

# Frans verleden verbeeld?

---

De ontvangst van nieuwe perspectieven in Les Cahiers du cinéma, Libération, Le Monde en Le Figaro



Sophie Marike Vredenburg van Aardenne  
s0806161  
20 juni 2017  
MA History – Political Culture and National Identity  
Begeleider: Dr. H.J. Storm

Aantal woorden: 20.744

Afbeeldingen voorkant:

Drie *stills* uit de films die in deze scriptie centraal staan. Van boven naar beneden en van links naar rechts: *Vivre au Paradis* (Bourlem Guerdjou, 1999), *Les Chants de Mandrin* (Rabah Ameur-Zaïmeche, 2011) en *Indigènes* (Bourlem Guerdjou, 2006).



## Inhoudsopgave

<b>Inleiding .....</b>	<b>5</b>
<b>1 – Het koloniale verleden in beeld gebracht .....</b>	<b>12</b>
<i>Fracture coloniale</i> .....	13
<i>Beur cinéma</i> .....	15
<b>2 – <i>Vivre au Paradis</i> (Bourlem Guerdjou 1999) .....</b>	<b>19</b>
De schaamte voorbij .....	19
<i>Vivre au Paradis</i> .....	21
De Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog in het collectieve bewustzijn .....	23
Analyse recensies .....	26
Les Cahiers du cinéma .....	26
Libération .....	28
Le Monde .....	31
Le Figaro .....	32
Conclusie .....	32
<b>3 – <i>Indigènes</i> (Rachid Bouchareb 2006) .....</b>	<b>35</b>
Franse historie in beeld .....	35
<i>Indigènes</i> .....	36
Lont in het kruisvat .....	38
Analyse recensies .....	41
Cahiers du Cinéma .....	41
Libération .....	42
Le Monde .....	45
Le Figaro .....	48
Conclusie .....	51
<b>4 - <i>Les Chants de Mandrin</i> ( Rabah Ameur-Zaïmeche 2012) .....</b>	<b>53</b>
Bekend verhaal, nieuwe invulling .....	53
<i>Les Chants de Mandrin</i> .....	55
Vereniging van verhalen .....	57
Analyse recensies .....	59
Cahiers du cinéma .....	60
Libération .....	61
Le Monde .....	64
Conclusie .....	65

**Conclusie** ..... 67  
**Literatuur** ..... 72  
    Bronnen ..... 74  
    Websites ..... 75

## Inleiding

“Par besoin de comprendre ma propre histoire, ma position sein de la société, en France.”<sup>1</sup>

“[J]’ai eu envie de revenir sur mes racines, cette histoire tue d’où je viens.”<sup>2</sup>

Twee Franse regisseurs met een achtergrond in de Maghreb geven één van hun redenen om films te maken die hun verleden van een (nieuw) perspectief kon voorzien. De filmmakers geven aan dat zij zich niet herkennen in de weergave van de Franse geschiedenis en besloten die zelf uit te diepen. Frankrijk had een van de grootste en langstduurende koloniale rijken gehad, maar besteedde in vergelijking met Engeland, een andere imperiale grootmacht, in veel mindere mate aandacht aan dat verleden.<sup>3</sup> Het beeld dat naar buiten werd gebracht was bovendien overheersend dat van een eurocentrisch en glorieus verleden.<sup>4</sup> In films die het koloniale verleden behandelden voerde vaak een nostalgisch gevoel voor de koloniën. In de boventoon vertonen veel van deze films vooral een gevoel van macht en trots.<sup>5</sup> De ervaringen van (kinderen van) migranten uit de Maghreb strookten niet met het beeld van de Franse geschiedenis zoals die in het collectieve bewustzijn was neergezet. Dat was één van de redenen die er voor zorgden dat de kinderen van migranten, die vaak in Frankrijk waren geboren of op zeer jonge leeftijd naar het land waren verhuisd, geen verwantschap voelden met de cultuur van hun ouders, maar zich ook niet thuis voelden in de Franse samenleving.

Als antwoord op die kloof richtten enkelen van de nazaten van migranten zich op het verleden en zochten van daaruit naar verklaringen voor hun huidige situatie, vaak om hun positie

---

<sup>1</sup> Rachid Bouchareb in een interview met Ange-Dominique Bouzet, “Nos parents n’ont été que des bras?” *Libération*, 21 september 2005.

<sup>2</sup> Bourlem Guerjou in een interview met Gérard Lefort, “ Transmettre cette conscience de ce que l’on est d’où l’on vient ”, *Libération*, 17 maart 1999.

<sup>3</sup> Alec G. Hargreaves en Mark McKinney, ‘Introduction’, in: Alec G. Hargreaves en Mark McKinney (eds.), *Memory, Empire, and Postcolonialism* (Oxford 2005) 1-10, 1-2.

<sup>4</sup> Dayna Lynne Oscherwitz, *Representing the Nation: Cinema, Literature and the Struggle for National Identity in Contemporary France* (Austin 2001) 5-6.

<sup>5</sup> Naomi Greene, *Landscape of Loss: The National Past in Postwar French Cinema* (Princeton 1999) 130.

in de Franse samenleving te legitimeren. Hun argument was dat hun onderbelichte verhaal ook onderdeel uitmaakte van de Franse geschiedenis. Om de huidige situatie in Frankrijk te kunnen verklaren moest niet alleen gekeken worden naar het eurocentrische verhaal, maar ook naar andere perspectieven op de Franse geschiedenis. Zo brachten zij nieuwe beelden van de Franse koloniale geschiedenis en legitimeerden zij tegelijkertijd hun plaats binnen de Franse samenleving. In dit onderzoek staat de vraag centraal in hoeverre het alternatieve beeld van de films van makers met een achtergrond in de Maghreb in recensies die in het vaktijdschrift *Les Cahiers du Cinéma* en de kranten *Libération*, *Le Monde* en *Le Figaro* ook daadwerkelijk geaccepteerd werd door de Franse media.

Er zijn verschillende onderzoeken gedaan naar de invloed van deze films van regisseurs met een achtergrond in de Maghreb op de Franse samenleving. De manier waarop films bijdroegen aan het politieke debat is onderzocht door Jonathan Ervine.<sup>6</sup> In zijn boek *Cinema and the Republic* uit 2013 analyseert Ervine films en verklaart op wat voor manier en waarom immigranten en inwoners van de *banlieue* vaak gezien worden als personen aan de rand van de samenleving van het moderne Frankrijk. Ervine begint zijn onderzoek in 1995, omdat dat een jaar van grote sociaal-politieke gebeurtenissen was in Frankrijk waar zowel demonstranten als regisseurs op reageerden.<sup>7</sup> In het onderzoek staan vier thema's centraal die in de periode na 1995 uitgroeiden tot belangrijke kwesties: dat van de *sans-papiers* (illegalen), de *double peine* (dubbele straffen voor één misdrijf), de relatie tussen de politie en inwoners van de *banlieues* en de representatie van de gemeenschappen in de *banlieues*. Door de afwisseling van linkse en rechtse regeringen in Frankrijk maakt Ervine bovendien een vergelijking op welke manier filmmakers sociaal-politieke vraagstukken in verschillende politieke contexten neerzetten. De films hadden volgens Ervine niet één overkoepelende ideologie. Er waren wel drie elementen die terugkwamen: erkenning van het belang van de Republikeinse cultuur en de mogelijkheid om daarmee

---

<sup>6</sup> Jonathan Ervine, *Cinema and the Republic: Filming on the Margins in Contemporary France* (Cardiff 2013).

<sup>7</sup> Ervine, *Cinema and the Republic*, 2.

problemen mee op te lossen. Een tweede overeenkomst vond Ervine in de manier waarop de films het Republikeinse model van burgerschap uitdaagden, en als laatste vormden de films een middel om achtergestelde groepen sterker te maken en de hegemonie van het huidige discours waarin immigranten en inwoners van de *banlieue* in werden verbeeld aan te passen.<sup>8</sup>

Over die aanpassing van het beeld van (kinderen van) migranten en inwoners van de *banlieues* deed filmhistorica Carrie Tarr onderzoek. In haar boek *Reframing difference* uit 2005 beschreef Tarr de manier waarop films in Frankrijk invloed hebben gehad om debatten rond de Franse nationaliteit als een meervoudige, multi-etnische samenleving door de stemmen en ideeën van etnische minderheden weer te geven en daardoor de manier waarop verschillen binnen de Franse samenleving werden uitgewerkt opnieuw te formuleren.<sup>9</sup> In haar analyse maakt Tarr gebruik van het concept 'imagined communities' van Benedict Anderson, waar het idee centraal staat dat het idee van een natie geconstrueerd wordt door de herhaling van de samenleving belangrijke verhalen en discussies.<sup>10</sup> Omdat de Franse cinema weinig aandacht had voor kritiek op de Franse rol in het koloniale verleden en de neo-koloniale machtsverhoudingen bestudeerde Tarr in haar onderzoek *beur* en *banlieue* cinema om de herformulering van het anders zijn binnen de Franse samenleving vast te stellen.<sup>11</sup> De filmhistorica concludeerde dat regisseurs met een achtergrond in de Maghreb er in waren geslaagd om veranderingen aan te brengen in het negatieve beeld dat tot dan toe in de mainstream media had overheerst. Door een meer positief verhaal te laten zien wat het betekende om 'anders te zijn' kregen de filmmakers het voor elkaar om vanaf de jaren negentig een nieuw beeld van Fransen met een achtergrond in de Maghreb te laten gelden.

Het onderzoek van historicus Will Higbee dat hij in 2013 publiceerde met zijn boek *Post-Beur Cinema* had betrekking op de plaats die films gemaakt door personen uit de Maghreb in

---

<sup>8</sup> Ervine, *Cinema and the Republic*, 140

<sup>9</sup> Carrie Tarr, *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France* (Manchester en New York 2005).

<sup>10</sup> Carrie Tarr, *Reframing difference*, 9.

<sup>11</sup> *Ibidem*, 2-9.



hadden genomen in de Franse filmindustrie.<sup>12</sup> De eerste producties waren belangrijke bijdragen voor de representatie van onderwerpen als immigratie, integratie en nationale identiteit maar deden dit vanuit de marges van de Franse filmindustrie. Higbee stelt dat vanaf het millennium er een ontwikkeling was naar meer toonaangevende producties met personen met een achtergrond in de Maghreb die zowel voor als achter de camera stonden. De films vertoonden een grotere diversiteit van genres en stijlen, maar bleven trouw aan de sociale en politieke kwesties die in de eerdere films behandeld werden. Higbee concludeerde dat met de verschuiving van de films naar een mainstream publiek de films ook een grotere impact hadden op het Franse publiek en dat zij sleutelposities innamen in sociaal-politieke debatten.<sup>13</sup> Ook Ervine doet een suggestie voor de populariteit van de films en stelt dat het Franse publiek eerder geneigd was de films te accepteren wanneer het verhaal op een "glossy, well packaged and unthreatening manner" werd gebracht.<sup>14</sup>

Bouwend op de analyses van Ervine, Tarr en Higbee die alle drie voornamelijk filmische aspecten in een maatschappelijke context plaatsten, staat in dit onderzoek juist de vertaalslag van de kijker in de vorm van de recensent centraal. Het is volgens filmhistoricus Chris Vos de kijker die betekenis geeft aan de film, die af kan wijken van de bedoelingen van de maker.<sup>15</sup> Zo noemt Vos bijvoorbeeld de voorkennis van de kijker die van invloed is op de receptie van een film. Om die overbrenging in beeld te kunnen krijgen zijn recensies en andere publicaties naar aanleiding van drie films in dit onderzoek geanalyseerd. Als eerste worden de reacties op *Vivre au Paradis* (1999) van de in 1965 in Frankrijk geboren Bourlem Guerdjou geanalyseerd. Het was de eerste speelfilm van de regisseur die een Algerijnse achtergrond had en liet het tot dan toe nauwelijks in films belichte verleden van de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog en de effecten daarvan op Algerijnse migranten in Frankrijk, zien. De tweede film waarvan de reacties zijn onderzocht was de oorlogsfilm *Indigènes* (2005) van Rachid Bouchareb waarin de laatste twee jaar van de Tweede

---

<sup>12</sup> Will Higbee, *Post-Beur Cinema: North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000* (Edinburgh 2013).

<sup>13</sup> Higbee, *Post-Beur Cinema*, 5, 186.

<sup>14</sup> Ervine, *Cinema and the Republic*, 150.

<sup>15</sup> <sup>15</sup> Chris Vos, *Bewegend Verleden* (Amsterdam 2004) 77, 107.

Wereldoorlog en met name de bevrijding van Frankrijk vanuit het zuiden door koloniale troepen, de basis was van het script. Bouchareb, geboren in 1953 in Parijs als zoon van ouders afkomstig uit Algerije, had al verschillende speelfilms gemaakt. *Indigènes* was zijn eerste grote succes dat ook bij het algemene Franse publiek aansloeg. Als laatste film is gekozen voor *Les Chants de Mandrin* (2011) van regisseur Rabah Ameur-Zaïmeche. In de film voorziet Ameur-Zaïmeche de Franse legende Louis Mandrin (de Franse Robin Hood) van een nieuw en bovendien gekleurd stereotype. De regisseur was in 1966 geboren in Algerije en in zijn tweede levensjaar in Montfermeil, één van de voorsteden van Parijs, komen te wonen. *Les Chants de Mandrin* was zijn vierde speelfilm, maar de eerste waarmee hij het Franse verleden belichtte.

De keuze voor deze drie films van regisseurs uit de Maghreb is gebaseerd op drie aspecten: het onderwerp, het bereik van de film en het jaar waarin deze zijn uitgebracht. Om een zo breed mogelijk beeld te kunnen schetsen is gekozen voor films die binnen het thema Franse geschiedenis verschillende onderwerpen behandelen. Daarnaast werd het succes van de films in de onderzoeken van Tarr en Higbee veelal afgemeten aan de hand van het aantal bezoekers en de prijzen die de films in de wacht wisten te slepen. Door de selectie van films die uiteenlopende bezoekersaantallen trokken (3.2 miljoen personen in Frankrijk zagen *Indigènes* tegenover een kleine 81.000 bioscoopbezoekers voor *Vivre au Paradis* en 12.000 voor *Les Chants de Mandrin*). Omdat die aantallen niet altijd representatief zullen zijn voor de ontvangst van de films in de Franse kranten is gekozen voor films die een verschillend bereik hadden. Tarr eindigde haar conclusie met de opmerking dat ondanks de soms lage aantallen bezoekers die de films bekeken, zij toch als Franse verhalen gezien kunnen worden.<sup>16</sup> Door naar de recensies van films met verschillende hoogtes in aantallen bioscoopgangers te kijken en die naast elkaar te zetten is onderzocht of de ideeën uit de films door de recensenten ook daadwerkelijk als Frans gezien werden.

