niet in slaagde de ware gruwel van de Eerste Wereldoorlog te voorzien, bleek hij zich wel bewust van het feit dat een moderne oorlog niet meer op de tot dan toe gekende manier gevoerd kon worden. De meeste auteurs van literaire oorlogsvoorspellingen daarentegen leden aan wat I.F. Clarke *failure of imagination* noemt:

'almost all of them took it for granted that the next war would be fought more or less after the style of the last, and that war would continue in a relatively restrained and humane manner.'⁴⁰

Veel toekomstbeelden waren in feite beschrijvingen van de best mogelijke technieken van de eigen tijd en de auteurs slaagden er zelden in te anticiperen op veranderingen in de aard van de oorlogsvoering.

Een notoire uitzondering hierop was H. G. Wells' *The War in The Air* (1907).⁴¹ Geïnspireerd door de ballonvluchten van Graaf Zeppelin (1907) en

de interesse die de Duitse keizer hierin toonde, sloeg zijn verbeelding op hol. In *The War in the Air* worden Amerikaanse *dreadnoughts* aangevallen door Duitse *luchtschepen*. Het hoofdpersonage, de Engelsman Bert Smallways, die getuige is van de vreselijke ravage die de Duitse luchtvloot aanricht in New York, realiseert zich dat geen enkel land zich in de toekomst nog kan beveiligen tegen een aanval vanuit de lucht en dat quasi elke oorlog onbeslecht moet blijven omdat elk bombardement met een nieuwe aanval kan beantwoord worden. Toch geloofde Wells niet in de mogelijkheid van luchtduels zoals we die zien in MAUDITE SOIT LA GUERRE:

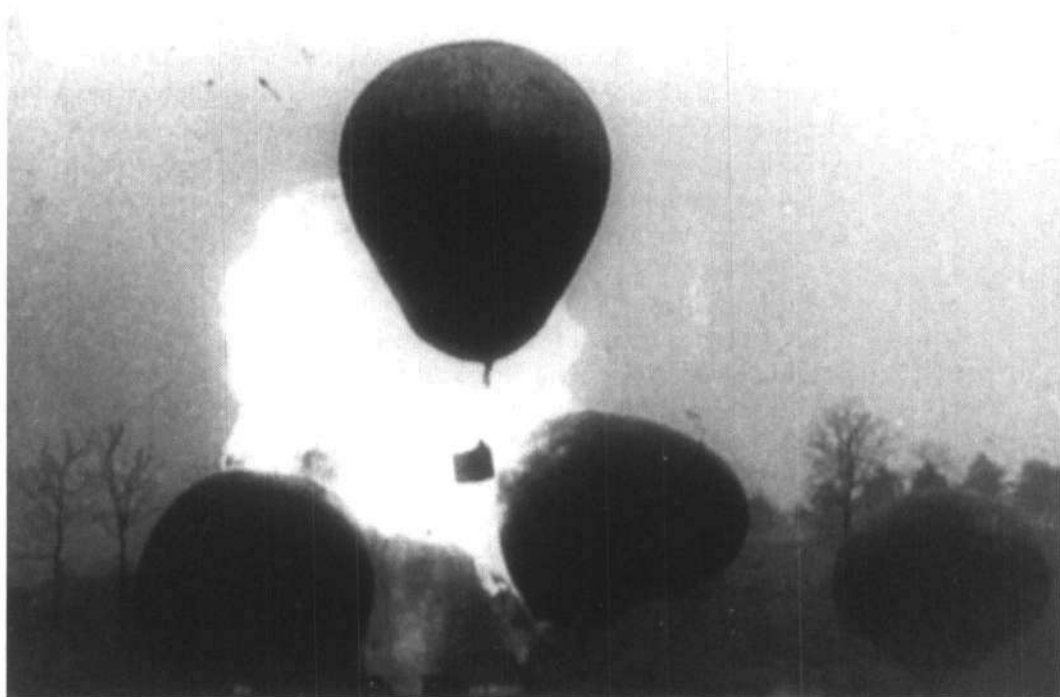
'Given their inability to carry heavy artillery, airships would be ineffective against one another and "air fleet admirals" would avoid aerial combat, preferring to seek 'the moral advantage' of a destructive counterattack.'⁴²

H.G. Wells schipperde net als Alfred Machin tussen fascinatie en afschuw voor de oorlog van de toekomst. Ondanks hun gruwelijkheid zouden deze oorlogsfantasieën aan het einde van de jaren 1910 snel ingang vinden in de geesten van de militaire en politieke leiders.

