

1. In: *Notes on women's cinema*. Screen-pamphlet nr. 2, Londen 1973; opgenomen in: B. Nichols (red.), *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley/Los Angeles/Londen 1976, pp. 208-217. De paginacijfers in de tekst verwijzen naar dit boek.
2. In: *Screen*, vol. 16, nr. 3, 1975, pp. 6-18.
3. Zie mijn artikelen over 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' en de situering daarvan in de feministische filmtheorie: 'Van horen zien. "De vrouw" als onmogelijke categorie in feministies filmtheoreties onderzoek', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 27, 1986, pp. 302-321, en 'Mulvey's eendimensionale systeem. Bij dezen dan voor het laatst Visual Pleasure', in dit nummer van *Versus*, pp. 35-54.
4. Amerikaans feministisch blad dat in 1972 werd opgericht; in 1977 splitsten een aantal leden zich af en richtten het tijdschrift *Camera Obscura* op.
5. E. Panofsky, 'Style and Medium in the Motion Pictures' (oorspr. 1934), in: D. Talbot (red.), *Film: An Anthology*. New York 1959, p. 25.

De Franse cinema en de geest van Pétain

Bespreking van François Garçon, *De Blum à Pétain*. Parijs (Les Editions du Cerf) 1984, 235 pp., geïllustreerd. Met een inleiding van Marc Ferro.

Onlangs is er een hernieuwde discussie op gang gekomen over de Franse cinema tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het gaat hierin niet om de artistieke kwaliteit van de films maar om hun politieke en maatschappelijke opstelling. Zo zegt Jacques Siclier in *La France de Pétain et son cinéma* (1981): 'il n'y a pas eu de différence fondamentale [entre le cinéma de l'Occupation et] le cinéma des années 30'. Deze these wordt ook verdedigd door Jean-Pierre Jeancolas in *15 ans d'années trente, le cinéma des Français 1929-1944* (1983), voor wie 'dans le cinéma de la France occupée, ou les cinémas de la France occupée, les correspondances restent essentielles avec ce qui fut le cinéma quotidien des dix premières années du parlant'. De historicus François Garçon onderzoekt in zijn studie *De Blum à Pétain* het algemeen aanvaarde beeld, dat de Franse cinema zich tijdens het Vichy-bewind en de Duitse bezetting keurig heeft gedragen en niet bezwaken is voor politieke druk om zich te associëren met fascisme, autoritarisme of conservatisme.

De Blum à Pétain bestaat uit twee delen. In het eerste deel beschrijft Garçon de cinematografische industrie vanaf het Volksfront tot aan de Bevrijding (1936-1944). Hij beschrijft de stakingen van 1936 en de moeilijkheden waarin de filmindustrie belandt door de stijgende produktiekosten en de verkleining van haar afzetgebied tijdens de bezetting. Er wordt bovendien censuur uitgeoefend door zowel de Duitse bezetter als de Franse Vichy-regering. Een ingrijpende censuurmaatregel van de hand van Pétain is het in 1941 ingevoerde CIP (persoonsbewijs), dat in 1942 gevolgd werd door de verwijdering door de Direction Générale de Cinéma 'des éléments troubles et des illusionistes qui font mener [le cinéma] à la ruine' (p. 37). Hiermee worden onder meer de Joden bedoeld, en door deze

maatregel verdwijnt 80% van de producenten en 50% van de regisseurs, onder wie Jean Renoir en René Clair. Het gevolg hiervan is dat plotseling een hele nieuwe generatie, waartoe Bresson, Clouzot en Becker behoren, haar carrière kan beginnen.

In het tweede deel van *De Blum à Pétain* vinden we Garçon analyses. Fictiefilm is volgens hem een propagandamiddel bij uitstek – ‘Le cinéma est un des moyens de propagande les plus sûrs, parce qu’il parle davantage à l’esprit, parce qu’il amuse’ (p. 18) – waardoor je zou verwachten dat hij door een regime gebruikt zou worden om de ideologie ervan uit te dragen. Dat dit ook tijdens het Vichy-bewind zou zijn gebeurd, is zoals gezegd vele malen tegengesproken, en Garçon onderzoekt of deze weerlegging terecht is.

