

La Utopia de Pétain : una estética de la seduccion (el caso del cartel y del documental durante la ocupacion, Francia 1940-1944)

Jean-Pierre Bertin-Maghit

▶ **To cite this version:**

Jean-Pierre Bertin-Maghit. La Utopia de Pétain : una estética de la seduccion (el caso del cartel y del documental durante la ocupacion, Francia 1940-1944). Archivos de la Filmoteca, 2004, Cine y carisma: la deificaion del poder politico, 46. hal-01385515

HAL Id: hal-01385515

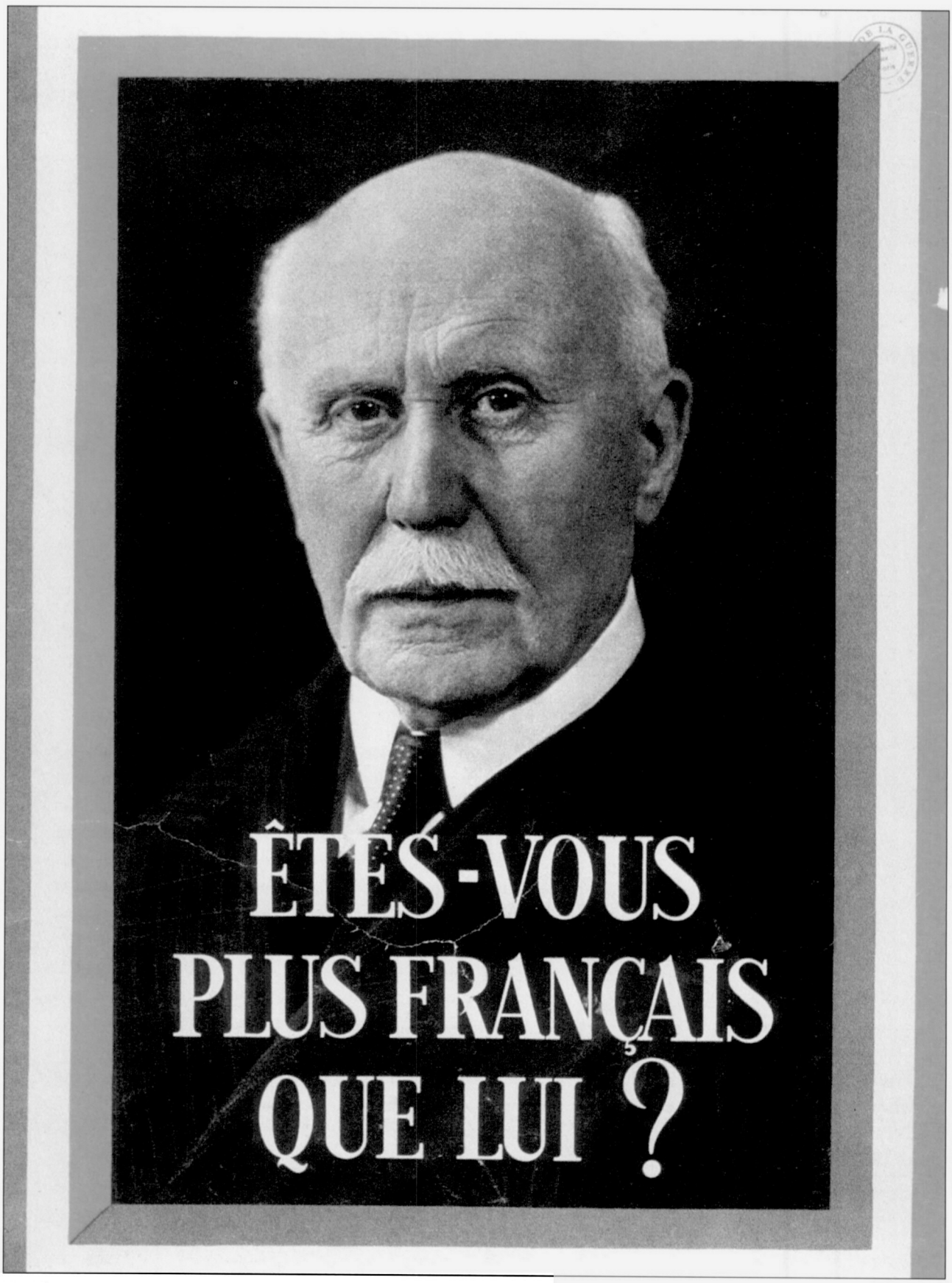
https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01385515

Submitted on 21 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La utopía de Pétain: una estética de la seducción el caso del cartel ...
Bertin-Maghit, Jean-Pierre
Archivos de la Filmoteca; Feb 2004; 46; FIAF International Index to Film Periodicals Database
pg. 88



Cartel *Êtes-vous plus français que lui?* (¿Sois vosotros más franceses que él? Colección particular)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

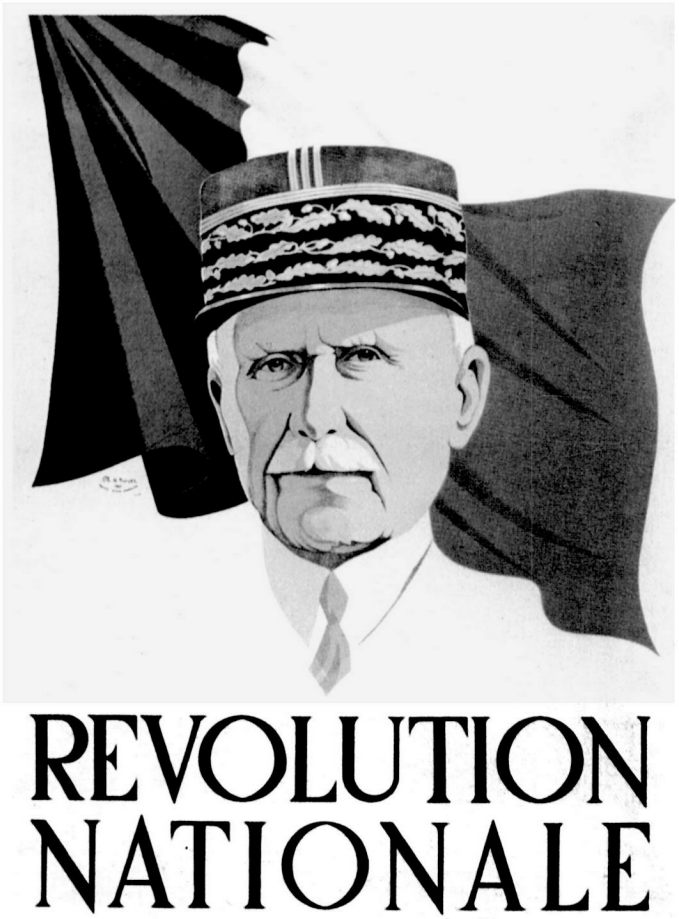
JEAN-PIERRE BERTIN-MAGHIT

La utopía de Pétain: una estética de la seducción (el caso del cartel y del documental durante la ocupación, Francia 1940-1944)