Het Belgische leger verovert het luchtruim

Ook de luchtvaart ging met rasse schreden vooruit. Lang voor er sprake was van vliegtuigen was de mens er reeds in geslaagd te vliegen met een hete-luchtballon.⁴³ Het eerste militaire gebruik ervan dateert van de Frans-Oostenrijkse oorlog (1794). Het Franse leger dankte de overwinning te Fleurus voor een groot deel aan de informatie over de oprukkende Oostenrijkse troepenformaties die verkregen werd via een observatieluchtballon aan een kabel (*Entrepreneur*). Luchtballons waren de opvolgers van de uitkijktorens van versterkte forten en de voorlopers van systematische terreinobservatie vanuit het vliegtuig. Aan het einde van de negentiende eeuw werd de bolvormige ballon vervangen door de sigaarvormige die beter geschikt was als observatiepost aan kabels. Het Belgische leger stationeerde in 1887 voor het eerst preventief heteluchtballons als observatiepost aan de vernieuwde wallen van de vesting Antwerpen.⁴⁴ De *Compagnie d'Aérostier* beschikte in 1910 over vier ballons en een aanzienlijke hoeveelheid grondpersoneel.⁴⁵ Bij de aanvang van de Eerste Wereldoorlog was het gebruik van ballons zowel aan geallieerde als aan Duitse zijde volledig ingeburgerd.

In MAUDITE SOIT LA GUERRE nemen de luchtballons een prominente plaats in: een zestal opgeblazen ballonnen staat naast elkaar opgesteld op de basis van het leger van Ernst Motzel. Hoewel Machin de luchtballons niet in actie toont, begreep hij duidelijk het strategische belang ervan. De ballons van het leger van Ernst Motzel werden nog voor ze konden opstijgen doel-



bewust en vakkundig door een vijandig vliegtuig vernietigd. Een voor een gingen de ballonnen in vlammen op. Trucage, rook- en kleureffecten maakten deze scène erg spectaculair en gaven het geheel een apocalyptische aanblik.

Volgens Francis Lacassin, *Machins* eerste biograaf, kreeg de regisseur voor zijn film materiële steun van het Belgische leger:

'MAUDITE SOIT LA GUERRE bénéficie de concours et capitaux encore plus importants [que *LE DIAMANT NOIR*]. L'armée Belge prête un ou deux bataillons de fantasins (habillés d'uniformes de fantaisie), des canons et armes diverses, tout un parc automobile, quelques avions – peut être tous ses avions. On gonfle une demi-douzaine de ballons dirigeables du genre Zeppelin (...).'⁴⁶

Hiervoor zijn geen directe bewijzen terug te vinden. In een publicatie van het Centrum voor Historische Documentatie van de Krijgsmacht wordt wel gewag gemaakt van een PR-campagne die het Belgische leger voerde tussen 1894 en 1913.⁴⁷ De krijgsmacht had er – gezien de precaire politieke situatie in 1913 – belang bij dat de bevolking zijn operaties steunde. In 1894, 1905, 1910 en 1913 organiseerde het leger in het kader hiervan militaire tentoonstellingen die respectievelijk in Antwerpen, Luik, Brussel en Gent plaats-

Luchtballons gaan in vlammen op in *MAUDITE SOIT LA GUERRE*
Bron: Koninklijk
Filmarchief, Brussel

vonden. Mogelijkerwijs paste ook de medewerking die het leger aan Machin verleende in het kader van een *public relations*-campagne. Anderzijds wijst het grote aantal ballons in een andere richting. Het Belgische leger beschikte slechts over vier ballons. Mogelijk filmde Machin de scène met de ballons in Koekelberg, waar welgestelde burgers hun privé-ballons stationeerden. Ook de korte levensduur van luchtballons plaatst vraagtekens bij het scenario van Lacassin: een beschadigde ballon viel onmogelijk nog te herstellen.