---

<sup>16</sup> Tarr, *Reframing difference*, 213.

Daarnaast waren de films exemplarisch voor gebeurtenissen die betrekking hadden op de omgang met het verleden in Frankrijk. Hoewel de films onderdelen uit het verleden laten zien, waren tegelijkertijd waarden van de regisseur in het hedendaagse Frankrijk zichtbaar. In de woorden van filmhistoricus Chris Vos zijn films ook wel ‘achteruitkijkspiegels van de samenleving’ die de sociale waarden van het moment weerspiegelen.<sup>17</sup> *Vivre au Paradis* was bijvoorbeeld de eerste film die het gewelddadige neerslaan door de Franse politie van de vreedzame demonstratie van Franse Algerijnen van 17 oktober 1961 in Parijs liet zien. De film kwam uit in het jaar dat Frankrijk de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog erkende. *Indigènes* ging enkele maanden nadat er in november 2005 hevige rellen waren uitgebroken in première. De film legde vervolgens een link naar het heden omdat het de slechte positie van koloniale veteranen weergaf. De laatste film: *Les Chants de Mandrin* werd uitgebracht nadat president Nicolas Sarkozy een honderd dagen durend debat over de Franse identiteit had gehouden. Waar de eerste twee films een relatief onbekend onderdeel uit de Franse geschiedenis lieten zien had regisseur Ameur-Zaïmeche gekozen voor het verhaal van Louis Mandrin dat bij veel Fransen bekend was. Vernieuwend was echter dat Ameur-Zaïmeche de Franse leden van de groep waartoe Mandrin behoorde, van een nieuw en donker stereotype voorzag.

De recensies die in dit onderzoek gebruikt zijn, zijn afkomstig uit vier verschillende bronnen: het vaktijdschrift *Cahiers du cinéma*, dat voornamelijk reflecteert op de cinematografische aspecten van de films, en verschillende kranten die het politieke spectrum dekken: de rechtse krant *Le Figaro*, de centrum-linkse *Le Monde* en de linkse *Libération*. Op deze manier is geprobeerd een ideologische spreiding te creëren en zo de ontvangst van de films in een breed kader te kunnen analyseren. De *Cahiers du Cinéma* is meer op cinematografische aspecten gericht dan de kranten, waar vaker een politiek standpunt werd ingenomen, waardoor zowel de cinematografische aspecten als politieke standpunten in een context gezet kunnen worden.

---

<sup>17</sup> Vos, *Bewegend Verleden*, 107, 153-154.

In het eerste hoofdstuk is aandacht voor de Franse omgang met haar (koloniale) verleden en de oorsprong en ontwikkeling van films gemaakt door regisseurs met een achtergrond in de Maghreb. De drie daaropvolgende hoofdstukken behandelen de drie films op chronologische wijze en zijn ingedeeld in drie onderdelen: achtergrond informatie van de regisseur en zijn bedoelingen met de films. Daarop volgt een samenvatting van de film en de gebruikte filmtechniek waarna een analyse van de recensies volgt. De bevindingen van de recensenten worden met elkaar vergeleken en tegenover de literatuur gezet.

## 1 – Het koloniale verleden in beeld gebracht

Frankrijk had één van de grootste en langdurigste koloniale rijken en de geschiedenis van het land was daar onlosmakelijk mee verbonden. Maar ondanks die grote impact maakte die geschiedenis volgens Adler in mindere mate deel uit van het collectieve bewustzijn. Na het uitroepen van de onafhankelijkheid van de oude koloniën werden koloniale referenties in Frankrijk vrij letterlijk gewist. Hargreaves geeft enkele voorbeelden van naamsveranderingen van koloniale bouwwerken en andere plaatsen in het land. Zo werd de naam *Jardin colonial* veranderd in *Jardin tropical* en het al hernoemde *Ministère de la France d’outre-mer* (dat daarvoor nog *Ministère des Colonies* was) wijzigde na 1962 naar *Ministère de la Coopértation*. Daarnaast werd in musea voornamelijk de militaire kant uitgelicht en in schoolboeken werd tot eind jaren tachtig nauwelijks aandacht besteed aan het Franse koloniale verleden.<sup>18</sup> Ross geeft aan dat de koloniale geschiedenis in Frankrijk gezien werd als een “externe” gebeurtenis die in 1962 tot een afgesloten einde had geleid.<sup>19</sup> Aldrich stelde dat het algemene beeld van de koloniën dat in Frankrijk bestond gedurende de twintigste-eeuw compleet was veranderd. De trots waarmee in het begin van de eeuw de koloniale macht werd gepresenteerd was in een halve eeuw omgeslagen door de pijnlijke dekolonisatie.

Het gevolg was dat het gevoelige deel van de koloniale geschiedenis door velen, zowel ‘witte’ Fransen, als Fransen met een achtergrond in de Maghreb ontkend of niet besproken werd. Aldrich toont aan dat er sprake was van een selectieve herinnering. Zo werd wel het afschaffen van de slavernij gevierd, maar werd er niet stil gestaan bij de dagelijkse praktijk van het houden van slaven in het Franse verleden. Verschillende groepen onderhielden weliswaar hun eigen herinneringen: Franse veteranen, *harkies* (Algerijnse vrijwilligers die met de Franse troepen vochten tegen onafhankelijkheid), *pied-noirs* (Europese kolonisten die zich in de Maghreb hadden

---

<sup>18</sup> Hargreaves, ‘Introduction’, 1.

<sup>19</sup> Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture* (Cambridge Massachusetts en Londen 1995) 8-9.

gevestigd), et cetera. Maar Aldrich stelt dat een breed gedragen algemeen verhaal ontbrak.<sup>20</sup>

Doordat verschillende groepen zich de periode anders herinnerden ontstond er volgens Aldrich een versnipperd beeld van de koloniale geschiedenis en bovendien waren er bepaalde groepen, zoals de veteranen, nadrukkelijker met het verleden bezig.<sup>21</sup> Blanchard en Veyrat-Masson stellen vast dat er verschillende waardes aan herinneringen gekoppeld worden door momenten die als belangrijk worden gezien voor de Franse natie (zoals bijvoorbeeld mei '68) meer aandacht te geven dan andere gebeurtenissen (de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog). Door die verdeling ontstaat er een hiërarchie van herinneringen.<sup>22</sup> Het gebrek van een collectief bewustzijn van de Franse koloniale geschiedenis leidde tot verschillende beelden van dezelfde periode. Beelden van een glorieus en eurocentrisch koloniaal verleden voerden de boventoon. Veel migranten uit de oude koloniën hadden echter moeite om zich in dat beeld te herkennen.

### **Fracture coloniale**

Hargreaves laat zien dat aan het eind van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig de grootste groep migranten in Frankrijk bestond uit personen afkomstig uit de Maghreb. Bijna een derde van de niet-Westerse migranten was afkomstig uit de voormalige Franse koloniën in Noord-Afrika.<sup>23</sup> Die groei was volgens Hargreaves ontstaan door de 'migratie stop' die president Valéry Giscard d'Estaing in 1974 had afgekondigd. Het effect van die maatregel had echter een averechts effect. Migranten uit de Maghreb waren veelal seizoen werkers die heen en weer reisden tussen hun thuisland en Frankrijk. Toen de dreiging ontstond dat zij vanwege de migratie stop geen werk meer konden krijgen, besloot een groot deel zich in Frankrijk te vestigen en ook hun familie naar het land te halen.<sup>24</sup> De Franse nationaliteit kon vervolgens op verschillende manieren verkregen worden. Zo kon na vijf jaar wonen in Frankrijk een verzoek tot naturalisatie worden ingediend en

---

<sup>20</sup> Aldrich, *Vestiges of the colonial empire in France: Monuments, Museums and Colonial Memories* (New York 2005) 10.

<sup>21</sup> Aldrich, *Vestiges of the colonial empire*, 13.

<sup>22</sup> Pascal Blanchard en Isabelle Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires. La France et son histoire Enjeux politiques, controverses, historiques, stratégies médiatiques* (Parijs 2010), 17.

<sup>23</sup> Alec Hargreaves, *Multi-Ethnic France: Immigration, politics culture and society* (Londen en New York 2007) 22.

<sup>24</sup> Hargreaves, *Multi-Ethnic France*, 24-26.

kinderen die meerderjarig werden of geboren waren in Frankrijk kregen automatisch de Franse nationaliteit.<sup>25</sup>

Een groot gedeelte van de (kinderen van) migranten mochten dan wel 'Frans' zijn, toch konden zij zich volgens Hargreaves niet identificeren met het collectieve bewustzijn. Door de stilte rond het koloniale verleden en de migratie die tot de 'stop' nauwelijks zichtbaar was geweest leek er een grote scheiding te zijn binnen de Franse samenleving.<sup>26</sup> En niet alleen de selectieve herinnering droeg bij aan de positie van kinderen van migranten, ook de economische situatie zorgde voor een onderscheid in de Franse samenleving. Zo waren kinderen van migranten vaker werkloos dan hun blanke leeftijdsgenoten en hadden zij, als zij werk hadden, in vergelijking vaker banen voor laaggeschoolden.<sup>27</sup> Ook op het gebied van wonen waren verschillen aan te wijzen. Veel migranten kwamen door woningnood in speciale noodwoningen terecht: de *Habitations à Loyer Modéré* (HLM). Hargreaves toonde aan dat ongeveer de helft van de migranten uit Algerije, Marokko en Turkije in die speciale woningen leefden, tegenover zestien procent van migranten uit Europa en de rest van de Franse bevolking. De meeste van deze woningen vormden de buitenwijken van grote steden en werden ook wel *banlieues* genoemd. Gebieden die volgens Hargreaves synoniem geworden zijn voor sociale achterstand.<sup>28</sup>

Uit het onderzoek van Hargreaves bleek dat kinderen van migranten, veelal geboren en opgegroeid in Frankrijk zich meer verwant voelden met Frankrijk dan de Maghreb. Dit in tegenstelling tot hun ouders.<sup>29</sup> Toch vonden zij het lastig om zich thuis te kunnen voelen in Frankrijk. Hun verleden, waar zowel door hun ouders als in de 'officiële geschiedenis' over gezwegen werd, was volgens Tarr een van de belangrijkste redenen tot deze verzwakking van hun positie.<sup>30</sup> Daarnaast speelde weergave in de mainstream media een belangrijke rol zoals Tarr laat

---

<sup>25</sup> Hargreaves, *Multi-Ethnic France*, 28-29.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 31.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 42.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 65.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 148.

<sup>30</sup> Tarr, *Reframing difference*, 5.

zien door de onderzoeker Begag aan te halen: Begag stelt dat de representatie van kinderen van migranten met een achtergrond in de Maghreb een belangrijke rol speelt in hun worsteling naar een plek binnen de Franse identiteit.<sup>31</sup> De beelden waar zij veelal in geïnteresseerd waren en die voor de Franse samenleving zichtbaar waren, schetsten een beeld van criminaliteit en geweld. De interesse van het leven in de *banlieue* bestond voornamelijk uit het geweld en de problemen die zich in de *banlieue* afspeelden. Ook in veel mainstream films werden etnische minderheden vaak neergezet als criminelen, ondergeschikt aan superieure 'witte' personages.<sup>32</sup>

### **Beur cinéma**

In de jaren tachtig was volgens Tarr voor kinderen van migranten de noodzaak ontstaan om het beeld van de populaire cultuur uit te dagen.<sup>33</sup> Daarnaast stelt Hargreaves dat kinderen van minderheden in Frankrijk op zoek gingen naar hun eigen geschiedenis en daarmee ook de drijvende kracht waren achter het opnieuw onder de aandacht brengen van de koloniale geschiedenis.<sup>34</sup> Eén van de manieren waarop enkelen dat deden was door middel van cinema. De filmmakers wilden hun zoektocht naar hun identiteit en het verleden vorm geven en bovendien aan een breder publiek kenbaar maken. De films van regisseurs met een achtergrond in de Maghreb brachten een ander perspectief op het verleden en de Franse samenleving dan tot dan toe in beeld was gebracht.

De groep filmmakers onderscheidde zich al snel door zich een aparte naam te geven: *cinéma beur*. Oorspronkelijk was deze benaming afkomstig van kinderen van migranten uit de Maghreb om een afstand te creëren van de negatieve lading die de term *Arabe* met zich mee droeg. Het woord *beur* was ontstaan in de Franse straattaal; *Verlan* waarbij lettergrepen werden omgedraaid en zo een nieuw woord ontstond, toegepast op *Arabe*. De definitie van de term werd veelal opgehangen aan de etniciteit van de (film)maker: zo als Ferida Belghoul, politiek activiste,

---

<sup>31</sup> Tarr, *Reframing difference*, 5-6.

<sup>32</sup> *Ibidem*, 10.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Hargreaves, *Multi-Ethnic France*, 13.



schrijfster en onafhankelijke filmmaakster de *beur cinema* omschreef. Zij onderscheidde drie groepen die *beur* films maakten. Als eerste filmmakers die in Frankrijk waren geboren, maar een achtergrond hadden in de Maghreb. Daarnaast *émigré* filmmakers, geboren in de Maghreb maar geëmigreerd naar Frankrijk en als laatste 'witte' filmmakers die postkoloniale thema's behandelden.<sup>35</sup> Christian Bosséno verfijnde deze brede definitie vervolgens door te stellen: "a *beur* film is one which was made by a young person of North African origin who was born or spent his or her youth in France, and which features *beur* characters".<sup>36</sup> De term werd echter al snel gekaapt in de mainstream media en daar op vergelijkbare wijze ingezet zoals daarvoor het geval was geweest met *Arabe*. En Higbee laat zien dat er protesten kwamen van de makers voor en achter de camera tegen het gebruik van de term. In plaats van waardering voor de beelden en het verhaal van de film, kwam de nadruk volgens hen te veel te liggen op de etniciteit van de maker.<sup>37</sup> Ook Bloom stelt dat de term niet langer gebruikt kan worden op de manier zoals *beur* in eerste instantie bedoeld was. De vorm van verzet die de term representeerde werd door de alomtegenwoordigheid van het gebruik ervan te niet gedaan.<sup>38</sup>

De eerste *beur* films verschenen in de jaren tachtig. Tarr geeft aan dat *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) van Medhi Charef de eerste film van een *beur* filmmaker was die een mainstream publiek wist aan te spreken.<sup>39</sup> De film won verschillende prijzen zoals in 1985 de *Prix Jean Vigo* (een prijs die jaarlijks door een vakjury van Franse filmcritici uitgereikt wordt aan een filmmaker met een eigen, originele stijl) en een *César* voor de beste eerste productie in 1986. Charef, in 1952 geboren in Algerije, woonde sinds zijn elfde in Parijs waar zijn vader als

---

<sup>35</sup> Hamid Naficy, *An Accented Cinema: exilic and diasporic filmmaking* (Princeton 2001) 97.