De film tijdens het Vichy-regime

Garçon gaat in zijn onderzoek zeer zorgvuldig te werk. Hij plaatst de 285 speel-films (ongeveer 45% van de totale produktie in de periode 1936-1944) die hij in zijn onderzoek betreft in hun historische context. Hij wijst erop dat hij door dit uitgangspunt tot andere conclusies komt dan semiologische studies, die de interne organisatie van films onderzoeken. Garçon verwijst in dit verband naar het onderzoek van Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma Français sous Vichy, les films français de 1940 à 1944* (p. 11 noot). Hij vergelijkt dus de films van vóór en tijdens de bezetting. De eerste groep wordt gevormd door de films die gemaakt zijn in de periode 1936-1939, waarin de regering-Blum aan de macht is, de Volksfrontregering, waarbinnen communisten en socialisten zich eensgezind tegen het fascisme richten. De tweede groep bestaat uit de films die gedraaid zijn tijdens de bezetting door het fascistische Duitsland, de periode waarin de conservatieve maarschalk Pétain staatshoofd was van een met Duitsland samenwerkend, autoritair geregeerd Frankrijk, waarvan Vichy in het niet-bezette gedeelte regeringscentrum was.

Garçon vergelijkt de films uit deze twee – ideologisch bijna haaks op elkaar staande – perioden aan de hand van verschillende thema’s, ‘hot items’ uit die tijd. Allereerst relateert hij ze aan de zogenaamde ‘Pétainistische trilogie’, te weten arbeid, gezin en vaderland. Vervolgens onderzoekt hij de opinie die uit de films spreekt ten aanzien van ‘buitenlanders in en buiten Frankrijk’: Engelsen, Duitsers en Joden.

Deze reusachtige analyse is nog niet voldoende voor Garçon: hij relateert niet alleen de vele speelfilms aan de eerder genoemde thema’s, maar hij onderzoekt ook nog hoe andere expressiemiddelen dezelfde thema’s naar buiten brengen. Wanneer een film een adaptatie van een roman is, vergelijkt hij de film met de roman, hij onderzoekt wat de literatuur over het algemeen over deze onderwerpen schrijft, hij bekijkt wat de schilderkunst en architectuur in deze twee perioden verbeelden, wat er in kranten en filmbladen geschreven wordt. Hij bestudeert wat er op de radio te horen is, wat de informatieve cinema toont, hij bestudeert zelfs ministeriële brieven waarin sprake is van filmcensuur; kortom de immense socio-culturele context van de films die gemaakt zijn tussen 1936-1944!



LETTY. JEAN-LOUIS BARRAUT. PIERRE BRASSEUR. PIERRE

UN FILM DE

MARCEL CARNE

LES ENFANTS DU PARADIS

SCENARIO ET DIALOGUES DE JACQUES PREVERT

AVEC

LOUIS SALOU. MARIA CASARES

MARCEL HERRAND

EPOQUE
BOULEVARD
CRIME

Garçon toont in zijn boek aan – na een onderzoek van negen jaar – dat de films die tijdens de bezetting zijn vervaardigd inderdaad ‘morelement irréprochable’ zijn: er komt geen anti-semitisme, geen anglofobie en geen Duitse propaganda in voor, en in dit opzicht komt Garçon dus tot dezelfde conclusie als Siclier en Jeancolas. Het resultaat van Garçons onderzoek is verbazingwekkend door het feit dat de cinema alléén staat in deze onafhankelijke houding ten opzichte van de heersende moraal! Op het moment dat alle communicatiemediën – pers, radio, informatieve cinema en een groot gedeelte van de literatuur – ‘dominent dans l’air du temps le plus vil’, zwijgt de cinematografische fictie; zij zwijgt over Groot-Brittannië, de Joden en het fascisme. Een cinema die je ten tijde van de regering-Blum zou verwachten, en niet tijdens het conservatieve, naar fascisme neigende Pétainisme en het nationaal-socialistische regime.

De films van de Volksfront-periode vergeleken met die van het Vichy-regime

De verleidelijke en door Siclier en Jeancolas ook briljant verdedigde these dat de cinematografische fictie tijdens de bezetting hetzelfde toont als in de jaren vóór de oorlog, is echter niet bestand tegen de minutieuze analyse van Garçon. Door wat hij zegt, maar vooral door wat hij niet zegt, verschilt de cinema van vóór en ná 1940. En op dit punt is Garçons onderzoeksresultaat verbijsterend.

Hij komt tot de paradoxale conclusie dat niet de films van de bezetting getuigen van anti-semitisme, anglofobie en racisme, maar juist de films van vóór de oorlog, gemaakt tijdens de Volksfrontregering; juist in deze film vindt men de geest van Pétain!

Garçon concludeert, zoals Marc Ferro het in zijn voorwoord formuleert, ‘que la société était prête, prédisposée en quelque sorte, à adopter les valeurs de Vichy avant Vichy; elle était prête à assumer l’ordre de Vichy avant Vichy’ (p. 10).