De luchtvaart stond in het eerste decennium van de 20ste eeuw nog in de kinderschoenen maar ontwikkelde, ondanks de aanvankelijke scepsis, zeer snel van een sport voor avonturiers tot een volwaardige militaire discipline. De eerste geslaagde vlucht dateerde van december 1903 en stond op naam van de gebroeders Wright uit Dayton (Verenigde Staten). De eerste vlucht met een Belgische piloot vond plaats in 1909. In 1910 waren er twee burgerlijke vlieg scholen in België: Kiewit en Sint Job in 't Goor. Fernand Verschaeve, die in 1913 zou meewerken aan *Machins MAUDITE SOIT LA GUERRE*, behaalde in deze laatste op 30 september 1910 zijn brevet en werd testpiloot voor De Antwerpse vliegtuigconstructeur Bollekens. In 1911 ging het Belgisch leger op initiatief van minister van Oorlog Hellebaut van start met een vliegeenheid te Brasschaat. De piloten waren vrijwilligers uit de genie-regimenten die een opleiding genoten in de burgerlijke vliegschool te Kiewit en in het Franse Mourmelon. De opleiding was vooral gericht op het uitvoeren van verkenningsvluchten. Pas in 1913 werd de *Compagnie des Aviateurs* opgericht waardoor de vliegeniers volledig onafhankelijk werden van de ballonvaarders. Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog beschikte het Belgisch leger over 24 H.F. 20-toestellen, 37 militaire piloten en 8 gemobiliseerde burgerpiloten die in geval van oorlog met een eigen toestel zouden vliegen.⁴⁸ De ontwikkeling van het vliegwezen en de uitbreiding van de mogelijkheden voor een luchtoorlog zouden in de loop van de Eerste Wereldoorlog razendsnel verlopen.

Alfred Machin exploreerde in *MAUDITE SOIT LA GUERRE* op visionaire wijze de nieuwe mogelijkheden van de militaire vliegkunst. Ten eerste was het opmerkelijk dat het Belgische leger, dat op dat ogenblik slechts over een relatief beperkt aantal vliegtuigen beschikte, deze ter beschikking zou gesteld hebben van Belge-Cinéma Film. De medewerking die de piloot Fernand Verschaeve, instructeur aan de militaire vliegschool te Sint Job, verleende aan de film kon hier zowel de oorzaak als het gevolg van zijn.⁴⁹ Alfred Machin was al zeer vroeg in contact gekomen met de luchtvaart. Reeds in 1910 kreeg hij van Pathé de opdracht opnamen te maken vanuit een vliegtuig. Hij monteerde hiervoor een camera op het vliegtuig en maakt samen met een piloot een vlucht boven Vincennes en Fontenay-sous-bois. Dit resulteerde in een luchtopname van zeshonderd meter film: *UN VOL EN*



AÉROPLANE. *Ciné-Journal* publiceerde een verslag van deze historische tocht. Hieruit bleek dat het leger wel degelijk het voordeel inzag van de luchtvaart voor militaire verkenning:

Vliegenier en
toestel in MAUDITE
SOIT LA GUERRE
Bron: Koninklijk
Filmarchief, Brussel

‘ce n’est que après leur tirage et agrandissement que l’autorité militaire pourra savoir quelle utilité on peut tirer de cette innovation pour les levées des plans et la reconnaissance des troupes.’⁵⁰

De opnames van de luchtmachtbasis van beide piloten vonden waarschijnlijk plaats op het vliegveld van Sint-Agatha Berchem. Bijna alle locaties voor de film zouden dan in de omgeving van Brussel hebben moeten liggen.⁵¹ De vliegtuigen die gebruikt werden in MAUDITE SOIT LA GUERRE zijn onbewapende tweezitters. Het leger van Hardeff vloog met een geavanceerd type uitgerust met een cockpit. Waarschijnlijk gaat het om Farman-toestellen van het type HF3 of HF20.⁵² De vliegtuigen van het leger van Motzel waren van een primitiever type zonder cockpit. Dit type werd in België alleen gebruikt door piloten in opleiding.