<sup>36</sup> Christian Bosséno, 'Immigrant Cinema: national cinema - the case of *beur* film in: Richard Dyer en Ginette Vincendeau (eds.), *Popular European Cinema* (Londen en New York 1992)47-57, 48.

<sup>37</sup> Higbee, *Post-Beur Cinema*, 21.

<sup>38</sup> Peter Bloom, 'Beur cinema and the Politics of Location: French Immigration Politics and the Naming of a Film Movement', *Social Identities* 5:4 (1999) 469-487, 483.

<sup>39</sup> Tarr, *Reframing difference*, 10-11, 15. Omdat de auteurs zich nadrukkelijk wilden onderscheiden van andere filmmakers, zullen de vroege films van makers met een achtergrond in de Maghreb in deze scriptie toch *beur* worden genoemd. Filmmakers van rond het millennium en later hadden veelal de wens om óók onderdeel te zijn van de Franse cinema en behandelden bovendien ook andere, bredere, onderwerpen. Voor deze regisseurs is in deze scriptie gekozen om ze te behandelen als Frans en daarbij hun afkomst te benadrukken.

arbeidsmigrant werkte. Tot de jaren negentig verschenen *beur* producties zoals de eerdergenoemde *Le Thé au harem d'Archimède* die voornamelijk het moeizame leven van kinderen van migranten die heen en weer geslingerd worden tussen twee culturen lieten zien. De *banlieue* was veelal het decor waar de verhalen zich afspeelden en fungeerde volgens Bloom als een metafoor voor de emotionele en geografische ontwrichting van de generatie.<sup>40</sup>

Het thema van de identiteitscrisis met als achtergrond het leven in de *banlieue* ontwikkelt zich volgens O'Shaugnessy gedurende de jaren negentig tot meer politiek geëngageerde films die sociale kwesties aankaartten. De specialist op het gebied van Franse cinema stelt dat films steeds vaker als een protestmiddel werden ingezet.<sup>41</sup> *Beur* filmmakers lieten meer en meer de *banlieue* achter zich. Een voorbeeld daarvan is de tweede film van Malik Chibane: *Douce France* (1995). De elektrotechnicus Chibane was geboren in Frankrijk en had een achtergrond in Algerije. *Douce France* had volgens Tarr de pessimistische beelden van de *banlieue* film verlaten. Chibane had de karakters neergezet als actoren die hun eigen toekomst bepaalden. Zo besloot Fahrida, een van de hoofdpersonen, haar hoofddoek af te doen en op die manier te breken met de traditie van haar ouders.<sup>42</sup> Ervine stelde bovendien vast dat films als *La Haine* (1995) van Mattieu Kassowitz het Republikeinse model uitdagen in een poging het beeld dat in het algemene debat was ontstaan rond immigratie en inwoners van de *banlieues* te voorzien van een nieuw beeld.<sup>43</sup>

Die verbreding van onderwerpen van regisseurs met een achtergrond in de Maghreb in de jaren negentig kwam volgens Powrie tegelijk met een hernieuwde interesse in de Franse koloniale geschiedenis.<sup>44</sup> Er kwam steeds meer informatie vrij over bepaalde vergeten periodes, zoals de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog. De opening van archieven en publicatie van memoires

---

<sup>40</sup> Bloom, 'Beur cinema and the Politics of Location', 471.

<sup>41</sup> Martin O'Shaugnessy, 'Post-1995 French cinema: Return of the social, return of the political?', *Modern & Contemporary France* 11:2 (2003) 189-203, 189-190.

<sup>42</sup> Tarr, *Reframing difference*, 81.

<sup>43</sup> Ervine, *Cinema and the Republic*, 140.

<sup>44</sup> Phil Powrie, 'Heritage history and the 'new realism' French cinema in the 1990's', *Modern and Contemporary France* 6:4 (1998) 479-491, 480.

zorgden ervoor dat toegang tot informatie makkelijker werd.<sup>45</sup> Ook in de Franse filmwereld was een hernieuwde interesse ontstaan in het historische drama. Powrie gaf drie redenen voor deze ontwikkeling. Als eerste was het aantal bioscoopbezoekers begin jaren negentig sterk gestegen. Een groot deel van de groei was afkomstig door een nieuwe groep van oudere bezoekers die hun weg naar de bioscoop hadden gevonden. De tweede reden was dat makers van populaire komedies steeds vaker historische onderwerpen aanboorden. Als laatste zag Powrie een groei in het aantal films, gemaakt door personen met een achtergrond in de Maghreb die een ander perspectief op de Franse koloniale geschiedenis wilden laten zien. Zij lifften mee op het succes van de erfgoedfilm in Frankrijk.<sup>46</sup> Over het algemeen zorgden deze films voor een meer kritische blik op het Franse verleden.

---

<sup>45</sup> Higbee, *Post-Beur Cinema*, 63.

<sup>46</sup> Powrie, 'Heritage, history and 'new realism'', 480.

## 2 – *Vivre au Paradis* (Bourlem Guerdjou 1999)

Het einde van de vorige eeuw vormde een keerpunt in de herinnering aan de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog. Zo kreeg de oorlog pas in 1999, veertig jaar na het uitbreken, de officiële benaming 'oorlog'. Tot dan toe waren eufemismen in zwang geweest die de verhouding tussen Frankrijk en één van haar departementen niet goed verduidelijkten. Beschrijvingen als "opérations de maintien de l'ordre" en "Tragédie Algérienne" werden toegepast op de gebeurtenissen. Door het ontwijkende woordgebruik bleef voor veel Fransen de Algerijnse strijd om onafhankelijkheid iets dat ver weg en buiten Frankrijk plaats had gevonden, en niet binnen de landsgrenzen. Die onduidelijke boodschap maakte het lastig om een herinneringscultus op te bouwen.<sup>47</sup> *Vivre au Paradis* (Bourlem Guerdjou, 1999) kwam in hetzelfde jaar uit en kan gezien worden als een zoektocht van de regisseur naar de Algerijns-Franse geschiedenis die tot dan toe maar weinig concreet was geworden. De film was relatief succesvol en trok ruim 80.500 bezoekers.<sup>48</sup>

### De schaamte voorbij

*Vivre au Paradis* (1999) is de eerste speelfilm van Bourlem Guerdjou. De regisseur was in 1965 geboren in Asnières, een voorstad van Parijs, en zoon van ouders die in de jaren vijftig vanuit Algerije naar Frankrijk waren gekomen. Guerdjou begon zijn carrière als komiek in verschillende theaterstukken en films. Zoals *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) van Mehdi Charef, een film die door zijn beelden van de banlieue en de vertolking van het leven van migranten in Frankrijk gezien wordt als één van de eerste *beur* films.<sup>49</sup> Als regisseur maakte hij eerst een aantal korte films en documentaires voordat hij doorbrak met zijn eerste speelfilm *Vivre au Paradis* over het leven van migranten in Frankrijk ten tijde van de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog. Dat Guerdjou daarmee een gevoelig onderwerp te pakken had, bleek uit de reacties die hij ontving op zijn onderwerpkeuze. Guerdjou geeft in een interview met *Libération* aan dat hem door verschillende personen is afgeraden om bepaalde onderdelen weer te geven. De regisseur gaf aan er toch voor

---

<sup>47</sup> Greene, *Landscapes of Loss*, 133.

<sup>48</sup> Tarr, *Reframing difference*, 217.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 11-12, 27.

gekozen te hebben om de gevoelige beelden op te nemen en op die manier recht te doen aan het voor veel Fransen onbekende verhaal van de migranten.<sup>50</sup>

Die onbekendheid van de Frans-Algerijnse geschiedenis was voor Guerdjou een belangrijke reden om de film te maken. Tot dan toe had hij zowel vanuit zijn familie als vanuit de media weinig gehoord over de belevingen van migranten uit de oude Franse koloniën. Het was een geschiedenis waar men vanuit schaamte over zweeg of hooguit over sprak als ‘het lijden’:

" On ne parlait pas de ça à la maison, ou alors, à la limite, il était question de la «souffrance». Nous, les jeunes, je me souviens, on leur répondait: «On s'en fout!» On ne se rendait pas compte. Maintenant, on en parle un peu plus, les temps changent, les gens s'émancipent, et moi, en vieillissant, j'ai eu envie de revenir sur mes racines, cette histoire tue d'où je viens. En tentant de briser par le film les tabous de la honte. "<sup>51</sup>

Het was de taak van onder andere regisseurs, acteurs en andere kunstenaars om het leven van huidige migranten in perspectief te zetten, en ook het deel van de geschiedenis te belichten waar men zich voor schaamde:

" J'en ai eu marre de ne pas me positionner, et je crois qu'on ne peut plus rester neutre. Les réalisateurs, les acteurs ont un rôle à jouer pour transmettre cette conscience de ce que l'on est et d'où l'on vient. [...] On a la parole, il faut se bouger le cul, arrêter de se plaindre, et profiter des espaces de liberté qu'offre la France. Nos parents ont subi dix fois plus dur que nous, on sait que ce ne sera pas facile, mais il faut avancer. "<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Bourlem Guerdjou in een interview met Didier Péron, 'Transmettre cette conscience de ce que l'on est d'où l'on vient', *Libération*, 17 maart 1999.

<sup>51</sup> Bourlem Guerdjou in een interview met Gérard Lefort, « Transmettre cette conscience de ce que l'on est d'où l'on vient », *Libération*, 17 maart 1999.

<sup>52</sup> Bourlem Guerdjou in een interview met Gérard Lefort, « Transmettre cette conscience de ce que l'on est d'où l'on vient », *Libération*, 17 maart 1999.

*Vivre au Paradis* moest een deel van de Frans-Algerijnse geschiedenis laten zien die voor Guerdjou tot dan toe onderbelicht was gebleven. Op die manier kon de huidige situatie van (kinderen van) migranten in Frankrijk betekenis krijgen.

### *Vivre au Paradis*

De film is een ode aan alle migranten die tijdens de jaren vijftig en zestig naar Frankrijk waren gekomen,<sup>53</sup> en is gebaseerd op de gelijknamige autobiografie (1992) van Brahim Benïcha. *Vivre au Paradis* vertelt over het leven van jonge *beur* van Algerijnse afkomst in de *bidonville* (sloppenwijk) van Nanterre. Guerdjou maakte twee aanpassingen in het script en liet zich inspireren door het leven van zijn ouders die in de jaren vijftig naar Frankrijk migreerden.<sup>54</sup> De hoofdpersoon Lakhdar Ferouz neemt zijn vrouw Nora en hun twee kinderen mee naar Frankrijk waar zij op drie kilometer afstand van Parijs, in een sloppenwijk van Nanterre komen wonen. Waar het boek de periode van 1959 tot 1970 beslaat, heeft Guerdjou de tijdspanne van het verhaal teruggebracht naar de laatste twee jaar van de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog waarbij drie data in de film centraal staan. Die momenten worden door middel van letters in het beeld weergegeven. Zij vormen een leidraad door de film en zijn leidend in de geschiedenis voor de naoorlogse Algerijnse migranten in Frankrijk. De eerste: '1960, Nanterre, 3 kilometres de Paris' geeft de scheiding aan tussen het leven in de *bidonville* en Parijs dat in de verte zichtbaar is. Midden in de film wordt een tweede datum geprojecteerd: 17 oktober 1961. Die datum markeert de door de Franse politie met geweld neergeslagen vreedzame demonstratie van Algerijnen in Parijs waarbij tientallen doden vielen. De demonstratie was gericht tegen de behandeling van Algerijnen door de Franse autoriteiten. Om aanslagen van het *front de Libération Nationale* (FLN: het Algerijnse Nationale Bevrijdingsfront) in de Franse hoofdstad te voorkomen kwam politieprefect Maurice Papon begin oktober met een extra maatregel. Franse Algerijnen mochten zich vanaf 6 oktober 1961 tussen 20.30 en 5.30 niet op straat begeven en de cafés waar zij kwamen moesten

---

<sup>53</sup> Bourlem Guerdjou in interview met Libération Didier Péron, 'Transmettre cette conscience de ce que l'on est et d'où l'on vient', *Libération*, 17 maart 1999.

<sup>54</sup> Tarr, *Reframing difference*, 130-131.

om 19.00 sluiten. Als reactie op dit uitgaansverbod organiseerde het FLN de avond van 17 oktober 1961 een demonstratie waar veel Algerijnen op af kwamen. Die demonstratie werd door de Franse politie met veel geweld neergeslagen. Er vielen tientallen doden maar de ochtend na de demonstratie werden die aantallen verdoezeld en lag in de media, als er al aandacht aan werd gegeven, de nadruk op het geweld dat de Algerijnen zouden hebben gebruikt. Deze datum verschijnt in de film na de beelden van de demonstratie. Voordat het zwarte beeld met de witte letters in beeld is ziet de kijker het levenloze lichaam van een anonieme Algerijn die op straat ligt, wat volgens Durmelat de iconische waarde van dit deel van de film versterkt.<sup>55</sup> De laatste datum verschijnt aan het einde van de film. Op een zwarte ondergrond staat '5 julliet 1962' geschreven, wat het einde van de oorlog markeert.