Desde junio de 1940 hasta agosto de 1944, Francia ve nacer una doble propaganda. El gobierno de Vichy (secretariado particular del Mariscal Pétain en la persona de su secretario, el Dr. Ménétrel, los diferentes ministerios, en particular el de Información) y las cuatro organizaciones[1] a las que, en teoría, da las órdenes en materia de propaganda, proponen construir una Francia nueva en armonía congregando a la población alrededor de la figura del Mariscal y los grandes temas de la Revolución nacional[2]. En el otro lado, las autoridades de la Ocupación (embajada de Alemania[3] y Propaganda Abteilung), las seis agrupaciones[4] que controlan, los cuatro partidos colaboracionistas[5] y el Instituto de Asuntos Judíos (IEQJ) predican la exclusión y el rechazo a los enemigos del III Reich, esa "anti-Francia" que ellos quieren reemplazar por la cultura alemana y los ideales nacionalsocialistas[6]. A partir de julio de 1940, se multiplican las iniciativas para otorgar a la propaganda una posición hasta entonces sin igual en Francia. Voy a centrar mi interés en la propaganda difundida por los servicios del gobierno del Estado francés a través de dos medios de comunicación que han figurado entre los principales vectores de dicha propaganda: el cartel y el documental. No voy a entrar en la cuestión de la tipología de los temas puesto que ya se han consagrado muchos artículos al respecto, tanto del lado de las producciones cinematográficas[7] como de las campañas de carteles[8]. Para las primeras, he mostrado que ante todo la estructura, la exposición, el equilibrio entre la forma "ficcional" y la forma documental son los trasmisores del discurso propagandístico. Una vez más, la dimensión formal de estos dos medios de comunicación centra hoy por hoy mi interés.

"Tener bajo mi responsabilidad exclusiva la legislación en materia de cine a fin de reunir a los franceses en torno a la Revolución nacional y controlar en adelante toda la profesión", declara uno de los dirigentes del cine francés a finales de 1940, resumiendo así el estado de ánimo de los propagandistas de Vichy. Sorprende esa voluntad de organizar una propaganda nacional teniendo en cuenta la indiferencia que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.



Cartel *Révolution nationale* (Revolución nacional, Philippe Noyer, 1940. Colección particular)

mostraban hasta entonces en este campo la III República y la Comisaría general para la Información dirigida por Jean Giradoux.

Y es que en 1940, el reto es importante. Para los dirigentes de Vichy se trata de proponer una imaginería consensual, hexagonal y armoniosa para borrar todo lo que pueda aludir a la Ocupación.

I. El retrato del jefe de Estado o la personalización del poder

La primera preocupación del gobierno civil y de su responsable, el Dr. Ménétrel, fue elegir la foto del Mariscal. Tenía que servir de señal de reunión y establecer el tema unificador que calara en toda la Ocupación, Pétain y Francia[9]. Es la primera vez que el retrato de un jefe de Estado francés se convierte en icono y se propulsa como el símbolo del padre "más francés de los franceses". Jean Morel, que trabaja en el gobierno de Jean-Louis Tixier-Vignancour[10], autor del documental *Images et paroles du maréchal Pétain* (Imágenes y palabras del mariscal Pétain, 1940) lo entendió perfectamente al concluir su film con una secuencia muy diferente de las precedentes dedicadas a las actividades cotidianas del Mariscal. La cámara penetra en su despacho de trabajo en el pabellón Sévigné justo cuando está conversando con su editor sobre la publicación de su biografía. Pero ya no estamos ante un reportaje; el film cambia de registro y lleva al espectador a un momento de pura ficción. Los dos hombres están actuando y recitan un texto concebido antes del rodaje. Dialogan uno al lado del otro. La escena es poco natural pero tiene algo excepcional que establece una relación privilegiada con el espectador. El punto de vista de la cámara recuerda al de un familiar autorizado a penetrar en el lugar de trabajo del Mariscal. El jefe de Estado explica así a los franceses las tres caras (la del militar, la del hombre que está al servicio de Francia y la del hombre bueno) que constituyen su imagen y deben traslucirse tanto en el título de la obra *Pétain notre chef* (Pétain nuestro jefe) como en la foto de la cubierta (el Mariscal con su quepis). Este encuadre apretado y frontal "caracteriza al máximo [su] expresión a la vez de bondad y de firmeza". De perfil o de frente, la foto o el dibujo del militar se convierten en el retrato oficial del que se lanzan millones de ejemplares en postales, grabados o car-

1. LCF y SOL, Juventudes de Francia y de ultramar, Servicio del orden de prisioneros y Milicia.

2. Las campañas de propaganda de la Milicia se diferencian claramente de estas temáticas.

3. A partir de julio de 1942, lleva, ella sola, los asuntos relativos a la utilización de los films de propaganda, a la importa-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

teles (*Révolution nationale* realizado por Philippe Noyer en el otoño de 1940, *Servir* de la misma época, *Patrie* firmado por B. Villemot en 1941 y reeditado en 1943). Esta fuerte personalización del poder, que es una innovación en Francia[11], requiere una atención continua. Pétain cuida su imagen, lleva su fotógrafo habitual, Edé, así como sus propios operadores de prensa filmada. Georges Ansel le sigue en todos sus desplazamientos hasta noviembre de 1942[12]; otros, como René Brut, se quedarán hasta el final. Sus imágenes alimentan los reportajes de *France-Actualités-Pathé-Gaumont*, diario cinematográfico de la zona sur, de *France-Actualités*, diario franco-alemán después de agosto del 42, y de los documentales "de interés nacional". Los viajes y los baños de multitudes, los discursos ante las corporaciones, con motivo del día de la madre, del 1 de mayo, las reuniones con la juventud de los talleres y con la de las escuelas, los paseos matinales por Vichy, del Hôtel du Parc al pabellón Sévigné, invaden las pantallas hasta 1944. Ejemplo de ello son los títulos Pétain et la France *Images et paroles du maréchal Pétain* (Pétain y Francia, 1940); *Un an de Révolution Nationale, Voyages du Maréchal* (Un año de Revolución Nacional, Viajes del Mariscal, 1941); *Deuxième anniversaire de la Légion française des combattants, Discours du maréchal Pétain à la fête du travail, Images de notre temps* (Segundo aniversario de la Legión francesa de combatientes, Discurso del Mariscal Pétain en la fiesta del trabajo, Imágenes de nuestro tiempo, 1942); *Troisième anniversaire de la Légion française des combattants* (Tercer aniversario de la Legión francesa de combatientes, 1943), y *Anniversaire, Une page d'Histoire* (Aniversario, Una página de Historia, 1944). Pétain establece una relación íntima, privilegiada con los franceses, de quienes espera una sumisión ciega. No quiere intermediarios, se dirige a cada uno de ellos, y también su discurso entra a través de la radio en todos los hogares. Para reforzar este lazo con la población, el militar prescinde a veces de su traje y se endosa el traje de chaqueta, apunta con el índice, como en el cartel *Venez à moi avec confiance* (Venid a mí con confianza), retomado en los títulos de crédito de *Français vous avez la mémoire courte* (Franceses tenéis poca memoria, Jean Morel, 1942), o mira fijamente a los ojos como en el cartel del Socorro nacional ayuda mutua de invierno, *Aidez moi à les secourir* (Ayudadme a socorrerles).