Machins fascinatie voor het moderne bleek bij uitstek uit de manier waarop hij vliegtuigen een rol liet spelen in de film. De missie van de

Compagnie des Aviateurs van het Belgische leger was tot dan toe beperkt tot het houden van verkenningsvluchten. Dit werd expliciet zo gesteld in het reglement dat opgesteld werd na de grote manoeuvres van 1913:

‘§ 45. De bemanning van een vliegtuig mag nooit uit het oog verliezen dat het verzamelen en overbrengen van inlichtingen het hoogste doel is.’⁵³

Hoewel er reeds enkele officieuze experimenten gedaan waren met een Farman vliegtuig waarop een Mi Lewis mitrailleur gemonteerd was, had de legerleiding niet de bedoeling vliegtuigen als gevechtsmiddelen in te zetten. Machins gewaagde anticipatie op de mogelijkheden van een luchtoorlog getuigde dan ook van heel wat creatief denkwerk. De vliegtuigen in *MAUDITE SOIT LA GUERRE* werden niet alleen vanaf de grond beschoten (wat tot 1915 hoogst ongebruikelijk was), maar de piloten wierpen zelfs handgranaten naar een doelwit op de grond. Toen het Duitse leger in de zomer van 1914, minstens een jaar na de opnamen voor Machins film, Luik en Antwerpen vanuit de lucht bombardeerde, reageerde Europa met afschuw. Ook luchtduels, een tot dan toe nooit gebruikte techniek, werden met veel verve door Machin in beeld gebracht. Met behulp van schaalmodellen en tintingen-toningeffecten in onheilspellende kleuren kregen de vliegtuigen het aanzicht van onverbiddelijke moordmachines. Hiermee liep Machin enkele jaren voor op zijn tijd.

De film was klaar in september 1913 maar ging pas in mei 1914 in Brussel in première.⁵⁴ Dankzij het netwerk van Pathé kende *MAUDITE SOIT LA GUERRE* een internationale distributie.⁵⁵ De film was in Brussel een groot succes en draaide gedurende drie weken. Minder dan twee maanden voor het begin van de Belgische en Franse mobilisatie was de oorlogsdreiging in Europa aanzienlijk toegenomen. Pathé speelde met een promotiecampagne in *Pathé Programme* (14 mei 1914) in op het anticiperende karakter van de film:

‘Dans l’état actuel de la société, les armées sont nécessaires. Mais la guerre, dont l’organisation est un patriotique devoir, n’en est pas moins par elle-même un fléau qu’on ne peut s’empêcher de maudire. Ce sont les horreurs de la guerre que cette bande nous dépeint.’⁵⁶

Pathé benadrukte de gruwel van een oorlog die gevoerd zou worden met moderne technische middelen. Francis Lacassin merkte de ironie van de situatie op:

‘on imagine quelle audience pouvait recevoir un message lucide et courageux adressé à une génération qui, ayant moralement déclaré la guerre au

boche exécré, attendait avec impatience le moment de partir la fleur au fusil à la reconquête des pendules volées par les Prussiens en 1870. Une déclaration de paix et d'amour à une Europe en proie à la haine et à la vengeance.⁵⁷

In de Verenigde Staten, waar de film begin mei 1914 in de zalen kwam, lag het onderwerp minder gevoelig. Stephen Bush pree in het toonaangevende tijdschrift *The Moving Picture World* de prachtige Pathé kleuren en het pathos van de kloosterscène. Hij merkte op dat de regisseur een goed evenwicht behield tussen de horror en de glamour van de oorlog:

'In this feature enough is shown of the horrors of strife and carnage to justify its lurid title, but the glamour and glory of the tented field is by no means neglected.'⁵⁸

Hieruit blijkt duidelijk dat de Amerikanen in mei 1914 de hete adem van de oorlog nog niet in hun nek voelden. De oorlog in *MAUDITE SOIT LA GUERRE* werd vooral gezien als een toekomstige oorlog. Het was vooral een vreemde oorlog die nog ver weg was en die door de technische hoogstandjes eerder sensationeel dan schrikbarend was.