De drie data vormen het skelet waar in de film het liefdesverhaal van Lakhdar en Nora omheen is gebouwd. Het leven van de familie in de sloppenwijk van Nanterre is lastig. Beide ouders hebben uiteenlopende idealen. Lakhdar droomt van een eigen appartement in Frankrijk en probeert dat te bereiken door hard te werken en zich zo goed mogelijk aan te passen aan de Franse samenleving. Zijn vrouw Nora ziet een andere toekomst voor zich en verlangt naar een terugkeer naar een onafhankelijk Algerije. Om die reden steunt zij het FLN door geld in te zamelen en onderdak te bieden aan leden van het FLN. Die hulp mondt uit in een verwoesting van alles wat haar man heeft opgebouwd en leidt tot de scheiding van het koppel. Uiteindelijk wordt duidelijk dat zowel het enthousiasme waarmee Lakhdar de Franse waarden eigen probeert te maken als de positieve houding van Nora tegenover het FLN voor een onafhankelijk Algerije gedoemd zijn te mislukken. In de film worden evengoed het Franse geweld als de keuzes van het FLN bekritiseerd.<sup>56</sup> Dat doet Guerdjou door de personages als pionnen binnen het grotere geheel van de Frans-Algerijnse geschiedenis te plaatsen. Aan het einde van de film overheerst daardoor het

---

<sup>55</sup> Sylvie Durmelat, 'Re-Visions of the Algerian War of Independence: Writing the Memories of Algerian Immigrants into French Cinema', in: Sylvie Durmelat en Vinay Swamy (eds.), *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France* (Nebraska 2011) 93-111, 102.

<sup>56</sup> Durmelat, 'Re-Visions of the Algerian War of Independence', 101.

idee dat de migranten die zich aan het einde van de jaren vijftig in Frankrijk vestigden meer slachtoffers waren van de geschiedenis dan personen die hun eigen pad konden banen. Een ander resultaat van de keuze om personages te creëren die weinig invloed hebben op hun omgeving is dat er geen sprake is van een zuivere 'held'. Dat stond de regisseur tegen.<sup>57</sup> Door het leven van 'de gewone man' te laten zien probeerde Guerdjou clichés te ontwijken en een geloofwaardig verhaal neer te zetten.

### De Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog in het collectieve bewustzijn

Films waarin de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog voorkomt werden al sinds het eind van de jaren vijftig gemaakt. Historicus Benjamin Stora heeft aangetoond dat in tegenstelling wat auteurs als Austin betoogden, dat er in Franse films aandacht was voor de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog, maar dat de manier waarop de oorlog in de producties naar voren kwam verschilde.<sup>58</sup> Volgens Stora zijn er tussen 1957 en 1992 ongeveer vijftig films gemaakt die direct of indirect met het onderwerp te maken hadden. De producties waar de Algerijnse oorlog in voorkomt, vormen een klein deel van de Franse cinema maar hebben volgens historicus Philip Dine desondanks invloed gehad op de omgang met de herinnering aan de oorlog.<sup>59</sup> Op het moment dat er ruimte is voor het onderwerp, zijn er filmmakers die het thema oppakken. Dine geeft *Muriel* (1963) van Alain Resnais als voorbeeld van een Franse film waarin de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog in is verwerkt.<sup>60</sup> Hoewel de oorlog er niet direct in voorkomt, zijn de gevolgen daarvan wel zichtbaar in de film. *Muriel* confronteert de kijkers met de onderdrukte gebeurtenissen van de oorlog: de film laat bijvoorbeeld het gebruik van martelingen in de onafhankelijkheidsstrijd zien. In de jaren zeventig werden de eerste Franse films geproduceerd die de oorlog daadwerkelijk verbeeldden. In reactie op buitenlandse films zoals *La Bataille d'Alger* (1966) van de Italiaanse regisseur Gillo de Pontecorvo en de in hetzelfde jaar uitgekomen *Lost*

---

<sup>57</sup> Bourlem Guerdjou in een interview met Didier Péron, 'Transmettre cette conscience de ce que l'on est et d'où l'on vient', *Libération*, 17 maart 1999.

<sup>58</sup> Benjamin Stora, *La Grangrène et l'oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie* (Parijs 2005) 248-255.

<sup>59</sup> Philip Dine, *Images of the Algerian War: French Fiction and Film, 1954-1992* (Oxford 1994) 233.

<sup>60</sup> Dine, *Images of the Algerian War*, 223.



*Command* van de Canadees Mark Robson werden in de jaren zeventig ook in Frankrijk films uitgebracht die delen van de oorlog in beeld brachten, zoals René Vautier's *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1973).<sup>61</sup> Maar in de films die gedurende de jaren zeventig en tachtig uit werden gebracht is de onafhankelijkheidsoorlog volgens Dine meer een achtergrond geworden waarin de verhalen zich afspelen, dan het onderwerp van de film. Dat verandert wanneer dertig jaar na het akkoord van Evian Bernard Tavernier de documentaire *La Guerre Sans Nom* (1992) uitbrengt.<sup>62</sup> Interviews met veteranen die in de Algerijnse onafhankelijkheidsstrijd hadden gevochten, vormden de basis van de vier uur durende documentaire. Dat de documentaire dertig jaar na de gebeurtenissen die zij liet zien werd uitgebracht was 'as much an indication of the failure of cinematic fictions as it is of loudly proclaimed ideological convictions.'<sup>63</sup> Dine geeft daarmee aan dat er een verschuiving plaats heeft gevonden in de weergave van de onafhankelijkheidsoorlog.

Die ontwikkeling is volgens Powrie ook zichtbaar in de ontwikkeling van de Franse historische cinema in de jaren negentig. Powrie geeft aan dat de combinatie van de stijgende leeftijd van bioscoopgangers in Frankrijk en de wisselwerking tussen komedies en erfgoedfilms, zorgde voor een stijging van de laatstgenoemde in de jaren negentig.<sup>64</sup> De meeste nadruk lag volgens Powrie op films op het falende Franse koloniale rijk in Indochina en het *Vichy* verleden.<sup>65</sup> Met de veroordeling van Maurice Papon, één van de kopstukken van het *Vichy*-regime, stelt Greene dat "[a]s France confronts the abyss of recent history, the long battle for Vichy memory seems to be drawing at a close."<sup>66</sup> Austin voegt daar aan toe dat de afsluiting van die ene pijnlijke geschiedenis plaatsmaakte voor de ander. De Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog leek klaar om opgenomen te worden tussen de *grands événements* van Frankrijk in de twintigste eeuw.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> Dine, *Images of the Algerian War*, 227-228.

<sup>62</sup> *Ibidem*, 230.

<sup>63</sup> *Ibidem*, 232.

<sup>64</sup> Powrie, 'French Cinema in the 1990s', 480-481.

<sup>65</sup> *Ibidem*' 482.

<sup>66</sup> Greene, *Landscapes of Loss*, 6.

<sup>67</sup> Guy Austin, "'Seeing and listening from the site of trauma': The Algerian War in Contemporary French Cinema", *Yale French Studies: New Spaces for French and Francophone Cinema* 115 (2009) 115-125, 117-118.

*Vivre au Paradis* kan volgens Tarr gezien worden als één van de films die de ‘trous de mémoire’ van het Franse koloniale verleden probeerde te weerleggen.<sup>68</sup> Met de stijging van het aantal Franse erfgoedfilms, groeide ook het aantal producties van filmmakers met een achtergrond in de Maghreb die hun kijk op het verleden lieten zien.<sup>69</sup> *Vivre au Paradis* was één van de eerste films die een nieuw perspectief op het Franse koloniale verleden gaf en daarmee het dominante idee uitdaagde.<sup>70</sup> Hoewel *Vivre au Paradis* zelf geen film was die een miljoenenpubliek trok, een ruime 80.500 bioscoopbezoekers zagen de film, is de film volgens Higbee van belang omdat hij door zijn stelling in Frankrijk en de beelden die het Algerijnse gevecht voor vrijheid laten zien een model vormde voor latere *blockbusters* als bijvoorbeeld Rachid Bouchareb’s *Hors-la-Loi* (2010).<sup>71</sup>

Het succes van de film werd door auteurs als Durmelat, en Tarr verklaard aan de hand van filmische aspecten. Zo beweerde Durmelat dat Guerdjou er voor had gezorgd dat door het camerastandpunt en de mogelijkheid tot het zien van gezichten er voor had gezorgd dat kijkers zich gemakkelijk met de Algerijnse demonstranten konden identificeren.<sup>72</sup> Door de positionering van de camera midden in de demonstratie en de gemaskerde politie was het volgens Durmelat makkelijker “to take into consideration the uncounted and unaccounted for, those who are not quite brothers and sisters but no foreigners either”.<sup>73</sup> Tarr zocht het succes van de film in de enscenering van het verhaal. Door het verhaal van Lakhdar af te laten spelen in de inmiddels niet meer bestaande sloppenwijk van Nanterre verplaatste Guerdjou het verhaal in een afgesloten verleden waardoor het makkelijker opgenomen kon worden in de collectieve herinnering.<sup>74</sup> Daarnaast werden de immigranten neergezet als slachtoffers van de geschiedenis in plaats dat zij hun eigen

---

<sup>68</sup> Tarr, *Reframing difference*, 124.

<sup>69</sup> Higbee, *Post-Beur Cinema*, 69.

<sup>70</sup> Tarr, *Reframing difference*, 124.

<sup>71</sup> Higbee, *Post-Beur Cinema*, 70.

<sup>72</sup> Durmelat, ‘Re-Visions of the Algerian War’, 103.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Tarr, *Reframing difference*, 134.

lot konden bepalen.<sup>75</sup> *Vivre au Paradis* vormde volgens Tarr om deze redenen een begin van het Frans-Maghrebi perspectief op het Franse koloniale verleden.

### Analyse recensies

Ondanks dat *Vivre au Paradis* een voor de Fransen pijnlijke geschiedenis liet zien, kreeg de film in vergelijking met andere producties die in de jaren negentig door filmmakers met een achtergrond in de Maghreb waren uitgebracht, relatief veel aandacht. Het vaktijdschrift *Les Cahiers du Cinéma* wijdde een uitgebreide recensie aan de film. In *Libération* verschenen drie artikelen die betrekking hadden op de film van Guerdjou, waaronder een interview met de regisseur en een met hoofdrolspeler Roschdy Zem. *Le Monde* publiceerde één uitgebreid stuk van filmcriticus Jean-Michel Frodon en in *Le Figaro* waren tenslotte twee artikelen te lezen: een recensie en een kort interview met Zem. In hun beoordeling waren de recensenten, zowel van de rechtse als van linkse kranten en van de Cahiers du Cinéma het met elkaar eens: *Vivre au Paradis* is een mooie, subtiele film die belangrijke onderdelen van de Franse geschiedenis aan het licht bracht.

### Les Cahiers du cinéma

In het vakblad verscheen één artikel van twee pagina's waarin de film van Guerdjou beoordeeld werd. De recensent was Charles Tesson, geboren in 1954 in Frankrijk. De recensent schreef sinds 1979 voor de *Cahiers du Cinéma* en was van 1988 tot 2003 hoofdredacteur van het filmtijdschrift. Tesson schreef de beoordeling van *Vivre au Paradis* in die functie. In het stuk ligt de nadruk op de filmische aspecten; het gebruik van details die door de verhaallijn verweven zitten en de film kleur geven en het karakter dat de hoofdpersoon Lakhdar is aangemeten. Daarnaast is er een kleinere rol weggelegd voor de politieke lading van de film. Guerdjou is er volgens Tesson in geslaagd om zonder nostalgie en beleefdheden een ode te brengen aan de eerste generatie migranten uit Algerije.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Tarr, *Reframing difference*, 131.

<sup>76</sup> Charles Tesson, 'Histoires de France', *Cahiers du Cinéma* 533:3 (1999) 69-70, 69.

Voor Charles Tesson was de keuze en de manier van portretteren van Lakhdar belangrijk. Tesson noemde het feit dat de hoofdpersoon geen voorstander was van het FLN een sterke keuze van Guerdjou. Bovendien is de zwijgzame Lakhdar meer een familieman en heeft hij geen ambities om zich als held op te werpen. De film gaf volgens Tesson zo een beeld van de stille meerderheid van de Algerijnse migranten en had op die manier een mindere politieke lading:

“Très habilement, le cinéaste ne fait pas son héros un militant het FLN, l’homme intouchable de la juste cause, pour la bonne conscience de l’Histoire. Au contraire, Lakhdar, un père de famille, est l’emblème de la majorité silencieuse des immigrés algériens, pas du tout politisée [...]”<sup>77</sup>

Guerdjou had volgens de recensent een subtiele manier om het politiek gevoelige verhaal dat de film vertelt in beeld te brengen. Kleine onderdelen van de film vertellen volgens Tesson het hele verhaal: het tapijt dat Lakhdar kocht voor het toekomstige huis, dat dienst moet doen tegen de lekkages in woning en de scheiding tussen de sloppenwijk en de stad doormiddel van prikkeldraad die een afstand creëert tussen Lakhdar en de samenleving waar hij graag deel van uit wil maken. De manier waarop Guerdjou die onderdelen heeft verweven in het verhaal zorgt ervoor dat volgens Tesson de regisseur recht blijft doen aan de geschiedenis.<sup>78</sup> Ook benoemt Tesson de problematiek van de periode tussen de gebeurtenissen van 17 oktober 1961 tot de verfilming daarvan in een fictie film: “l’énorme décalage entre le moment des faits et leur entrée dans le cinéma de fiction [-] impose un traitement singulier, à laquelle la reconstruction vériste ne saurait convenir.”<sup>79</sup>

Maar Tesson ziet niet alleen directe geschiedenis terug in het verhaal van de film, ook indirect zou Guerdjou een verhaal van de Frans-Algerijnse geschiedenis hebben verteld. De recensent eindigt het stuk met een bespreking van de ontwikkelingen na 1962 in Algerije. Het optimisme waarmee de film eindigt (onafhankelijkheid voor Algerije) heeft in zijn ogen in de jaren

---

<sup>77</sup> Tesson, ‘Histoires de France’, *Cahiers du Cinéma* 533:3 (1999) 69-70, 69.

<sup>78</sup> *Ibidem*, 70.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

na de onafhankelijkheid tot 1992 plaatsgemaakt voor een ander gevoel dan euforie. Dat ziet Tesson in het witte doek dat het beeld vult nadat duidelijk is geworden dat Algerije onafhankelijk is. Omdat het doek de blik verspert ziet Tesson dit beeldgebruik als een metafoor voor een veranderende horizon en perspectief.