II. La simbología patriótica

Un continuum de este tipo, la dimensión patriótica asociada a la imagen del jefe, se impone a la mirada, independientemente de la evolución del contexto político.

ción y a la exportación de films, mientras que la Propaganda Abteilung se ocupa de la censura y de las cuestiones técnicas relativas al funcionamiento de la industria cinematográfica.

4. El partido nacional "colectivismo", el Comité obrero de socorro inmediato (COSI), la Falange africana, la Legión de voluntarios franceses contra el bolchevismo (LVF), el Grupo colaboración, el Movimiento social revolucionario (MSR).

5. La Liga francesa, el "Francisme", el RNP (Grupo nacional popular), el PPF (Partido popular francés).

6. Para las cuestiones de organización de la propaganda en Francia, véase sobre todo DOMINIQUE ROSSIGNOL: ***Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944. L'utopie Pétain*, Paris, PUF, Coll. Politique d'aujourd'hui, 1991**; DENIS PESCHANSKI: ***Vichy 1940-1944, contrôle et exclusion*, Bruselas, Éd. Complexe, 1997.**



Pétain en su despacho con el editor de su biografía en *Images et paroles du maréchal Pétain* (Imágenes y palabras del mariscal Pétain, Jean Morel, 1940)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.



Jóvenes pertenecientes a la Milicia en un acto de exaltación a Pétain

Algunas veces, el retrato de Pétain aparece con un fondo de bandera tricolor (cartel "*Révolution Nationale*", film *Un an de Révolution Nationale*). Normalmente la bandera ondea sola al viento cuando se la utiliza para iniciar o concluir los documentales, y se sustituye por el saludo a la bandera en medio de las secuencias. Aparece recortada en tiras tricolores cuando bordea los carteles, como en la trilogía *Travail, Famille, Patrie* de 1941 reeditada en 1943, o en *Êtes-vous plus Français que lui?* (¿Sois vosotros más franceses que él?) reeditado durante toda la Ocupación, y su variante *Connaissez-vous mieux que lui les problèmes de l'heure* (¿Conocéis mejor que él los problemas actuales?, 1943). Cuando la bandera no aparece explícitamente, los grafistas retoman sus colores. El azul, el blanco y el rojo son el fermento de las composiciones, como en *Trois couleurs, un drapeau, un Empire* (Tres colores, una bandera, un Imperio), *Police nationale* (Policía nacional), realizados por Éric Castel en 1941, *France toujours* (Francia siempre) para la organización Chantiers de la jeunesse en 1942, *De nombreux emplois assurent votre avenir* (Numerosos empleos aseguran vuestro futuro) para los alistamientos en el ejército de Armisticio en 1942... La Legión francesa de los combatientes y los ultras de la colaboración (el PPF –Partido Popular Francés– de Jacques Doriot, La Liga francesa de Pierre Constantini...) adoptan el mismo principio que los propagandistas alemanes que encuentran en esta estrategia el medio para confundir al público haciéndole creer que Vichy está en el origen de la producción, como en *Protège la France* (Protege a Francia, 1942). La insignia de la segur utilizada para apelar el sentimiento patriótico se impone igualmente como "signo distintivo" del Mariscal.

III. Las palabras del Mariscal como eslogan unificador

Se recurre de forma general a la referencia del Mariscal en el conjunto de la propaganda procedente de Vichy, campañas de la Revolución nacional inclusive. El deseo de eficacia lleva a los propagandistas a escoger una forma simple construida en torno a una ilustración y un eslogan tomado normalmente de los discursos del jefe de Estado. Así tenemos los dos carteles del 1 de mayo de 1941, uno firmado por E. M. Perot y el otro por R. Coudon, que retoma la expresión: "Je tiens les promesses, mêmes

7. JEAN-PIERRE BERTIN-MAGHIT : **"Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'Occupation", *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, n.° 63, julio-septiembre de 1999, págs. 23-49;** LAURENT VÉRAY y PIERRE SIMONET (dir.) : **"La mise en scène du sport dans les documentaires de propagande sous l'Occupation"**, en ***Montrer le sport*, Les Cahiers de l'INSEP, edición limitada, 2000, págs. 105-127**, actas del coloquio orga-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

celles des autres" (Cumplo las promesas, incluso las de los demás); el cartel también fechado en 1941: "Français! Vous n'êtes ni vendus ni trahis ni abandonnés. Venez à moi avec confiance" (¡Franceses! No habéis sido ni vendidos, ni traicionados, ni abandonados. Venid a mí con confianza); y el cartel *Servir*, ideado a raíz del discurso del 16 de junio de 1940: "J'ai été avec vous dans les jours glorieux; je reste avec vous dans les jours sombres..."[13] (He estado con vosotros en los días gloriosos, permanezco con vosotros en los días sombríos...). En el cine, las palabras del Mariscal sirven de exergo a los documentales *Camp 1088* (Campo 1088): "Le travail des Français est la ressource suprême de la Patrie" (El trabajo de los franceses es el recurso supremo de la Patria); *Une jeunesse en marche* (Una juventud en marcha, Arcy-Hennery): "Suivez-moi, gardez votre confiance en la France éternelle" (Seguidme, tened confianza en la Francia eterna); *Nourrir la France* (Alimentar Francia, J. Masson, 1942): "Aide-toi, la terre t'aidera, puisque nous avons appris depuis longtemps que la terre ne ment pas" (Ayúdate, la tierra te ayudará, puesto que aprendimos hace tiempo que la tierra no miente) o se convierten en títulos de films: *Images et paroles du maréchal Pétain*, 1940; *Discours du maréchal Pétain à la fête du travail* (Discurso del Mariscal Pétain en la fiesta del trabajo, 1942); *Français vous avez la mémoire courte* (Franceses tenéis poca memoria, Jean Morel, 1942). Los títulos del postgenérico del documental *Pétain et la France* resultan ejemplares en el género. La simbología del Mariscal se instala en la imagen con la ayuda de una doble figura de puntuación, el fundido encadenado y la sobreimpresión.