Conclusie

In de bescheiden vooroorlogse Belgische filmproductie neemt *MAUDITE SOIT LA GUERRE* een uitzonderlijke positie in. De film reflecteert de sfeer aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog, wanneer de samenleving als geheel lijkt te twijfelen tussen traditie en moderniteit. Machin stond met zijn *MAUDITE SOIT LA GUERRE* reeds met een been in het nieuwe tijdperk. Hij gebruikte de cinema als modern medium voor een zoektocht naar de mogelijkheden en consequenties van de moderniteit en de technologische vooruitgang. Hierbij ging hij ook mogelijke excessen niet uit de weg. In zijn essay over vroege cinema en moderniteit stelt James Walters:

'the feeling of modernity here is not of simply celebrating today's technical achievements, but looking for tomorrow's.'⁵⁹

Hoewel deze opmerking betrekking heeft op de films van Georges Méliès (onder andere *VOYAGE DANS LA LUNE* en *VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE*) geldt dit ook voor *MAUDITE SOIT LA GUERRE*, waarvan de voorspellingen nauwelijks een jaar later realiteit zouden worden.

Noten

- 1 J. Flament, 'Où seraient bien les films tournés au Karreveld?', in: *Revue Belge du Cinéma*, 15-26 mars, 1959. Meer recent: C. Fowler, 'Sites of Contestation: The Place of Alfred Machin in early Belgian Cinema', in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 21, nr. 4, 2001.
- 2 F. Robichon, *L'armée Française vue par les peintres 1870-1914*, Paris, 1998; Ph. Dagen, *Le silence des peintres: les artistes face à la grande guerre*, Paris 1996.
- 3 Omgekeerd zou aan het einde van de negentiende eeuw een groep fotografen (picturisten: o.a. Edouard J. Steichen, George Davidson, Robert Demachy) haar foto's zo in scène zetten en bewerken dat ze op schilderijen gingen lijken. Een van hun voornaamste zorgen hierbij was de artistieke status van de fotografie te verhogen. Zie hiervoor: A. Stieglitz, *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, London 1997.
- 4 Zie hiervoor: H. von Amerlunxen, 'Le mémorial du siècle. L'événement photographiable', in: M. Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris 1995, p. 131-147.
- 5 Zie R.M. Barsam, *Non-fiction Film: A Critical History*, Bloomington 1992.
- 6 Zie F. Lacassin, *Alfred Machin. De la jungle à l'écran*, Paris 2001; R. Cosanday, 'Wahrheit und Machenschaft. Adam David und Alfred Machin mit Kinematograph und Büchse im afrikanischen Busch. Erster Teil: Die Kinematographenreise an der Dinderfluss, von Dezember 1907 bis August 1908', in: *Kintop, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Frankfurt am Main 2001, p. 106-118; A. David, 'Mit Kinematograph und Büchse in der afrikanischen Wildnis' (1908), herdrukt in: *Kintop, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Frankfurt am Main 2001, p. 119-150.
- 7 'Om de sensatiezucht van hun publiek te bevredigen, gaven zij [chasseurs d'images] een onvolledig, overdreven en onjuist beeld van de mens en van de wereld.' (Eigen vertaling, evenals die in noot 37, 46, 50, 56 en 57). (P. Leprohon, *L'Exotisme et le cinéma*, Paris 1945.)
- 8 Geciteerd in S. Carruthers, *The Media at War. Communication and Conflict in the Twentieth Century*, New York 2000, p. 9.
- 9 Zie J. Daniël, *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats 1895-1971*, Paris 1972, p. 25-30.
- 10 In 1898 werd de voorstelling van het schilderij nog verfilmd door de Franse cineast Léar; in 1899 recycleerde Pathé nogmaals dit thema (Daniël, *Guerre et cinéma*, p. 26).
- 11 Hier wordt opnieuw duidelijk hoe de beelden over oorlog een symbolisch en mythisch geheel gaan vormen waarbinnen beelden elkaar wederzijds beïnvloeden en er *travelling images* ontstaan.
- 12 Méliès maakte nog andere films met een militair thema, onder andere: LE RÉGIMENT; GRANDES MANOEUVRES; SAC AU DOSI; VON BISMARCK; LES APPRENTIS MILITAIRES.
- 13 Zie: Daniël, *Guerre et cinéma*, p. 28.
- 14 Vanaf 1896 was Duitsland een uitgesproken *Weltpolitik* gaan voeren. Onder druk van voornamelijk rechtse pressiegroepen en Keizer Wilhelm II trachtte Duitsland een dominante positie in Europa en de wereld in te nemen. Er werd