De film zit vol met kleine en subtiele verwijzingen die door de verhaallijn zijn verweven. Het gebruik van contrasten sprak Tesson aan:

“La scène où sa femme et ses deux enfants marchent la nuit dans les ruelles boueuses avant de découvrir leur logement misérable est belle à force de simplicité, jusque dans ses invraisemblances poétiques [...]. *Vivre au Paradis* n'est pas un film bavard. Métaphoriquement (le discours politique) et concrètement. Il ne s'agit pas de donner la parole aux immigrés mais, plus séduisant, de leur redonner par leur cinéma une dignité corporelle.”<sup>80</sup>

Ook de subtiele manier van uitbeelden was voor de recensent één van de belangrijkste onderdelen voor het succes van de film. Als voorbeeld gaf hij het eerder genoemde doek, maar ook het prikkeldraad dat om de sloppenwijk heen is neergezet werkt als een afscheiding tussen de hoofdpersoon en de wereld waar hij graag aan deel zou willen nemen.<sup>81</sup>

### Libération

De drie stukken die van *Vivre au Paradis* in *Libération* verschenen waren een recensie, een interview met de hoofdrolspeler Roschdy Zem, en een interview met regisseur Bourlem Guerdjou. De recensie en het interview met Zem zijn afkomstig van het toenmalige hoofd 'Cultuur' van de krant: Gérard Lefort. Hij was sinds de heroprichting van de krant in 1981 betrokken als filmredacteur en verliet de krant in oktober 2014 toen *Libération* in een ideologische en financiële crisis verkeerde. Het interview met Guerdjou is van de hand van filmcriticus Didier Péron. In grote lijnen is in de recensie het onbekende verhaal dat op een subtiele manier door de film wordt

---

<sup>80</sup> Tesson, 'Histoires de France', *Cahiers du Cinéma* 533:3 (1999) 69-70, 70.

<sup>81</sup> Ibidem.

verteld van belang. Dat kwam tot uiting in de manier waarop karakters waren neergezet als innemende personen. Speciale aandacht was er voor het portret van Nora; een vrouw die haar eigen keuzes maakt en zich staande weet te houden in een mannelijke wereld,<sup>82</sup> het verweven van de grote met de kleine familiegeschiedenis en het gebruik van metaforen zoals het mes waarmee Lakhdar groenten schilt en dat in de ogen van de recensent staat voor het economische verlies van de familie.<sup>83</sup>

De subtiliteit van *Vivre au Paradis* was de voornaamste reden voor Lefort voor zijn hoge waardering van de film. In tegenstelling tot de in het algemeen vaak schreeuwerige Franse films, was de film van Guerdjou ingetogen en subtiel. Volgens Lefort weet *Vivre au Paradis* de kijkers te raken omdat het een film is die, in tegenstelling tot andere producties die ook problemen willen aanhalen, discreet en klein is. De film is in de woorden van Lefort een “contrepoison alors que le cinéma gaulois fort en gueule”.<sup>84</sup> De invulling van het karakters, zoals dat van Lakhdar als een timide en onvolmaakt persoon was voor de recensent belangrijk. Ook de andere familieleden zorgden er volgens de recensent voor dat de film de moeite waard was om te kijken: “Lakhdar est fier, les enfants sont hilares, Nora est intimidée. Et nous on a envie de tous les embrasser. Voilà pourquoi il faut aller *Vivre au Paradis*.”<sup>85</sup>

Naast de subtiele weergave en de sterke invulling van de karakters was de film voor Lefort ook succesvol door de geschiedenis die ermee werd vertoond. Lefort waardeerde de aandacht voor het verhaal van het leven van de Algerijnse migranten in de sloppenwijk dat tot dan toe in de spelonken van de Franse cinema was blijven steken. Lefort maakt een vergelijking van de huizen waar de migranten in leefden met toestanden in de derde wereld, maar dan aan de rand van

---

<sup>82</sup> Gérard Lefort, ‘Nanterre, Bled perdue. Vocation subtile de la vie des premiers immigrés Algériens’, *Libération*, 17 maart 1999.

<sup>83</sup> Lefort, ‘Nanterre, Bled perdue. Vocation subtile de la vie des premiers immigrés Algériens’, *Libération*, 17 maart 1999.

<sup>84</sup> Lefort, ‘Nanterre, Bled perdue. Vocation subtile de la vie des premiers immigrés Algériens’, *Libération*, 17 maart 1999.

<sup>85</sup> Lefort, ‘Nanterre, Bled perdue. Vocation subtile de la vie des premiers immigrés Algériens’, *Libération*, 17 maart 1999.

Parijs. Ook de gebeurtenissen van 1961 worden behandeld in het licht van de onbekende geschiedenis. In de film worden er niet veel details aan de gebeurtenissen gewijd maar in zijn recensie schrijft Lefort over de tweehonderd doden, en de verantwoordelijkheid die bij Maurice Papon zou liggen. De manier waarop die historie in beeld was gebracht was van belang voor de recensent. Guerdjou bracht een onbekende geschiedenis aan het licht, zonder daar meteen stelling in te nemen: “[s]ensationnel chant d’honneur aux immigrés inconnus, Vivre au Paradis est un beau devoir de mémoire que ne vivre jamais à la leçon.”<sup>86</sup> De vermenging van de grote algemene geschiedenis, geïllustreerd aan de hand van het kleine verhaal van Lakhdar en Nora was voor Lefort één van de mooie aspecten van de film.<sup>87</sup> Ook hier is het weer de subtiliteit van de film die een belangrijk deel voor de positieve beoordeling vormde.

Het interview van Gérard Lefort met Zem is gecentreerd rond één thema: de identiteit van de hoofdrolspeler. Dat is al meteen duidelijk uit de titel: “Un acteur français” en ook de ondertitel gaat in op zijn herkomst (Marokkaans) gaat in op zijn herkomst. Daarnaast wordt zijn leeftijd genoemd (33 jaar) en het feit dat de hoofdrolspeler voor zijn overstap naar de filmwereld, zijn carrière begonnen was als verkoper van tweedehands kleding.<sup>88</sup> Het verzoek van de acteur, om voor één keer een artikel niet te beginnen met zijn Marokkaanse achtergrond wordt door de titel van Lefort meteen in de wind geslagen. Maar wie verder leest wordt in het interview overtuigd van de ‘fransheid’ van de acteur. Lefort legt die nadruk door te focussen op de talen die Zem spreekt: Frans en Arabisch (dat is weggezaakt) maar ook Vlaams dat hem is aangeleerd in een Belgisch katholiek centrum waar Zem in de zomers van zijn jeugd verbleef. Frans is zijn eigen taal geworden. Het Arabisch van de Frans-Marokkaanse acteur is zelfs zo weggezaakt dat hij voor de

---

<sup>86</sup> Lefort, ‘Nanterre, Bled perdue. Vocation subtile de la vie des premiers immigrés Algériens’, *Libération*, 17 maart 1999.

<sup>87</sup> Lefort, ‘Nanterre, Bled perdue. Vocation subtile de la vie des premiers immigrés Algériens’, *Libération*, 17 maart 1999.

<sup>88</sup> Gérard Lefort, ‘Un acteur français. Roschdy Zem, 33 ans “acteur d’origine marocaine qui a commencé en vendant des fringues aux puces” joue un immigré algérien dans “Vivre au paradis”’, *Libération*, 17 maart 1999.

film taallessen moest nemen voor de uitspraak.<sup>89</sup> Lefort probeert door zo op taal te focussen duidelijk te maken dat hij met een Frans acteur spreekt en niet met een Marokkaanse.

### Le Monde

In Le Monde verscheen een kort bericht over de verschijning van de film, samen met andere producties die die week uit werden gebracht. Daarin werd gesteld dat Guerdjou een deel van de naoorlogse geschiedenis dat niet vaak verfilmd was, deed herleven. Ook in het tweede artikel, de recensie van filmcriticus Michel Frodon, was aandacht voor het vergeten verleden dat de film aanhaalde. Het leven in de bidonville en de gebeurtenissen van 17 oktober 1961 waren volgens Frodon sterk in beeld gebracht en maakte een begin om dat vergeten verleden terug te brengen in de collectieve herinnering. Frodon ging in het artikel nader in op de erbarmelijke omstandigheden waarin de migranten leefden, ondanks hun bijdrage aan de economische voorspoed van de dertig jaar na de Tweede Wereldoorlog, de *trente glorieuses*:

“Le film a le mérite de revenir sur une situation négligée: celle des [...] scandaleuses conditions de vie des principaux bâtisseurs du miracle économique des ‘trente glorieuses’.”<sup>90</sup>

Frodon sprak zijn waardering uit over de manier van het in beeld brengen en de keuze van het onderwerp. De beelden van het leven in de sloppenwijk sprak de recensent aan. De meeste waardering ging uit naar de vormgeving van het karakter van Lakhdar: de held die tegen de loop der geschiedenis keuzes probeert te maken en uiteindelijk ingehaald wordt door die geschiedenis. Om zijn toekomst veilig te stellen maakt Lakhdar keuzes die de recensent niet verwachtte. De hoofdpersoon keerde zijn rug naar het FLN en stelde alles in het werk om zijn dromen te verwezenlijken. De vertolking van Lakhdar door Roschdy Zem beschouwd Frodon als zijn beste rol tot nu toe.

---

<sup>89</sup> Lefort, ‘Un acteur français. Roschdy Zem, 33 ans “acteur d’origine marocaine qui a commencé en vendant des fringues aux puces” joue un immigré algérien dans “Vivre au paradis”’, *Liberation*, 17 maart 1999.

<sup>90</sup> Michel Frodon, ‘Une génération immigrée sacrifiée’, *Le Monde*, 18 maart 1999.



## Le Figaro

Er verschenen twee korte artikelen in dit dagblad. Eén daarvan was een interview van Marie-Noëlle Tranchant met Roschdy Zem. Tranchant is cultureel recensent voor *Le Figaro* sinds 1980 en heeft ook voor het culturele tijdschrift *Le Spectacle du monde* geschreven. Het tweede artikel is een recensie van Claude Baignères. De recensent was geboren in 1921 en schreef van 1950 tot 2002 beoordelingen over muziek, dans, theater en film voor *Le Figaro*. Baignères noemt de weergave van het verhaal objectief en meeslepend. De Algerijnse migranten kwamen naar Frankrijk op zoek naar werk en hoop, maar hun liefde voor hun moederland liet hen volgens de recensent niet los. In de modder van de sloppenwijk maakten velen keuzes die niet in lijn lagen met hun wens op werk in de Franse samenleving: “[!]e époque était troublée, les esprits encore plus.”<sup>91</sup> De recensent ziet Lakhdar als held die niet meedoet aan het Algerijnse nationalisme en daardoor door zijn landgenoten als verrader wordt gezien.<sup>92</sup> Als inleiding op het interview met Zem schetst Tranchant kort het verhaal dat de film vertelt. Ook daar wordt Lakhdar afgezet als een van de weinigen die zich onttrekt aan het nationalisme van de Algerijnen en zich tegen de onafhankelijkheidsoorlog keert.<sup>93</sup> Daarnaast spreken ook het realisme en de simpele verbeelding van het verhaal Baignères aan.<sup>94</sup> Ook Tranchant heeft het over realisme en stelt zelfs dat de film de stijl van een documentaire benadert.<sup>95</sup>

## Conclusie

In de recensies staat de subtiliteit van de film centraal. Zowel in de *Cahiers du Cinéma* als in de recensies van *Libération* en *Le Monde* is dat één van de argumenten voor de recensenten voor een positieve beoordeling. Binnen die subtiliteit worden de manier van het vertellen van de onbekende geschiedenis en het karakter van de hoofdpersoon geplaatst. Opvallend is dat Tesson veel meer aandacht heeft voor de filmische aspecten die door *Vivre au Paradis* zijn verweven en in

---

<sup>91</sup> Claude Baignères, “‘Vivre au Paradis’ de Bourlem Guerdjou *Au commencement d’un monde*’, *Le Figaro*, 17 maart 1999.

<sup>92</sup> Baignères, “‘Vivre au Paradis’ de Bourlem Guerdjou *Au commencement d’un monde*’, *Le Figaro*, 17 maart 1999.

<sup>93</sup> Marie-Noëlle Tranchant, “‘Vivre au Paradis’ Les pionniers de Bourlem Guerdjou’, *Le Figaro* 18 maart 1999.

<sup>94</sup> Baignères, “‘Vivre au Paradis’ de Bourlem Guerdjou *Au commencement d’un monde*’, *Le Figaro*, 17 maart 1999.

<sup>95</sup> Tranchant, “‘Vivre au Paradis’ Les pionniers de Bourlem Guerdjou’, *Le Figaro* 18 maart 1999.

de ogen van de recensent de film van een diepere laag voorzien. Ook de manier waarop de grote geschiedenis geïllustreerd wordt aan de hand van het leven van Lakhdar en zijn familie kwam in de recensies van Tesson, Lefort en Frodon terug.

Wat opvalt zijn de verschillende interpretaties van de 'held' Lakhdar. Voor Tesson was het feit dat het karakter van Lakhdar meer vorm gaf aan de idee van een familieman, en juist geen aanhanger van het FLN, belangrijk. En ook door de recensenten in de kranten werd er op een vergelijkbare manier naar de hoofdpersoon gekeken. Lakhdar was in hun ogen geen held, maar een speelbal van de grotere gebeurtenissen. Baignères van *Le Figaro* vulde de idee van een held anders in en noemde Lakhdar dat juist wel en noemt hem geen familieman. Hij maar benadrukt het feit dat Lakhdar zich tegen het FLN afzet en zich zo opstelt als een verrader van zijn eigen gemeenschap. Door tegen het Algerijnse nationalisme in te gaan werd Lakhdar in de ogen van de recensent van *Le Figaro* een held. Dat in tegenstelling van de recensenten van de andere media die Lakhdar juist door zijn timide karakter zien als iemand die meegaat met zijn omgeving.