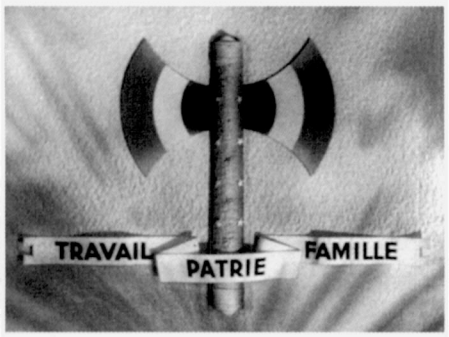
Este ejemplo es la transposición cinematográfica de la campaña de los tres carteles *Travail, Famille, Patrie* lanzada en 1941 y retomada en 1943, firmados por B. Villemot. Esta trilogía de la mitología del Mariscal impregna su gama de fórmulas que invadirán periódicamente los muros de la zona libre y a veces también los de la zona ocupada[14]: *Travail*: "Le travail des Français est la ressource suprême de la Patrie" ("El trabajo de los franceses es el recurso supremo de la Patria"); *Famille*: "Les familles françaises restent les dépositaires d'un long passé d'honneur" ("Las familias francesas son depositarias de un largo pasado de honor"); *Patrie*: "Suivez-moi, gardez votre confiance en la France éternelle" ("Seguidme, tened confianza en la Francia eterna". Texto retomado en el plano 6 de la serie reproducida de

nizado por la iconoteca del INSEP el 18 y 19 de marzo de 1999; MAURICE ACCARIE, JEAN-GUY GOUTTEBROZE, ÉLIANE KOTLER (dir.): **"Une trilogie 'communo-terroriste' dans la France occupée (1940-1944), ou comment la propagande advient de la narration filmique"**, en **Marginalité et littérature**, miscelánea en homenaje a Christine Martineau-Géneys, **Université de Nice-**

Cartel *France toujours* (*Francia siempre*, 1942) para la organización Chantiers de la jeunesse. (Colección particular)



Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.









Pétain et la France). Esta imaginería unificadora se establece por tanto en 1940, gracias a las campañas de carteles y a las producciones de documentales coordinadas según la regla de orquestación que se funda en la repetición incesante de las mismas consignas, simples, breves y claras, anunciadoras de los valores de la nueva Francia.

IV. El modo "expositivo"[15] y su vocación educadora

Como en el cartel, la forma en los documentales es simple, el mensaje es esencialmente el texto pronunciado por la voz en off. De manera general, la organización de lo profílmico es la característica principal de estos filmes; se pone en escena lo "real". Sin embargo, existe una mínima posibilidad de encontrar una organización en parte "ficcional"[16] (ciertas secuencias se asocian a tomas de vistas sobre el terreno)[17]. Es el caso del documental *Images et paroles du maréchal Pétain*, del que hemos hablado anteriormente, pero también de *La France est foutue*[18] (Francia está perdida), de *Une jeunesse en marche*[19], de *Premier vals*[20] (Primer vals), y de *Jardin sans fleur*[21] (Jardín sin flor), de Louis Merlin –filmes de la Comisaría general para la Familia, 1940 y 1942– y de *Françaises de demain*[22] (Francesas de mañana, J.C. Bernard, 1943). Son escasos los documentales donde la propaganda nace del montaje. El reportaje sobre el bombardeo de la flota francesa, anclada en Mazalquivir, efectuado por la marina inglesa el 3 de julio de 1940 ha dado pie a dos versiones filmadas[23]. La primera, *La Tragédie de Mers El-Kébir* (La Tragedia de Mazalquivir), es un documental financiado por la Secretaría general para la Información, proyectado en la zona libre a partir de septiembre de 1940; la segunda es difundida en la zona ocupada en forma de reportaje incluido en *Actualités mondiales*[24] del 23 de octubre de 1940. Ambas versiones son una instrumentalización del "effet de réel" (efecto de realidad) y la concepción de estas dos propagandas surge sin duda del montaje, con todos sus matices anglófobos. En la primera, el narrador avanza enmascarando el mensaje: detrás de una evocación que pretende ser descriptiva e informativa se deslizan los componentes del discurso sobre el honor, cuyo fin radica en borrar la humillación francesa sufrida por la derrota y el éxodo. En la segunda, el montaje revela sin disimular su intencionalidad: denunciar al enemigo único, el inglés. En cuanto al estilo de los reportajes de actualidades, este es excepcional. El Comité general para la educación general y los deportes (1941) realizó *Le Serment de l'athlète* (El Juramento del Atleta) con la ayuda de los operadores de *Actualités mondiales* que filmaron el juramento de cinco mil jóvenes deportistas de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

región parisina ante Jean Borotra. Los dos o tres cameraman que estaban en el estadio no tuvieron tiempo de organizar las tomas de vistas y nos restituyen una manifestación con imágenes efectivas poco codificadas[25].