- een agressieve koloniale politiek gevoerd en de vloot werd aanzienlijk uitgebreid. Dit laatste resulteerde in een wapenwedloop met Groot-Brittannië.
- 15 Zie: E. Weber, *Frankrijk, fin-de-siècle*, Amsterdam 1993.
 - 16 Zie: F. Robichon, *L'Armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris 1998.
 - 17 Zie: Daniël, *Guerre et cinéma*, p. 30-31.
 - 18 Ook in de literatuur werd de oorlog van 1870 als thema gerehabiliteerd. De film *LES DERNIÈRES CARTOUCHES* was gebaseerd op een roman van Jules Mary, geïnspireerd op het gelijknamige schilderij.
 - 19 De zakelijke leiding was in handen van Georges Cerf.
 - 20 F. Bolen, *Histoire authentique anecdotique, folklorique et critique du cinéma Belge depuis ses plus lointaines origines*, Bruxelles 1978, p. 39.
 - 21 E. de Kuyper (red.), *Alfred Machin, cinéaste*, Brussel 1995, p. 18.
 - 22 Zie: De Kuyper, *Alfred Machin*; J. Kermabon, *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris 1994; F. Lacassin, 'Alfred Machin', in: *Anthologie du cinéma*, nr. 39, nov. 1968; G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art 1909-1920: III L'avant guerre*, Paris 1952.
 - 23 Ph. Esnault & P. Philippe, 'Oeuvres méconnus et inconnus du cinéma français', in: *Cinéma*, n°10, 1957, p. 80-96.
 - 24 Bertha von Suttner (geboren Kinsky von Chinic und Tettau, 1843-1914) was afkomstig uit de Oostenrijkse aristocratie. *Die Waffen Nieder* handelde over de Pruisisch-Oostenrijkse oorlog van 1866 en had een sterk pacifistische invalshoek.
 - 25 Andere vertalingen die in de literatuur gebruikt worden zijn *Down with weapons of Surrender Arms*.
 - 26 De Europese première was voorzien voor het 21ste Internationaal Vredescongres van 15 september 1914. Maar het uitbreken van de oorlog leidde tot de definitieve opschorting van dit congres. Ook in de rest van Europa hadden door de ongelukkige timing weinig vertoningen plaats. De première in de Verenigde Staten vond plaats in september 1914. De antioorlogspropaganda viel daar op dat moment nog in zeer goede aarde. In Europa vonden door de ongelukkige timing weinig vertoningen plaats.
 - 27 Zie hiervoor Carruthers, *The media at war*, p. 3 en ook P. Virilio, *War and Cinema. The Logistics of Perception*, New York 1999.
 - 28 De razendsnelle ontwikkeling van nieuwe wapens werd ook in Europa niet altijd wenselijk bevonden. In 1886 werd tijdens een conferentie in St-Petersburg het gebruik van zelffragmenterende kogels (die later de naam *dumdum* zouden krijgen) tegen medeondertekenaars van het verdrag verboden. Op de Vredesconferentie in Den Haag (1899) werd echter geëxpliciteerd dat deze kogels wel tegen niet-blanke vreemdelingen mochten worden gebruikt.
 - 29 R.L. O'Connell, *Of arms and men. A history of war, weapons and aggression*, New York 1989, p. 233.
 - 30 Hoewel de Pruisische oorlogen elkaar in sneltempo opvolgden, was het vooral de oorlog tegen Frankrijk die vlot en efficiënt werd afgehandeld.
 - 31 De Pruisische oorlogen staan door hun korte duur, relatief beperkte verliezen en grote effectiviteit in schril contrast met de ellenlange gevaarlijke Amerikaanse Burgeroorlog.
 - 32 Zie hiervoor P. Fussel, *The Great War and Modern Memory*, London 1975.
 - 33 Virilio, *War and Cinema*, p. 2.