Daarnaast was de manier waarop het verhaal verteld werd voor de recensenten vernieuwend. In alle recensies, behalve van Baignères en Tranchant van *Le Figaro* kwam duidelijk naar voren dat er al enkele decennia in verschillende vormen aandacht was geweest voor de onafhankelijkheidsoorlog, maar dat ondanks het vertellen van die geschiedenis, de oorlog nog geen onderdeel van het Franse collectieve geheugen was geworden. Het belang van de aandacht voor het vergeten verleden in de film was dan ook iets dat door de recensenten werd gewaardeerd. Voor Lefort, recensent voor *Libération*, was de film bovendien erg succesvol omdat zij zonder belerend te zijn het verhaal van het moeizame bestaan van migranten liet zien.

De recensenten van *Cahiers du Cinéma*, *Libération* en *Le Monde* reageerden op het geweld van oktober 1961. Baignères en Tranchant van *Le Figaro* waren de enigen die niet nader in gingen op één van de belangrijkste scènes van de film. Dat de gebeurtenissen gevoelig lagen in Frankrijk, werd ook duidelijk in het interview dat Guerdjou gaf aan Péron van *Libération*. Daarin vertelde hij dat hem door verschillende personen was afgeraden om de scène in zijn film op te

nemen. De regisseur zegt zich toch aan het onderwerp te hebben gewaagd en het centraal in zijn film te hebben gebruikt omdat het belangrijk voor hem was.

De filmische aspecten die Tarr en Durmelat aanhalen in hun verklaring van het succes van de film worden niet bevestigd in de hier bestudeerde recensies. De argumenten van beide auteurs gebaseerd op de camerastandpunten en de inscenering van het verhaal in een afgesloten verleden werden niet in de hier bestudeerde artikelen genoemd. In de artikelen werden wel andere aspecten genoemd, waarbij de nadruk lag op de invulling van het verhaal. Zoals het neerzetten van de hoofdpersonen. Volgens de recensenten van de *Cahiers du Cinéma*, *Libération* en *Le Monde* is Lakhdar een familieman die het beste probeert te doen voor zijn familie, maar zijn eigen lot niet kan bepalen. In *Le Figaro* werd Lakhdar juist verworven tot een held die tegen zijn eigen landgenoten opstond en daarmee het heft in eigen hand neemt. Voor de eerste drie bronnen gaat daarom het argument van Tarr, dat de karakters in de ogen van de kijkers meer slachtoffers zouden zijn binnen het grote geheel van de geschiedenis, voor hen op. *Le Figaro* was de enige die Lakhdar als actor zag die zijn eigen toekomst bepaalde en door zijn keuze zelfs werd neergezet als een held. Daarnaast was de niet belerende wijze van presentatie van de Frans-Algerijnse geschiedenis van belang. Het argument van Ervine, die stelde dat films populair konden worden wanneer het verhaal op een niet bedreigende manier werd gebracht, lijkt daarmee van toepassing op *Vivre au Paradis*.

### 3 – *Indigènes* (Rachid Bouchareb 2006)

“Le franco-marocaine n’est pas signée avec de l’encre mais du sang”<sup>96</sup> Die verbondenheid tussen Frankrijk en haar oude koloniën werd in *Indigènes* (2006) van Rachid Bouchareb duidelijk gemaakt. De rol van koloniale soldaten in de Tweede Wereldoorlog was volgens de regisseur nooit duidelijk onder de aandacht gebracht en vergeten in de Franse geschiedenis. In zijn film haalde Bouchareb ongelijkheden aan die tijdens de oorlog in het leger plaatshadden. Daarnaast haalde de regisseur de kwestie van het vergeten ook mee naar het heden, waar koloniale veteranen een significant lager pensioen kregen dan hun Franse mede-soldaten. Zo werd het onbekende onderdeel van de Franse geschiedenis gekoppeld aan de huidige maatschappelijke situatie van koloniale veteranen in Frankrijk.

*Indigènes* was een ongekend succesvolle film in Frankrijk en daarbuiten. Niet eerder trok een film van een Frans-Maghrebijnse regisseur zo veel bezoekers (3 miljoen) en werd die voor verschillende prijzen genomineerd. De vijf hoofdrolspelers wonnen gezamenlijk de prijs voor beste acteur in Cannes en de film werd genomineerd als beste buitenlandse film voor een Oscar.

#### Franse historie in beeld

Rachid Bouchareb is een in 1953 in Parijs geboren producent en regisseur. Bouchareb groeide op in Bobigny, een voorstad ten noordoosten van Parijs. Zijn ouders waren na de Tweede Wereldoorlog vanuit Algerije naar Frankrijk gekomen om daar een nieuw leven op te bouwen. Na een opleiding tot monteur vervulde Bouchareb zijn wens om in de filmwereld aan de slag te gaan door zich in te schrijven bij het *Centre d’Etude et de recherche de l’Image et du Son*. Van 1977 tot 1982 was hij assistent bij de productie van verschillende films voor televisie. Ook maakte hij in deze periode enkele korte films. Door het succes van die films kreeg Bouchareb makkelijk budget

---

<sup>96</sup> Marokkaanse veteraan Mouloud Arhbal in een interview met Molkeire Ouadah, ‘Ces “Indigènes” qui ont libéré la France’, *Le Figaro*, 23 september 2006.

voor zijn eerste speelfilm *Bâton Rouge* (1985). In zijn films staat samenleven met personen van verschillende identiteit en etniciteit centraal en bovendien verfilmde Bouchareb in de vier producties voor *Indigènes* twee historische verhalen. In zijn vijfde speelfilm is een combinatie van deze twee thema's te zien.

Toen Bouchareb gevraagd werd naar zijn reden om *Indigènes* te maken antwoordde hij: [p]ar besoin de comprendre ma propre histoire, ma position au sein de la société, en France [...].<sup>97</sup> In interviews benadrukte de regisseur dat de Franse identiteit belangrijk voor hem was en dat *Indigènes* juist over Frankrijk en de Franse geschiedenis ging. De film kaartte de onrechtvaardige behandeling van koloniale troepen in de Tweede Wereldoorlog en na afloop daarvan. Bouchareb zag die behandeling als een specifiek Frans probleem dat aanleiding gaf tot het maken van *Indigènes*. Erkenning en gelijke beloning van de (koloniale) veteranen waren twee belangrijke redenen voor de productie van de film.

## *Indigènes*

De film vertelt de laatste twee jaar van de Tweede Wereldoorlog door de ogen van vier koloniale soldaten: Saïd (Jamel Debouzze), Messaoud (Roschy Zem), Abdelkader (Sami Bouajila) en Yassir (Samy Naceri), die zich in 1943 aanmelden bij het Franse leger. De eerste drie komen uit Algerije en Yassir is afkomstig uit Marokko. De vier staan onder bevel van sergeant Martinez (Bernard Blancan), een *pied-noir*.<sup>98</sup> Wat hen verbindt is hun bereidheid om hun leven te geven voor de bevrijding van Italië en Frankrijk. Toch verschillen hun redenen om zich aan te melden voor het leger. De motivatie van Saïd is idealistisch; hij wil zich inzetten voor zijn moederland, zoals hij Frankrijk ziet, ook al heeft hij er nog nooit voet aan land gezet. Hij is bovendien trots op de status die deelname in het leger met zich meedraagt. Zijn moeder probeert hem er nog van te

---

<sup>97</sup> Rachid Bouchareb in een interview met Ange-Dominique Bouzet, "Nos parents n'ont été que des bras?" *Libération*, 21 september 2005.

<sup>98</sup> *Pied noir* is de term voor kolonisten in Algerije. Vaak waren zij afkomstig uit Frankrijk, maar er was ook sprake van *pied noirs* die afkomstig waren uit andere mediterrane landen.

weerhouden. Eerder had zijn vader zich namelijk ook aangemeld om voor de Fransen te vechten en was nooit meer teruggekomen. Dat houdt hem echter niet tegen. Messaoud heeft een idealistisch beeld van Frankrijk, hij wil er graag heen om zich te vestigen en te trouwen. Yassir heeft een hele andere reden om zich aan te melden als soldaat: hij doet het voor het geld dat hij ermee verdient. Abdelkader zag met zijn inschrijving mogelijkheden om op te klimmen binnen het leger en zo ook zijn maatschappelijke situatie te verbeteren. De soldaten werden ingezet bij de bevrijding van Italië in de zomer van 1944 en vervolgens in het zuiden van Frankrijk.

In de film strijd de groep niet alleen tegen de vijand maar ook voor dezelfde rechten als medesoldaten. Die ongelijkheid laat Bouchareb op verschillende plekken in de film zien. Bijvoorbeeld met een scène waar eten wordt uitgedeeld en koloniale soldaten geen verse groenten opgeschept krijgen. En verderop krijgt niet Abdelkader een promotie, maar wordt een Franse, niet-koloniale, soldaat aangewezen voor de functie. Daar tegenover belicht de regisseur ook de verschillen tussen koloniale en niet-koloniale soldaten, bijvoorbeeld door de onbestemde bruutheid vast te leggen wanneer Yassir een gouden tand uit het gebit van een gestorven tegenstander wil slaan). Maar ondanks de verschillen, vinden de mannen elkaar in de strijd voor een bevrijd moederland. Die eensgezindheid wordt bijvoorbeeld duidelijk wanneer er Duitse propaganda (geschreven in het Arabisch) neerddarrelt op de groep soldaten. De beloften op een beter leven en erkenning weerhoudt hen niet om zich in te blijven zetten voor Frankrijk. Op het moment dat het grootste deel van hun regiment omkomt bij een valstrik en alleen de vier koloniale soldaten overbleven, besluiten zij, onder andere voor de beloofde roem, door te gaan. Een beslissend moment volgt. De opdracht voor de soldaten was om een dorp lang genoeg staande te houden, zodat Franse troepen doorgang konden vinden en Parijs bevrijd zou kunnen worden. Het is het laatste dat de groep doet. In een hevig gevecht dat meerdere minuten duurt, blijft alleen Abdelkader in leven. De eer van de verdediging van het dorp gaat echter niet naar hem. Het zijn de Franse soldaten waarvoor drie van hen het leven lieten die door een journalist op de foto worden gezet. Abdelkader gaat aan het einde van deze scène op in het geheel.

In de laatste scène wordt het probleem van erkenning van koloniale soldaten naar de problematische situatie van het heden gebracht. Voorafgaand aan de laatste scène van *Indigènes* wordt het beeld zwart en is er te lezen dat de kijker door een *flashforward* naar het Frankrijk van 2005 wordt meegenomen. De bejaarde Abdelkader bezoekt de graven van zijn kameraden die begraven liggen in de Elzas. Na het bezoek gaat Abdelkader terug naar zijn huis: een armoedige *foyer* in een buitenwijk. Zijn bezittingen bestaan uit een stoel, tafel, kleed en een bed. Als laatste is er een shot van de graven in de Elzas die daar overheen verschijnt een tekst waarin Bouchareb een ongelijke verdeling van pensioenen aanklaagt: “[e]n 1959, une loi a été votée pour geler les pensions des tirailleurs des pays de l’empire colonial Français qui accédaient à l’indépendance” gevolgd door: “[e]n janvier 2002, après de longs proces, le Conseil d’Etat a sommé le gouvernement Français de payer ces pensions intégralement.” En in een volgend *shot*: “Mais les gouvernements successifs ont repoussé cette échéance”. De letters verdwijnen en het beeld van de vele graven blijft staan. Na twee seconden wordt het beeld zwart en begint de aftiteling.

## Lont in het kruitvat

*Indigènes* werd uitgebracht in een periode waarin de gemoederen rond de maatschappelijke situatie van migranten en de discussie over de herinnering aan het koloniale verleden hoog opliepen. Twee gebeurtenissen die ten tijde van het uitbrengen van de film speelden worden in de literatuur genoemd. Als eerste waren er op 28 oktober 2005 in *Clichy-sous-Bois*, een voorstad van Parijs, rellen uitgebroken nadat twee jongens die op de vlucht voor de politie waren, verongelukten. In de daaropvolgende weken verspreidden de rellen zich tot in het centrum van de hoofdstad en ook andere Franse steden kregen te maken met het geweld. Laura Costelloe geeft aan dat de wijde verspreiding en het lange aanhouden van de rellen (20 nachten) een uitzondering waren in de Franse geschiedenis.<sup>99</sup> Volgens Hargreaves moet de oorzaak van de hevigheid van de rellen gezocht worden in de sociaaleconomische omstandigheden waarin etnische

---

<sup>99</sup> Laura Costelloe, ‘Discourses of sameness: Expressions of nationalism in newspaper discourse on French urban violence in 2005’, *Discourse & Society*, 25:3 (2014) 315-340, 317.

minderheden zich bevonden. Discriminatie was aan de orde van de dag en het was de politiek niet gelukt om de problemen van de *banlieues* aan te pakken waardoor sinds 1980 de sociaaleconomische ongelijkheid sterk was gegroeid.<sup>100</sup> Eerder dat jaar was op 23 februari, op initiatief van het *Union pour un Mouvement Populaire* (UMP, een centrumrechtse partij), een wet afgekondigd voor 'erkenning van de Franse repatrianten'.<sup>101</sup> Daarin was in artikel 4 vastgelegd dat docenten in hun lessen nadruk moesten leggen op de positieve rol die Frankrijk had gespeeld voor haar koloniën, met name in Noord-Afrika. Het debat rond de positieve behandeling van het kolonialisme op scholen bereikte eind 2005 een hoogtepunt en begin 2006 werd het omstreden artikel aangepast. Het gedeelte over de positieve rol van Frankrijk kwam te vervallen. Hargreaves stelt dat er twee argumenten werden aangedragen tegen het omstreden artikel. Het eerste argument van de tegenstanders was de in 2001 vastgestelde bepaling dat slavernij in het Franse koloniale rijk een misdaad tegen de menselijkheid was geweest. Van een positieve rol kon op basis van het slavernij-artikel geen sprake zijn geweest. Ook de eerder genoemde rellen waren volgens tegenstanders van de wet een bewijs van de slechte omgang met minderheden. Zij vergeleken de huidige toestand met de omgang van personen in de oude Franse koloniën.<sup>102</sup> *Indigènes* stond volgens Hargreaves midden in het publieke debat en kon volgens de historicus gezien worden als een belangrijke invloed op discussies rond de omgang met het koloniale verleden.<sup>103</sup>

Het was de politieke en sociologische impact, in plaats van haar artistieke waarde waardoor *Indigènes* volgens Higbee haar stempel drukte op de Franse filmgeschiedenis.<sup>104</sup> De film

---

<sup>100</sup> Hargreaves, *Multi-Ethnic France*, 164.