V. La alegoría promotora de la Francia eterna

Esta comunidad fantaseada, puesta en escena a través de esta imaginería, es la de una Francia a la que se quiere hacer olvidar el traumatismo de la derrota, del éxodo y del Armisticio. Al recurrir al sustrato de la mitología nacional, los propagandistas se reconcilian sentimentalmente con los franceses a través de un glorioso pasado común. La alegoría forma parte de esta transfusión[26], evoca los héroes nacionales en torno a una idea central: el pasado de Francia alimenta nuestra juventud, futura elite de la Patria. Vercingetorix protege, con una mano posada sobre su hombro, a un joven de la organización Chantiers de jeunesse (cartel *France toujours*, Eric, 1941). Los nombres de Juana de Arco, Blanca de Castilla, Jeanne Hachette, Santa Genoveva, Hélène Boucher, Louise de Bettignes y Santa Clotilde, inscritos como una orla de letras que bordan los cuatro lados del cartel, ilustran la lectura de una colegiala (cartel P. Prud'hon, equipo Alain Fournier, 1944). San Luis, Richelieu, Enrique IV y Mazarin, en sobreimpresión sobre el mapa de Francia, transmiten sus valores a un adolescente anónimo, de rasgos medio ocultados, que permanece con los brazos cruzados en actitud voluntaria y decidida (cartel *Ta Patrie*, M. Takizawa, equipo Alain Fournier, 1943). En el cine, la Legión francesa de los combatientes recuerda los grandes nombres gloriosos de Racine, Pasteur, Mermoz, San Vicente de Paul y San Juan-Bautista de La Salle (*La France est foutue*, 1942). Gracias al recurso de la sobreimpresión, *Deuxième Anniversaire de la Légion* (Segundo Aniversario de la Legión) establece de forma duradera el pasado glorioso de la nación. Esta figura alegórica se compone de imágenes-continente, normalmente el lugar de nacimiento de los héroes, himno a la provincia francesa, y de imágenes-contenido que evocan al mismo tiempo el jefe galo, el caballero sin miedo y sin defectos, el buen rey de Francia, el navegante, el emperador conquistador, el investigador, el poeta occitano, el fundador del Imperio y cuantos personajes puedan transmitir orgullo a los ojos de los franceses humillados. La técnica utilizada, bastante torpe (superposición de celuloides), produce que la imagen-contenido ensombrezca la imagen-continente. Esta torpeza le da una existencia peculiar a la figura. En un primer tiempo, la imagen incluida se alimenta de la tierra de Francia; en un segundo tiempo, cuando está de verdad ahí, la inunda de honor. Las dos imágenes se vuelven indisociables: Francia ha transmitido sus valores a los héroes, que le han dado los suyos. Estas glorias nacionales protegen el destino del país y Pétain, el representante más







Fot. 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7: Fotogramas pertenecientes al postgenérico del documental *Pétain et la France* (Pétain y Francia. Collection des Archives françaises du film du CNC. Reservados todos los derechos)

Sophia-Antipolis, 2001, págs. 363-385.

8. STÉPHANE MARCHETTI: ***Affiches 1939-1945, images d'une certaine***

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.



Français vous avez la mémoire courte (Franceses tenéis poca memoria, Jean Morel, 1942. Colección particular)

reciente de esta ascendencia de héroes, encarna la historia de Francia. El autor del documental se reconcilia sentimentalmente con el espectador a través de ese pasado común de una historia de Francia sin la que no es posible la reconstrucción.

Vichy establece, con el transcurso de los meses y hasta la Liberación, la imaginería de una propaganda consensuada. Para seducir, el cine de Estado acalla todo lo que pueda recordar la legislación de exclusión que el gobierno ha iniciado ya en octubre de 1940: no se encuentra nada sobre los judíos ni los francmasones. Sin embargo, hay que constatar ciertas excepciones. La misma figura alegórica que evocaba el pasado legendario común puede muy al contrario provocar un sentimiento belicoso que apunta a excluir, a rechazar al enemigo de la patria. *Français, vous avez la mémoire courte* (Jean Morel, 1942)[27] es uno de los escasos documentales anticomunistas financiados por Vichy. El film describe la historia de la Revolución rusa, de la expansión del comunismo en el mundo y sus consecuencias en Alemania hasta el advenimiento del nacionalsocialismo y hasta la llegada del Mariscal Pétain en Francia. Desde los títulos de crédito, los autores cargan sus discursos. Un mapa de la URSS totalmente ennegrecido sirve de imagen-continente: en él se superponen jinetes que acuden en tropel a una llanura, reemplazados enseguida por soldados que desfilan fusil en mano. La desproporción de jinetes y de soldados, que impregnan el conjunto de la imagen-continente, y su desplazamiento de derecha a izquierda, construye visualmente la amenaza secular que viene del Este. Además, la sobreimpresión se estira

France, Lausana, Edita, 1982; LAURENT GERVEREAU : **"Les Affiches"**, en Laurent Gervereau (dir.): ***La Propagande sous Vichy 1940-44*, Paris, BDIC, 1990, págs. 148-155**; LAURENT GERVEREAU: ***La Propagande par l'affiche*, Paris, Syros-Alternatives, 1991, págs. 97-112.** ALEXANDRA GUEYDAN: ***La guerre des signes: la propagande par l'affiche en France pendant la Seconde Guerre mondiale,*** dosier preparado en el marco del seminario *Communisme et Fascisme en France* del profesor Tamiaux, Universidad de Washington, 2001.

9. Título de uno de los primeros films de Pathé relacionados con la persona del Mariscal, 1940.

10. Secretario general adjunto de Información, responsable del cine y de la radio.

11. Excepto el "boulangisme" (movimiento político del s. XIX encabezado por el general Boulanger) y las caricaturas de 1928.

12. Fecha en la que se une a *France-Actualités*, para el que no realizará más que reportajes sin importancia (partidos de fútbol, escenas de la vida cotidiana...).

13. Para reforzar la idea de servir, los dibujantes han puesto a la vista las fechas de 1918 y 1940. En la imagen cinematográfica pueden deslizarse símbolos que recuerdan al vencedor de Verdún y provocar en el espectador un reflejo condicionado que le remite al Mariscal. En

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.



Cartel *France nouvelle. À nous jeunes* (Secretariado general de la juventud. Colección particular)

Colegio nacional de monitores y de atletas en Antibes (CGEGS, 1943), vemos las panorámicas que exploran en varias tomas la estatua gigante de un "poilu" (soldado francés de la I Guerra mundial), que conmemora a los caídos en 1914-1918, dominando el campo deportivo de Fort Carré.

14. Especialmente las campañas del 1 de mayo.

15. Montaje de imágenes dispuestas en función de la demostración de un argumento, controlado por la voz en off, "Voice of God". Clasificación establecida por Bill Nichols, citada por MICHÈLE LAGNY: **"Cinéma documentaire français et colonies (1945-1955); une propagande unilatérale et bienveillante"**, en CATHERINE SAOUTER (dir.) : ***Le Documentaire*, Québec, XYZ éditeur, 1996.**

16. Sin embargo, estos filmes se asocian al "conjunto documental" pues integran en su estructura, en un momento determinado, la consigna de poner en práctica una lectura "documentalizante"; es decir, capaz de tratar cualquier film como un documento. Hablamos de un concepto empleado por ROGER ODIN para definir el "conjunto documental". ROGER ODIN: **"Film documentaire, lecture documentarisante"**, en ROGER ODIN : ***Cinémas et réalités*, Saint-Étienne CIEREC, Université**

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Saint-Étienne, 1984, pág. 263.

17. Solo *Chef de demain*, de René Clément, 1943, es totalmente una ficción.

18. La primera escena nos introduce en un despacho donde un traficante del mercado negro está organizando por teléfono la recuperación de mercancías.