- 34 Ernst Jünger, *Sturm*, Amsterdam 1984 [1923].
- 35 Een vergelijkende visie toonde aan dat slechts een of twee very long shots uit LES GRANDES MANOEUVRES DE L'ARMÉE BELGE afkomstig kunnen zijn. Het is wel mogelijk dat Machin op de grote manoeuvres meer beeldmateriaal maakte dan wat in het PATHÉ JOURNAL gebruikt werd en dat hij dit overige materiaal voor MAUDITE SOIT LA GUERRE gebruikte. Het kan echter enkel gaan om *long shots* en *very long shots* omdat de soldaten in MAUDITE SOIT LA GUERRE fictieve uniformen droegen. Een aantal shots uit de film lijkt imitaties van de grote manoeuvres (bijvoorbeeld paarden met karren op een helling). Het Belgisch leger beschikte over luxueuzer materiaal dan Machin. De kanonnen en de koetsen in MAUDITE SOIT LA GUERRE waren duidelijk primitiever dan die van het leger.
- 36 Virilio, *War and Cinema*, p. 5.
- 37 'Een grote patriottische film waarin troepen défileren begeleid door militaire muziek, trommels en trompetten'. Zie programma 'Gaumont Palace', geciteerd in Daniel, *Guerre et cinéma*, p. 31.
- 38 'Cinema and the Memory of the Great War', in: M. Paris, *The First World War and Popular Cinema, 1914 to the present*, Edinburgh 1999, p. 9.
- 39 I.F. Clarke, *Voices Prophesying War 1763-1984*, London 1970.
- 40 Clarke, *Voices Prophesying War 1763-1984*, p. 3.
- 41 R. Wohl, *A Passion for Wings. Aviation and the Western Imagination, 1908-1918*, London 1994, p. 69-95.
- 42 Idem, p. 76.
- 43 De eerste vlucht met een heteluchtballon dateert van 1783 en staat op naam van de Franse professor Jean-François Pilâtre de Rozier en Markies François. Voor informatie over de geschiedenis en het militaire gebruik van luchtballons zie: T.H. Flaherty (ed.), *De geschiedenis van de luchtvaart: de ballonvaarders*, Amsterdam 1981, en J.L. Arense, *Zeppelins en de luchtscheepvaart*, Amsterdam 1990. Over de geschiedenis van de militaire ballonvaart bestaan weinig wetenschappelijke publicaties. Veel van de onderstaande informatie is afkomstig uit informele gesprekken met deskundigen van het Koninklijk museum van het leger en de krijgsgeschiedenis en van het documentatiecentrum voor de Belgische luchtvaart te Brussel.
- 44 Over het Belgische vliegwezen voor 1914 is vrij weinig wetenschappelijke informatie beschikbaar. De meeste publicaties zijn van de hand van liefhebbers. Zie o.a. R. Lampaert, *Van pionier tot luchtridder. De geschiedenis van het Belgische Militair Vliegwezen voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Erpe 1997; J. Pacco, *History of the Belgian Airforce 1910-1990*, Averbode 1990; en J. de Laminne, *Le Printemps de l'Aviation Belge*, Liège 1938. En meer algemene werken als: Centrum voor Historische documentatie van de Krijgsmacht, *Geschiedenis van het Belgische Leger van 1830 tot heden*, Doornik 1982. Zie ook de website van de Belgian Aviation History Association, <http://www.baha.2-be.net>.
- 45 Aanvankelijk was de dienst die verantwoordelijk was voor de ballons ondergebracht in de *Compagnie d'Ouvriers du Genie*.
- 46 'MAUDITE SOIT LA GUERRE kon rekenen op logistieke en financiële steun die nog belangrijker was dan die welke Machin kreeg voor LE DIAMANT NOIR. Het Belgische leger leverde een of twee regimenten te voet (gekleed in fantastische uniformen), kanonnen en diverse wapens, een wagenpark, enkele vliegtuigen –