Deze conclusie plaatst het onafhankelijke karakter – vergeleken met de andere media – van de Franse cinema tijdens de bezetting ten opzichte van fascisme en conservatisme natuurlijk ook in een ander daglicht.

In 1941 ontstaat er een breuk tussen de cinematografische fictie en de andere media. Er is sprake van een echte breuk: alle Franse cineasten blijven vanaf 1941 buiten het heersende denken en misschien ook buiten de publieke opinie.

Garçon helt sterk tot de mening dat deze paradox veel te maken heeft met de eliminatie – door de invoering van het CIP – van 80% van de producenten en 50% van de regisseurs in 1941, waardoor van het ene moment op het andere een nieuwe generatie aan het werk kon gaan, zonder dat zij een ‘gevecht’ hoefden te voeren tegen hun leermeesters, de oude generatie. Garçon haalt als ondersteuning van zijn mening Brecht aan, die erop wijst dat in de kunst, meer dan elders, het nieuwe slechts geboren kan worden in de strijd met het oude (p. 197). Dit verklaart niet alleen het feit dat de cinematografische fictie qua vorm gelijk blijft van 1936 tot 1944, maar ook haar ‘goede geweten’: de cineasten, en vooral de nieuwe, willen gewoon hun beroep goed uitoefenen. Zij associëren het uitoefenen van hun beroep niet met een strijd tegen de oude generatie, maar met een opdracht die zij correct moeten vervullen.

Een ander argument ontleent Garçon aan het feit dat er in de loop van 1942-1943 – hoewel het er slechts drie zijn – films verschijnen die tekenen vertonen van een opkomende tendens die toch enigszins naar fascisme neigt. Hij verwijst hiervoor naar zijn artikel 'La Tentation fasciste du cinéma français', in: *Film et histoire* (p. 200). Een racistische maatregel heeft dus klaarblijkelijk tot gevolg dat er een paar jaar lang moreel gesproken onberispelijke films gemaakt worden.

De Blum à Pétain is een zeer helder geschreven studie, wat te meer vermeld dient te worden gezien de grote hoeveelheid en verscheidenheid van informatie die François Garçon geeft. Het boek is zeer goed gedocumenteerd; het bevat vele interessante voorbeelden: van dialogen, kadrering, plots, van verschillen tussen films en romans waarnaar die films gemaakt zijn, van kranteberichten en radio-uitzendingen. Het is bovendien goed geïllustreerd door foto's en kopieën van brieven die betrekking hebben op censuur van films, en voorzien van een uitgebreid notenapparaat.

Bernadette Klasen

Theater en cinema

Hoewel cinema cinema is (en geen theater, opera, schilderkunst of literatuur), blijven de verhoudingen tussen de verschillende artistieke 'langages' boeien. Bij de invoering van de geluidsfilm waren er veel klachten te horen over een cinema-kunst die, door toevoeging van het gesproken woord, theater (of verfilmd theater) werd. Een technische ontwikkeling die echter niet altijd strookt(e) met het geloofsregime van een bepaalde 'langage'. Een mooi voorbeeld daarvan was het verslag van Alexander Arnoux (dat ik geciteerd heb in *Versus* 3/1985, p. 10): de onbeweeglijkheid van de achter het doek verstopte geluidsbron (het punt vanwaaruit de stemmen kwamen) deed afbreuk aan de geloofwaardigheid van de bewegende schimmen op het doek. Een 'valse noot', gecreëerd door de discrepantie tussen iets wat één is, zou moeten zijn (de diëgese, het fictieve universum), en toch twee is (beeld en geluid, scherm en geluidsbox, visuele en auditieve waarneming). Wat een meerwaarde aan fictionaliteit moet zijn, creëert juist een ongelof.

Een ongelof, dat vergeten werd en weer terugkwam bij de invoering van de stereo-geluidsfilms; bij het 'coulissen-effect' (alweer het theater!), zoals Michel Chion dat omschreef (*Versus* 3/1985, p. 45): doordat het geluid over meerdere boxen verschuift (van links naar rechts) is het alsof het personage dat buiten beeld gaat, buiten het scherm gaat, want zijn (auditieve) voetstappen gaan ook 'buiten het scherm' en verankeren zich in de coulissen. De fetisj (de technische outillage-apparatuur) dreigt zich tegen de fetisjist (de toeschouwer, die fictie wil daar waar vlekken en geluiden zijn) te keren; de techniek keert de hallucinoire drift tegen zichzelf door te grote perfectie die de fetisjist stoort in zijn spel, waar