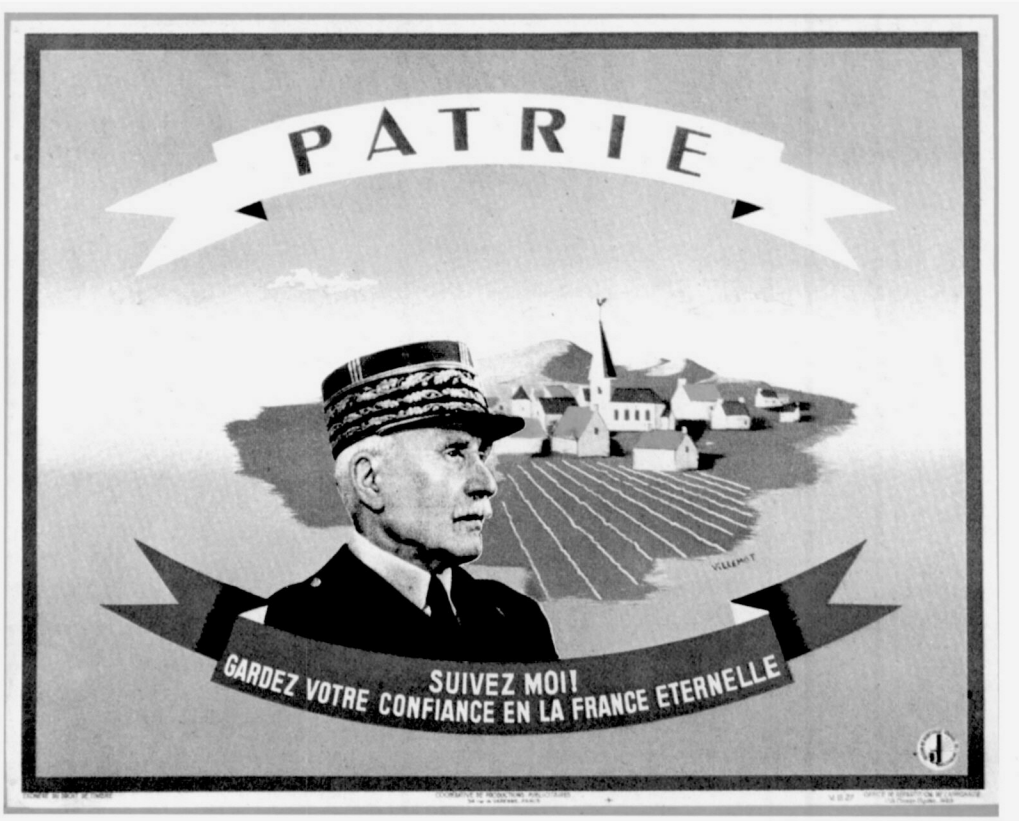
19. En un despacho de la Secretaría general de la juventud, un burócrata elabora estadísticas sobre el paro juvenil.

20. Una pareja mayor evoca su pasado mientras hojea un álbum de familia (primer encuentro, el noviazgo, la boda, el primer piso, el nacimiento de los cuatro hijos). Esta escena introduce un documental sobre la defensa de la familia y la lucha contra la disminución de la natalidad.

para acompañar el comentario y utiliza el efecto de la repetición encadenando una parte de la imagen-contenido de los soldados:

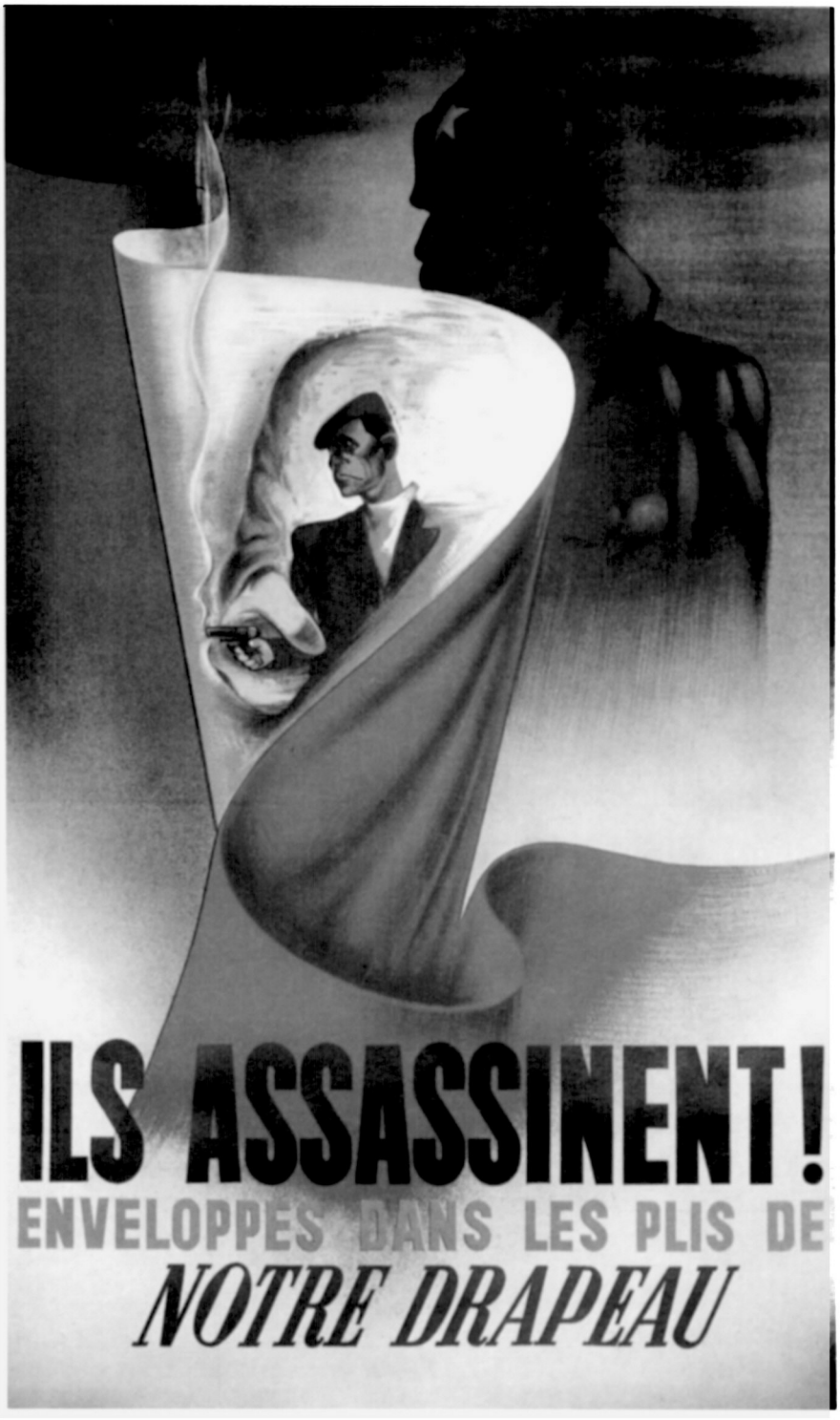
> *Este film no es una obra imaginaria, este film es una realidad. Este film no está compuesto en un estudio. Estas imágenes han sido tomadas de los archivos cinematográficos de todo el mundo. Cada una de estas imágenes es un testimonio vivo y en conjunto constituyen la acusación más sorprendente que se ha establecido nunca contra el bolchevismo. Algunas de estas imágenes no están muy logradas técnicamente porque datan de los tiempos en que el cine daba sus primeros pasos, pero no por ello son menos sobrecogedoras. Este film incluye a la vez la historia de los proyectos revolucionarios de Moscú y de la reacción de Europa ante estos proyectos. Contiene imágenes de nuestro declive y los signos tangibles de nuestra recuperación actual. Este film es una página de la vida del mundo.*