- misschien alle vliegtuigen in hun bezit. Er werd een half dozijn luchtballons van het zeppelin-type opgeblazen' (F. Lacassin, 'Alfred Machin', p. 459).
- 47 Centrum Historische Documentatie Krijgsmacht, *Geschiedenis van het Belgische leger*.
 - 48 Het Britse leger beschikte op dat ogenblik over 63 toestellen en het Franse leger over 138 toestellen; het Duitse leger spande de kroon met 230 inzetbare toestellen. (Lampaert, *Van pionier tot luchtridder*, p. 16).
 - 49 Volgens het 'Pathé-programme' waarin MAUDITE SOIT LA GUERRE aangekondigd wordt, verongelukte Verschaeve in 1914 te Brasschaat. Krantenartikelen en foto's van het ongeluk wijzen er echter op dat hij in april 1914 verongelukte tijdens een proefvlucht te Sint Job. Verschaeve overleefde het ongeval niet, zijn co-piloot bleef ongedeerd.
 - 50 'Pas na de ontwikkeling en de projectie van de film zag de militaire staf de mogelijkheden in die deze innovatie met zich kon meebrengen voor het herkennen en in kaart brengen van troepenbewegingen'. G. Dureau, 'Bel exemple de sang-froid d'un opérateur', in: *Ciné-Journal*, nr. 104, 18 août 1910; G. Dureau, 'Cinéma et Aéro', in: *Ciné-Journal*, nr. 116, 12 novembre 1910; zie ook: F. Lacassin, *Alfred Machin. De la jungle à l'écran*, Paris 2001, p. 38-39.
 - 51 Binnenopnames in de Karreveld studio te Molenbeek, de opnames van de windmolen in Baerdeghem, het station en de Villa van de familie Motzel te Teruren. Uitzondering is de abdij van Villers-la-ville waar de laatste scène van de film werd opgenomen.
 - 52 De Belgische schrijnwerkersfirma JERO van de gebroeders Bollekens had als enige in België een licentie om vliegtuigen van Henry Farman te bouwen. Zij verwierven daarenboven verschillende brevetten voor verbeteringen die zij in samenspraak met de piloten aan deze vliegtuigen aanbrachten. In 1913 gebruikte het Belgisch leger vliegtuigen van het type Farman HF 16 en HF 20.
 - 53 Geciteerd in: Centrum Historische Documentatie Krijgsmacht, *Geschiedenis van het Belgische leger*.
 - 54 Op 1 mei 1914 had de dubbele Brusselse première plaats in de cinema's Pathé Palace en Select; de Parijse première vond plaats op 29 mei 1914 in Omnia Pathé (De Kuyper, *Alfred Machin*, p. 214). Volgens Richard Abel (1993) vond de première in Parijs pas plaats op 5 juni 1914.
 - 55 Er bestaat zekerheid over vertoningen in Parijs, Marseille, Berlijn en de vs.
 - 56 'Gezien de staat waarin de samenleving op dit moment verkeert, zijn legers noodzakelijk. Maar oorlog, waarvan de organisatie een patriottische plicht is, blijft een ontwikkeling die men op zich slechts kan vervloeken. Het is de horror van de oorlog die deze prent ons toont' (Lacassin, 'Alfred Machin', p. 459; 'Pathé Programme', 14 mei 1914).
 - 57 'Men kan zich voorstellen dat deze boodschap niet lucide en moedig overkomt bij het publiek wanneer ze gebracht wordt aan een generatie die moreel de oorlog verklaard had aan de gehate Duitsers en ongeduldig wachtte op een kans om te heroveren wat haar in 1870 ontnomen was. Een boodschap van vrede en liefde, voor een Europa in de greep van haat en vergelding' (Lacassin, 'Alfred Machin', p. 487).
 - 58 S.W. Bush, 'War is Hell,' in: *The Moving Picture World*, 9 mei 1914.
 - 59 Zie: J. Walters, 'How it really feels to be Run Over,' www.earlycinema.com/essays.