<sup>101</sup> *Loi portant reconnaissance de la nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés*, Loi n. 2005-158 du 23 février 2005 portant reconnaissance de la nation et contribution nationale en faveur des français rapatriés, article 4, [https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2005/2/23/DEFX0300218L/jo/article\\_4](https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2005/2/23/DEFX0300218L/jo/article_4) [geraadpleegd op 28/6/2016].

<sup>102</sup> Hargreaves, *Multi-Ethnic France*, 13-14; Higbee, *Post-Beur Cinema*, 80.

<sup>103</sup> Alec Hargreaves, 'Indigènes: A Sign of the Times', *Research in African Literatures* 38:4 (2007) 204-216, 213.

<sup>104</sup> Higbee, *Post-Beur Cinema*, 80.



was niet vernieuwend en vertrouwde op een uitgekauwd Hollywood-plot. Toch was de film in de ogen van de filmhistoricus bijzonder vanwege de impact die zij had. Zowel Norindr als Hargreaves zien een direct verband tussen de film en het gelijktrekken van de pensioenen van koloniale soldaten met het bedrag dat Franse soldaten kregen door toenmalig president Jaques Chirac (UMP).<sup>105</sup> Adler ziet die link niet en doet het verhaal dat Chirac na het zien van de film besloot actie te ondernemen op het gebied van de pensioenen af als een fabeltje. De president zou vooral uit zijn geweest op electoraal gewin.<sup>106</sup> Andere auteurs noemen ook oneffenheden in de film. Zo is Rosello kritisch over de historische waarde van de film.<sup>107</sup> Maar het feit dat er historische onvolkomenheden in zitten is volgens Higbee een noodzakelijk risico dat genomen is om een productie als *Indigènes* tot stand te laten komen.<sup>108</sup> De film moest aan de ene kant een militant politieke stelling nemen, maar tegelijkertijd een grote groep Fransen verenigen in hun ideeën over de herinnering van het Franse koloniale verleden.<sup>109</sup> Dat resultaat bereikte Guerdjou op twee manieren. Aan de ene kant focuste de regisseur, zoals door Higbee uitgelicht, en zoals hij in eerdere films ook al had gedaan, op interraciale vriendschappen.<sup>110</sup> En daarnaast werd de problematiek van de film een concreet en huidig Frans probleem door de onrechtmatige behandeling van koloniale troepen na de Tweede Wereldoorlog te construeren als een specifiek

---

<sup>105</sup> Panivong Norindr, 'Incorporating indigenous Soldiers in the Space of the French Nation: Rachid Bouchareb's *Indigènes*' in James F. Austin (ed.), *New Spaces for French and Francophone Cinema* 115 (2009) 126-140, 126; Hargreaves, 'Indigènes: A Sign of the Times', 213.

<sup>106</sup> K.H. Alder, 'Indigènes after *Indigènes*: post-war France and its North African troops', *European Review of History—Revue européenne d'histoire* 20:3 (2013) 463-478, 464.

<sup>107</sup> Mireille Rosello, 'Rachid Bouchareb's *Indigènes*: Political or Ethical Event of Memory?', in: Vinay Swam en Sylvie Durmelat (eds.), *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France* (Nebraska 2011) 112-126, 112-113.

<sup>108</sup> Higbee, *Post-Beur Cinema*, 81-83.

<sup>109</sup> Ibidem, 84.

<sup>110</sup> Ibidem, 85.

Frans probleem dat tot de dag van het uitbrengen van de film gaande was.<sup>111</sup> Bouchareb creëerde op die manier een film die direct in het publieke debat geplaatst kon worden.

## Analyse recensies

De film maakte veel los in de pers. Naast recensies en interviews met de regisseur en hoofdrolspelers werden er ook artikelen geplaatst naar aanleiding van de in de film aangekaarte problematiek. In totaal werden er in de drie onderzochte kranten en de *Cahiers du Cinéma* een kleine vijftig artikelen geschreven die betrekking hadden op de film. Een groot deel daarvan was gewijd aan de reactie van Chirac op de kwestie van de pensioenen van koloniale soldaten. Maar ook het vergeten onderdeel van het Franse verleden kreeg veel aandacht; veteranen en historici werden geïnterviewd en er werden pogingen gedaan om het gat verder in te vullen. Daarnaast was er in de kranten ook aandacht voor de productie van de film en vanuit welk land de film het beste ingezonden kon worden voor prijzen. De officieel Frans-Marokkaans-Algerijns-Belgische coproductie werd voor verschillende prijzen geselecteerd, en het land dat de film op haar naam mocht schrijven verschilde per inzending. Zo laaiden er discussies op over de 'identiteit' van de film bij de inzending voor een Oscar in de categorie beste buitenlandse film. *Indigènes* werd ingezonden als Algerijnse film, maar niet iedereen was het daarmee eens.

## Cahiers du Cinéma

In dit vaktijdschrift werd een relatief korte beoordeling van de film gepubliceerd in de recensierubriek. Samen met de films *Friends with Money* (2006) van Nicole Holofcener en *Je vais bien ne t'en fais pas* (2006) van Philippe Lioret deelt de film van Guerdjou een pagina van de rubriek. De auteur van het stuk is de in 1975 geboren Franse Charlotte Garson. Zij schreef van 2001 tot 2013 kritieken voor de *Cahiers du Cinéma* en was met name geïnteresseerd in wereldcinema en documentaires. Garson was niet erg te spreken over de film: het was een 'gemiddeld oorlogsdrama'. Het laten zien van de herinnering is volgens Garson een verplichting

---

<sup>111</sup> Higbee, *Post-Beur Cinema*, 84.

die evengoed als elke andere herinnering een plek verdient. Toch vervalt de film volgens de recensent in clichés en een Amerikaanse manier van verfilmen. Garson oordeelde: “chaque épisode [...], chaque personnage [...], se révèle variation attendue sur la représentativité.”<sup>112</sup>

Bovendien had Bouchareb volgens Garson de plank misgeslagen door aan het einde van de film zestig jaar over te slaan. Volgens Garson was de periode van die zestig jaar na de oorlog “plus passionnants” dan de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog dat het onderwerp was van de film, en waarin de hoofdrolspelers puur fungeerden als kanonnenvoer. Alleen het spel van Debbouze, Bouajila en Zem beoordeelde zij positief. Zij hadden in de ogen van Garson niet voor niets in Cannes gezamenlijk de prijs voor beste mannelijke acteur gewonnen.

### Libération

Deze krant publiceerde achttien artikelen die betrekking hadden op de film. Daarvan was het merendeel van de publicatie gewijd aan de reactie van Chirac op de revalorisatie van de pensioenen van veteranen. Naast twee recensies bestonden de overige artikelen uit verdiepende interviews met de regisseur en acteurs. In die recensies en interviews stond het vergeten Franse koloniale verleden centraal. Daarnaast werd er in enkele artikelen aandacht besteed aan de inzending van de film voor het filmfestival in Cannes en de Oscars.

Voor Olivier Séguret, die zijn recensie schreef naar aanleiding van de vertoning van de film op het filmfestival in Cannes, was *Indigènes* belangrijk en verdiende de film de vele aandacht in de media en nominatie op Cannes vooral vanwege het onderwerp maar met name de casting. De kwaliteit van de film was volgens de literatuur –en filmcriticus niet sterk: “il est franchement difficile de trouver dans *Indigènes* de quoi nourrir sa faim cinéphile”.<sup>113</sup> Voor Séguret was het symbolisch sterk om te kiezen voor vier Arabische namen en gezichten op het affiche van de film. Hun spel is sterk en oprecht en zij vormen samen een kwalitatief sterk collectief. Ook woog voor Séguret het

---

<sup>112</sup> Charlotte Garson, ‘Cahier Critique: *Indigènes* de Rachid Bouchareb’, *Cahiers du Cinéma*, 616:10 (2006) 46.

<sup>113</sup> Olivier Séguret, ‘“*Indigènes*”, pour le geste’, *Libération*, 26 mei 2006.

recht dat de 130.000 vergeten Afrikaanse soldaten in de film wordt gedaan, op tegen de mindere kwaliteit van de film.

In de recensie die in *Libération* gepubliceerd werd bij de 'officiële' première van de film aan het einde van september 2006, legde recensent Didier Péron meer nadruk op het onderwerp van de film. Het doel dat Bouchareb in de ogen van Péron met de film wilde bereiken: een herframing van de Tweede Wereldoorlog, was volgens de recensent gelukt. Bouchareb had met *Indigènes* een radicaal ander beeld geschetst dan hoe tot dan toe de Tweede Wereldoorlog in beeld was gekomen. Grote thema's die schaamte hadden opgeroepen, zoals collaboratie met de nazi's, waren volgens de recensent vermeden als onderwerpen in films. Bovendien was het beeld dat bij het grote publiek bekend was overwegend 'wit'. Péron vond dat *Indigènes* een effectieve correctie was op het gat in de Franse herinnering. Het succes van de weerlegging van het witte verhaal kwam volgens Péron door de positieve invulling die Bouchareb aan de film had gegeven. Het idee van de soldaten dat zij vechten voor een goede zaak en zich meteen verbonden voelen aan Frankrijk ondanks de ongelijke behandeling en het feit dat zij als kanonnenvoer worden gebruikt, verhoogt de emotionele betrokkenheid van de kijker. Dat was voor de recensent belangrijk voor het overbrengen van het doel van Bouchareb.<sup>114</sup>

Jean-Dominique Merchet, journalist voor de krant, deed naar aanleiding van de reactie van Chirac na een speciale voorpremière van *Indigènes* op 5 september 2006 onderzoek naar de discrepantie tussen de pensioenen van Franse (koloniale) soldaten uit de Tweede Wereldoorlog. Hij ontdekte dat veteranen uit Frankrijk jaarlijks gemiddeld 430 euro ontvingen. Veteranen uit Centraal Afrika hadden recht op gemiddeld 170 euro pensioen. Voor Algerijnen kwam het bedrag neer op jaarlijks 57 euro en veteranen uit Cambodja kregen gemiddeld 16 euro per jaar.<sup>115</sup> Bovendien was het bedrag van de koloniale veteranen in 1959 bevroren, waardoor het bedrag

---

<sup>114</sup> Didier Péron, 'Pour la cause, un recadrage efficace', *Libération*, 25 september 2006.

<sup>115</sup> Jean-Dominique Merchet, 'Pour la sortie d'Indigènes, Chirac harmonise les pensions des combattants coloniaux', *Libération*, 26 september 2006.

alleen voor veteranen afkomstig uit Frankrijk meegroeide met de inflatie. Om de in totaal 80.000 nog levende veteranen uit te kunnen betalen zouden enkele tientallen miljoenen euro's vrijgemaakt moeten worden uit het overheidsbudget. Om een achtergrond te krijgen schetst Merchet een geschiedenis over de uitbetaling van de pensioenen. Daarvoor citeert Merchet Eric Deroo, auteur van het boek *La Force Noire* over de inzet van Senegalese soldaten in de Tweede Wereldoorlog en specialist in de historie van koloniale troepen. Deroo gaf daarin aan dat het vaak de leiders van de Afrikaanse landen zelf waren die de directe link tussen Frankrijk en de veteranen wilde verbreken en zelf het geld wilde uitbetalen.<sup>116</sup> Daarnaast laat de journalist aan de hand van twee voorbeelden van koloniale veteranen zien dat de Franse staat aan het begin van de eeuw alsnog verantwoordelijk wordt gehouden voor het uitbetalen van de pensioenen. De journalist noemt deze ontwikkeling een 'vooruitgang'. Maar de Franse staat laat de uitvoering van de beslissing links liggen. De grote verschillen in de pensioenen konden nu volgens Merchet eindelijk na veertig jaar onrechtvaardigheid niet verder genegeerd worden. Twee dagen later is er een nieuw artikel van de hand van Merchet waarin de journalist schreef dat de *Indigènes* de strijd om de pensioenen gewonnen hebben. De overheid heeft een dag eerder bevestigd dat zij de pensioenen van koloniale soldaten zal revaloriseren.<sup>117</sup>

In de stukken legt Merchet een directe link tussen *Indigènes* en de beslissing van Chirac. Bovendien legt de journalist nadruk op de rol die Bernadette Chirac, de vrouw van de toenmalige president, zou hebben gespeeld bij de beslissing om meer te doen voor de pensioenen van de koloniale soldaten. In één van zijn artikelen schreef Merchet dat zij de president ervan had weten te overtuigen om opnieuw naar de pensioenen te kijken.<sup>118</sup> En ook een ingezonden brief van Perig Hélias, docent geschiedenis, trok een direct verband tussen de film en de 'dekristallisatie'. Hélias

---

<sup>116</sup> Jean-Dominique Merchet, "'Indigènes' fait craquer Chirac', *Libération*, 25 september 2006.

<sup>117</sup> Jean-Dominique Merchet, 'Les "Indigènes" remis à niveau, *Libération*, 28 september 2006.

<sup>118</sup> Merchet, "'Indigènes' fait craquer Chirac' *Libération*, 25 september, 2006.

noemde het schandalig dat er eerst een film aan te pas moest komen om de politiek er toe aan te zetten misstanden recht te zetten.<sup>119</sup>

## Le Monde

In Le Monde verschenen vijftien artikelen betrekking hebbend op *Indigènes*. Naast twee recensies was er in drie artikelen aandacht voor de revalorisatie van de pensioenen. De krant publiceerde relatief veel artikelen naar aanleiding van vertoningen van de film op (buitenlandse) filmfestivals. Zo verschenen er vier artikelen naar aanleiding van de vertoning van de film op het filmfestival in Cannes en twee artikelen die betrekking hadden op de nominatie voor een Oscar. Daarnaast zocht de krant meer verdieping en publiceerde Le Monde niet alleen een interview met de regisseur en Jamel Debbouze, maar ging ook opzoek naar verduidelijking van het verhaal bij historicus Benjamin Stora. En bovendien was de film aanleiding om dieper in te gaan op andere kwesties, zoals de problematische omgang met *harkis*.<sup>120</sup> In de recensies komen voornamelijk twee redenen naar voren die volgens de journalisten het succes verklaren. Aan de ene kant is voor de recensenten van *Le Monde* de *Hollywood*-stijl waarin de film is verfilmd en de invulling van karakters binnen dat genre sterk. Daarnaast was de problematiek die de film aankaartte het tweede sterke punt van de film.