El paso de los jinetes a los soldados establece una relación con el pasado (evocación de las invasiones de la Edad Media) y el presente, y transfiere los atributos de los primeros a los segundos, los de una máquina bélica que se pone en marcha y que nada puede parar. La presencia de la voz en *off*, que pone el acento sobre lo factual,



Cartel *Patrie* (Patria, 1941)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.



Cartel *Ils assassinent' enveloppés dans les plis de notre drapeau* (¡Asesinan! Envueltos en los pliegues de nuestra bandera, anónimo, 1941)

21 Aquí las escenas ficcionales introducen y concluyen el documental. El principio es un alegato en contra del soltero, del matrimonio sin hijos, del hijo único. Al final, Marcelle Génat evoca delante de su hija las palabras simples que dan un sentido a la función materna: "amor, hijos, hogar, deber, maternidad, respeto, familia"

22 Descubrimos con una nueva institutriz una de las escuelas profesionales femeninas más modernas de Francia

23 Sobre este tema, véase el artículo que he escrito con MARTINE VERSET **"Mers El-Kébir, un événement, deux versions filmées, deux discours de propagande"**, en ***Visio***, por publicar

24 Diario alemán difundido en la zona ocupada hasta agosto de 1942

25 Nomenclatura adoptada por LAURENT VÉRAY ***Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, SIRPA/ AFRHC, 1995, pág. 124.**

26 Principio de propaganda definido por JEAN-MARIE DOMENACH ***La propagande politique*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je?, 1973, págs. 62-64.**

27 Film producido por la Secretaría general para la información en el marco de la exposición "Le bolchevisme contre l'Europe" Véase mi artículo, **"Figures de l'absence et orthopraxie dans le**

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lo incontestable, lo inmutable, posee un efecto de aumento que impide cualquier comentario; la sobreimpresión se muestra entonces como una verdad irrefutable e indiscutible. Volvemos a encontrar estas imágenes de exclusión en campañas de carteles donde el anti-bolchevismo sirve para vilipendiar la Resistencia a finales de 1941: *Ils assassinent! enveloppés dans les plis de notre drapeau* (¡Asesinan! Envueltos en los pliegues de nuestra bandera, anónimo, reeditado en 1943)[28]; en julio de 1942 *Le socialisme bolchevique, le socialisme français* (El socialismo bolchevique, el socialismo francés) y en abril de 1944 *Quelle arme choisis-tu? La mitraillette du bandit ou l'outil du travailleur* (¿Qué arma escoges tú? La metralleta del bandido o la herramienta del trabajador). Así mismo, el film de la Legión francesa de los combatientes, *La France est foutue* (1942) realizado después de la creación del Servicio de orden legionario (SOL), cuando se endurecen las posiciones de la Legión, denuncia las diversiones nefastas debidas a "la semana inglesa, la barra americana, los coros rusos y el tango argentino".

A pesar de la queja de los prefectos, quienes consideraban que el gobierno no utilizaba bastante los medios de comunicación, el poder en Francia nunca emprendió una propaganda tan masiva a través de la fotografía, la radio, el cartel y el cine[29]. En los años 50 sobre todo, los gobiernos se inspirarán en las campañas fotográficas lanzadas por el Ministerio de Agricultura. Sin embargo, los propagandistas vieron frustrada su esperanza. Las coacciones de todo tipo, las guerras de censura entre las dos autoridades, la escasez de materias primas, la indiferencia de la población –a excepción de las campañas relativas al culto de la personalidad del jefe de Estado– no permitieron obtener los resultados esperados.

No hubo ninguna innovación ni revelación en cuanto a la creación. Los cuatro grandes cartelistas de entreguerras han desaparecido: Jean Carlu emigró a EE.UU., Paul Colin no volvió a hacer nada, Charles Loupot se retiró a su casa de Clamecy y Cassandre se consagró a la pintura y a los decorados de teatro. En la historia del cartel, la Ocupación está considerada como un simple pasaje, una transición en el largo movimiento medido por dos rupturas; una al final de los años veinte y la otra en los años sesenta[30]. Podemos constatar lo mismo con respecto a los documentales de propaganda. Los cineastas se refugiaron en la diversión. Los documentalistas, salvo alguna excepción, continuaron con su oficio. Rechazando el compromiso ideológico, supieron evitar las desviaciones vergonzosas. En su mayoría, la propaganda fílmica fue fundamentalmente obra de los periodistas colaboracionistas y de los operadores de la prensa filmada, profesionales de segunda fila que parecen haber ignorado los prestigiosos ejemplos que les precedieron[31] ○

Traducción: MARÍA ENGUIX

documentaire de propagande (France 1940-1944)", en ***Actes du colloque de Nanterre*, mayo de 2000.**

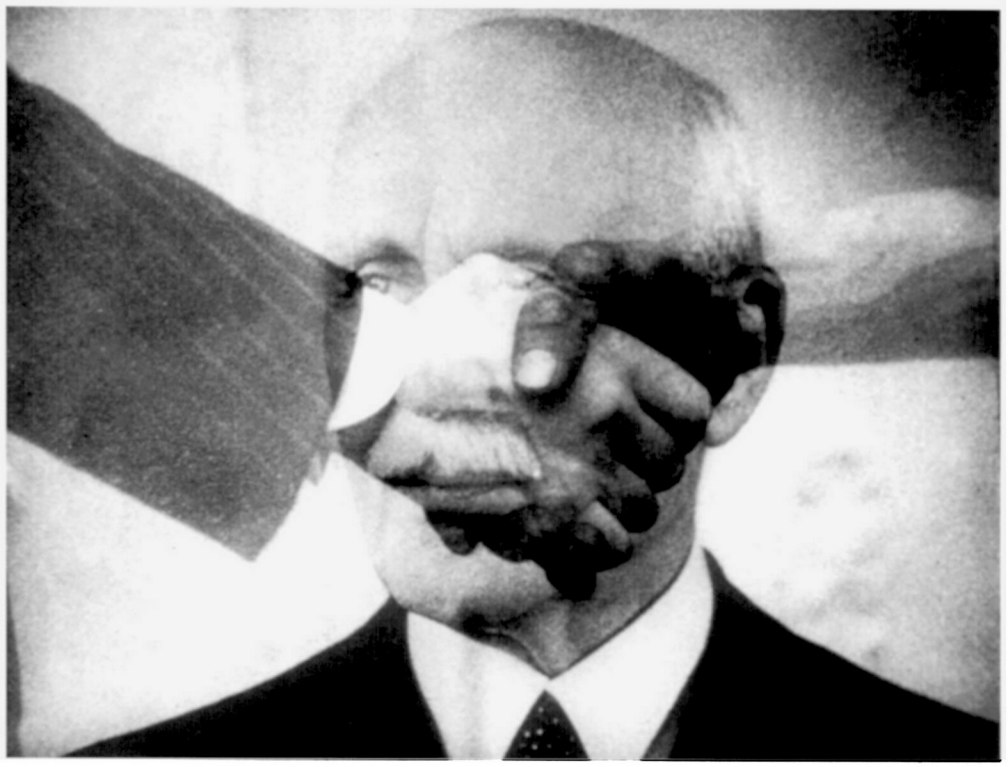
28. Este cartel se imprimió sobre pequeños anuncios autoadhesivos y folletos anti-soviéticos. LAURENT GERVEREAU apunta otras excepciones. Un cartel que ataca a los judíos y a los francmasones del centro de propaganda de la Revolución nacional de Aviñón, que surge del LFC cuando se crea en 1942 el Servicio de orden legionario; un cartel-texto anti-inglés tras los bombardeos de Boulogne-Billancourt en marzo de 1942 y otro ilustrado el mismo año tras el ataque británico de Madagascar; un cartel anti-americano en julio de 1943, *En six mois l'aviation anglo-américaine a tué..* (En seis meses la aviación anglo-americana ha matado...), que sigue al documental *Libre Amérique* (1942), en LAURENT GERVEREAU: ***La Propagande par l'affiche*, op. cit., pág. 105.**

29. **AN, F/1cIII: Informes de los Prefectos.**

30. LAURENT GERVEREAU: **"Les Affiches"**, en ***La Propagande sous Vichy 1940-1944*, op. cit., pág. 155.**

31. Especialmente, el bello montaje de Jacques-Bernard Brunius para *La Vie est à nous* de Jean Renoir (1936). Véase al respecto, MARTÍN BARNIER: ***L'Utilisation des archives dans la Vie est à nous (1936)*,** texto para la página Web en internet de LERTEC, www.univ-lyon2.fr.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.



Travail (Trabajo, B. Villemot, 1941 y 1943)

Pétain's Utopia:
The Aesthetics of Seduction
(Posters and Documentaries during the Occupation of France, 1940-1944)

abstract

Between June, 1940 and August, 1944, France was witness to the use of two opposing brands of propaganda, that of the government of Vichy and that of the Occupation authorities. The French Government of Vichy attempted to present a type of national propaganda aimed at the French people as a whole and featuring hexagonal, harmonious and federal imagery agreed upon by consensus and destined to be used throughout the Occupation. A fundamental pillar within the context of this propaganda is the personification of power in the figure of Marshal Pétain.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Curricula

ANTONIO COSTA es profesor de Historia del Cine en la Facultad de Diseño y Artes del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Ha sido profesor invitado de las Universidades París VIII y Montreal. Forma parte del comité de dirección de la *Storia del cinema italiano*, obra de 15 volúmenes publicada por la Scuola Nazionale di Cinema de Roma y es codirector artístico del Bellaria Film Festival. Colabora con varias revistas italianas y extranjeras especializadas en el estudio del cine. Entre sus diversas obras dedicadas al cine destaca *Saber ver el cine*. Sus trabajos más recientes son: *Le paysage au cinéma* (numero monográfico de la revista *Cinémas*), Montréal, 2001; *Il cinema e le arti visive*, Turín, Einaudi, 2002; *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002.

MARTIN LOIPERDINGER (Múnich, 1952) es Doctor en Filosofía. Ha sido profesor de Historia de los medios de comunicación en Institut für Kommunikationswissenschaft, de la Universidad de Múnich y en la Universidad de Trier. Ha realizado documentales para televisión sobre distintos temas de la historia del cine, tales como los noticiarios nazis, pioneros cinematográficos (hermanos Lumière, Oskar Messter). Ha publicado numerosos trabajos sobre el cine nazi y las filmaciones para el partido de Leni Riefenstahl. Desde 1992 es coeditor de *KINtop, the German Yearbook on Early Cinema*. En 2003 fue editor del libro *Celluloid Goes Digital – Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet* y actualmente prepara un libro sobre la historia de filmes de no ficción en Alemania hasta 1918.

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA es profesor de Historia del Cine en la Universidad de Valencia y director de la revista *Archivos de la filmoteca* (Valencia). Entre sus últimas publicaciones se cuenta el libro *NO-DO: el tiempo y la memoria* (en colaboración con Rafael R. Tranche, Cátedra, 2000) y la coordinación de dos volúmenes de la revista *Archivos de la filmoteca* titulados "Materiales para una iconografía de Francisco Franco" (octubre 2002-febrero 2003). En la actualidad dirige el proyecto de investigación "Presencias españolas en el cine norteamericano".

JEAN-PIERRE BERTIN-MAGHIT, Doctor en Historia y profesor de estudios cinematográficos en la Universidad Bordeaux 3, es especialista del cine francés de la Ocupación sobre el que ha publicado diversas obras. Para marzo de 2004 está prevista la publicación de *Les Documenteurs des années noires*. También ha sido autor de los documentales *Le Cinéma de l'ombre* (1984 para A2), *On tournait pendant l'Occupation* (1994 para Arte) y *Les documenteurs des années noires* (2000 para F3). Actualmente codirige el CD Rom *Archives de guerre*.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.