Naar aanleiding van de vertoning van de film op het filmfestival van Cannes, schreef journalist Jean-Luc Douin een recensie van *Indigènes* waarin hij in ging op de maatschappelijke aspecten die de film liet zien. De filmcriticus, gespecialiseerd in censuur binnen de cinema en films die schandalen aankaarten, sprak onder meer over het vergeten verleden dat Bouchareb met zijn film liet zien. Het was volgens hem het resultaat van een sterk optreden van de vier acteurs dat het vergeten verleden opnieuw werd belicht. Maar volgens Douin was de film niet alleen een politiek statement om de verdiensten van koloniale soldaten te erkennen of hun pensioenen te

---

<sup>119</sup> Perig Hélias, 'Histoire spectacle, enjeux politiques' *Libération*, 28 september 2006.

<sup>120</sup> *Harki's* vormen een groep Algerijnse vrijwilligers (veelal soldaten) die in het Franse leger dienden van tijdens de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog.

revaloriseren, de film ging in de ogen van de journalist vooral om de toenmalige situatie in Frankrijk en de omgang met de inwoners van het land in 2006.<sup>121</sup> Volgens de recensent waren zowel de sterke vertolking van de acteurs als het verhaal dat zij vertelden de basis van het succes van de film. Debouzze en Blancan speelden sterk en het karakter van Messaoud noemt Douin complex.

Ook in latere recensies die verschenen bij de première voor het grote publiek schreven andere auteurs voor *Le Monde* over dezelfde tweedeling die voor het succes van de film zou hebben gezorgd. Zoals bijvoorbeeld in het artikel geschreven door de sinds 1989 bij het dagblad betrokken journalist met Afrika als specialisme, Thomas Sotinel. Volgens hem was de combinatie van de Hollywood karakters, waarbij elk personage een herkenbare functie binnen het verhaal heeft, één van de punten voor het succes van de film. Bovendien werden de karakters gespeeld door gerenommeerde acteurs die een groot publiek trokken. Vooral het complexe karakter van Martinez, de *pied-noir* die een vriendschap ontwikkelt met Saïd zorgde voor de journalist voor een inhoudelijk sterk karakter. Ook Catherine Bédarida, cultureel journaliste voor *Le Monde*, gaf het belang aan van de grote namen die de rollen vertolken. Door succesvolle komieken in te zetten zorgt *Indigènes* er voor dat de koloniale veteranen weer herinnerd worden.<sup>122</sup> De tweede reden voor het succes zegt Sotinel te vinden in de manier waarop het verhaal invulling kreeg. Bouchareb had een goed evenwicht weten te vinden tussen scènes waarin gevochten werd, en scènes waarin het leven van de hoofdpersonen en de problemen waar zij binnen het leger tegenaan lopen, worden geschetst. Ook Sotinel ziet een link naar het hedendaagse Frankrijk, die volgens de journalist mede voort is gekomen uit het vergeten van de rol van koloniale soldaten in de Tweede Wereldoorlog.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Jean-Luc Douin, "'Indigènes': une page oubliée de l'histoire de France', *Le Monde*, 26 mei 2006.

<sup>122</sup> Catherine Bédarida, 'Jamel, Rachid, Roschdy, Samy... petits-fils de tirailleurs', *Le Monde*, 17 september 2006.

<sup>123</sup> Thomas Sotinel, "'Indigènes': quatre Africains pour la France', *Le Monde*, 26 september 2006.

Tegenover deze positieve reacties is het commentaar van Benjamin Stora te plaatsen. In een interview met Jean-Luc Douin stelt Stora dat ondanks dat hij het een goede film vindt, *Indigènes* wel een subjectieve herinnering laat zien. Dat relativeert de historicus wel meteen door erachteraan te zeggen dat *Indigènes* een speelfilm is, en geen documentaire. Het is in de ogen van Stora logisch dat niet alles waarheidsgetrouw is.<sup>124</sup> Stora noemt enkele voorbeelden die anders zijn dan in de film vertoond; de gang van zaken van het aanmelden bij het Franse leger bijvoorbeeld. De oproep van de elite aan burgers om zich in te schrijven en het enthousiasme waarmee dat gebeurde zoals zichtbaar is in de film, klopte volgens de historicus niet. Stora noemt andere factoren die belangrijk waren voor de inschrijving in het leger: de voordelen van een pensioen, de mogelijkheid om de familie van voedsel te kunnen voorzien en te leren lezen en schrijven. Maar het meest in het oog springende verschil tussen de film en de werkelijkheid was dat de koloniale soldaten de Franse samenleving leerden kennen en de mogelijkheden van immigratie. Maar bovenal kregen zij meer respect vergeleken met de situatie in hun geboorteland. *Indigènes* bleef fictie, gebaseerd op de Franse geschiedenis.

Opvallend is dat over de kwestie van pensioenen alleen relatief korte berichten zonder genoemde auteur in de krant worden gepubliceerd. Slechts in twee artikelen waar wel duidelijk was van wiens hand zij kwamen is maar kort aandacht voor de kwestie. Zo plaatste Douin onderaan zijn recensie bij de vertoning van de film in Cannes kort de opmerking dat aan het begin van de jaren zestig de pensioenen bevroren waren.<sup>125</sup> Ook in het artikel van Bédarida is kort plek voor een verwijzing naar de pensioenen: een van de hoofdrolspelers, Sami Bouajila, had een veteraan opgezocht die in de Tweede Wereldoorlog had gevochten en een pensioen ontving van 61 euro per jaar.<sup>126</sup> In de berichten die zonder de auteur te noemen in de krant verschenen lag de

---

<sup>124</sup> Benjamin Stora in een interview met Jean-Luc Douin, “Les indigènes ont découvert la société française”, *Le Monde*, 27 september 2006.

<sup>125</sup> Jean-Luc Douin, “Indigènes”: une page oubliée de l’histoire de France’, *Le Monde*, 27 mei 2006.

<sup>126</sup> Bédarida, ‘Jamel, Rachid, Roschdy, Samy... petits-fils de tirailleurs, *Le Monde*, 17 september 2006.



nadruk op het directe verband tussen het zien van de film en de keuze van Chirac om de pensioenen te 'dekristalliseren'.<sup>127</sup>

## Le Figaro

Le Figaro publiceerde in totaal 15 artikelen waarin *Indigènes* werd besproken. Ook hier is een grove driedeling te maken rond de data waarop de publicaties verschenen. Als eerste bij de vertoning van de film op het filmfestival van Cannes. In de vele publicaties over het festival werd de film in vijf daarvan nader besproken. Het tweede moment waarop de artikelen verschenen was rond de première van de film en de beslissing van Chirac om de pensioenen te revaloriseren. In september en oktober werden acht artikelen gepubliceerd. Twee daarvan hadden betrekking op de ongelijk verdeelde pensioenen, zes gingen nader in op het verhaal of waren interviews. De nominatie van de film voor een Oscar was het laatste moment waarop een serie artikelen verschenen, hier werd drie maal aandacht geschonken aan de film en was één van de centrale punten de nationale achtergrond van de film: het grootse vraagstuk ging om het feit of *Indigènes* een Franse of Algerijnse productie was.

In de artikelen die *Le Figaro* publiceerde werd veelal stil gestaan bij de juistheid van de claims die in de film worden gemaakt. Zo schreef Guillaume Perrault, politiek journalist voor de krant in zijn artikel over hoe de film de gemoederen bezig hield en de kinderen van migranten in Frankrijk hielden verschafte waarmee zij zich konden identificeren. Maar vroeg zich daarna direct af of het verhaal van *Indigènes* wel klopte met de werkelijkheid. Zijn conclusie is duidelijk: de film is een mengmoes van waarheden gecombineerd met ongegronde beschuldigingen. Zo klopte het bijvoorbeeld niet dat de bijdrage van koloniale soldaten in de Tweede Wereldoorlog niet bekend was. Een ieder die zich ervoor interesseerde, kon volgens Perrault weten van hun daden.

Bovendien eerde Frankrijk al haar veteranen.<sup>128</sup> Ook schreef Alain-Gérard Slama, journalist en

---

<sup>127</sup> -, 'Les anciens combattants des ex-colonies françaises sur la voie de l'égalité de traitement', *Le Monde*, 25 september 2006; -, 'Jacques Chirac veut rendre justice aux "Indigènes"', *Le Monde*, 26 september 2006.

<sup>128</sup> Guillaume Perrault, "'Indigènes': les politiques oscillent entre hommage et réserves", *Le Figaro*, 28 september 2006.

historicus op het gebied van het Franse recht in zijn artikel dat in vergelijking met de Franse soldaten er niet te veel compassie naar de koloniale veteranen toe moest gaan:

“les anciens combattants issus de l’empire colonial se sont heurtés à des problèmes du même ordre que ceux auxquelles les administrés français se heurtent tous les jours.”<sup>129</sup>

Naast het plaatsen van de historische juistheid van de film, zijn er ook twee artikelen waarin koloniale veteranen aan het woord komen en hun verhaal doen over wat zij hebben meegemaakt. In het magazine van *Le Figaro* verscheen een artikel van de hand van Molkeire Ouadah die met vijf koloniale veteranen sprak over hun “incroyable épopée a souvent été négligée ou passée sous silence.”<sup>130</sup> Ondanks dat zij niet erkend werden voor hun daden hadden de veteranen geen spijt van hun keuzes. Alle geïnterviewden waren trots op hun keuze mee te werken aan het bestrijden van de nazi’s in Frankrijk, het land dat zij in tegenstelling tot wat Dominique Borde in zijn recensie had geschreven, zagen als hun moederland.<sup>131</sup>

In zijn recensie gaf Borde de dubbele situatie aan van de koloniale soldaten. In de eerste zin van het artikel maakte de journalist de scheiding tussen Fransen en de koloniale soldaten: “[c]e n’était pas leur terre, mais ils devaient combattre par elle.” Verderop maakt Borde die scheiding duidelijk: “ces ‘Indigènes’ venus d’Afrique de Nord ont deux patries, une dans le coeur et une autre au bout d’un fusil qu’on leur a collé dans les mains.”<sup>132</sup> De journalist legt de nadruk op het feit dat de koloniale soldaten in een oorlog van anderen vochten. De kwaliteit van de film was volgens Borde dat er geen sprake is van een duidelijk goed en kwaad tussen de Fransen en de koloniale

---

<sup>129</sup> Alain-Gérard Slama, ‘Les indigenes chez Courteline’, *Le Figaro*, 30 september 2006.

<sup>130</sup> Molkeire Ouadah, ‘Ces “Indigènes” qui ont libéré la France’, *Le Figaro*, 23 september 2006.

<sup>131</sup> Eric Bietry Rivierre, ‘Alain Minoun: “J’ai vu l’enfer à Monte Cassino”’, *Le Figaro*, 27 september 2006.

<sup>132</sup> Dominique Borde, ‘La guerre des autres Indigènes de Rachid Bouchareb’, *Le Figaro* 26 mei 2006.

soldaten: "l'intelligence du film est d'éviter tout manichéisme et tout parti pris facile. Pas de bons Arabes et de mauvais Français [...]."133

Twee artikelen werden gepubliceerd naar aanleiding van de beslissing van Chirac om de pensioenen van de koloniale veteranen te revaloriseren. Het eerste, dat een dag voor de première van de film verscheen, was een vrij zakelijk artikel van de hand van Cécilia Gabizon, waarin zij de kwestie en de achtergrond daarvan besprak.<sup>134</sup> Philippe Gouilliaud en Bruno Jeudy gaan in hun stuk vervolgens dieper in op het waarom van de keuze van Chirac en wijzen onder andere de politieke motivatie van de president aan:

"[i]l donne aussi satisfaction à cette "black-blanc -beur" qui a célébré sa réélection en 2002 face à Jean-Marie Le Pen. Au passage, il met aussie en difficulté Nicolas Sarkozy, un an après les phrases chocs du ministre de l'intérieur sur la "racaille" et le "Karcher"."<sup>135</sup>

Eerder was er in andere artikelen kort aandacht geweest voor de ongelijke verdeling van de pensioenen. Bijvoorbeeld in de interviews van Ouadah met koloniale veteranen. Daarin staan enkele feiten van de veteranen, waaronder het bedrag dat zij ontvingen als pensioen. Dat verschilde van 90 euro per maand tot helemaal niets.<sup>136</sup> In het stuk, dat gepubliceerd was naar aanleiding van de aanstaande première van *Indigènes* voor het grote publiek en de verschijning van het boek *La Force noire, gloire et infortunes d'une légende coloniale* van Eric Deroo, is dus al voor dat Chirac de 'dekrystallisatie' aankondigt summier aandacht voor de problematiek van de pensioenen.

---

<sup>133</sup> Dominique Borde, 'La guerre des autres Indigènes de Rachid Bouchareb, *Le Figaro* 26 mei 2006.

<sup>134</sup> Cécilia Gabizon, 'Les pensions des soldats coloniaux revalorisées', *Le Figaro*, 26 september 2006.

<sup>135</sup> Phillipe Gouilliaud en Bruno Jeudy, 'Chirac rend "justice" aux soldats de l'ex-empire', *Le Figaro*, 28 september 2006.

<sup>136</sup> Ouadah, 'Ces "Indigènes" qui ont libéré la France', *Le Figaro*, 23 september 2006.

## Conclusie

Over het algemeen komen er drie grote thema's terug in de recensies van *Indigènes*: de kwaliteit van de film en het spel van de hoofdrolspelers, het vergeten onderdeel van de Franse geschiedenis en de revalorisatie van de pensioenen komen in alle drie de kranten en het vaktijdschrift voor. De nadruk op de verschillende onderwerpen verschilt wel per bron. *Les cahiers du cinéma* had meer aandacht voor de kwaliteit van de film en het acteerwerk. *Libération* en *Le Monde* publiceerden veel over het onrecht van de koloniale soldaten ten opzichte van de Franse veteranen en *Le Figaro* onderzocht voornamelijk of de geschiedenis die Bouchareb in zijn film had geschetst ook tot de werkelijk zo was geweest.

Over de kwaliteit van de film valt in de recensies van *Libération* en *Le Monde* te lezen dat *Indigènes* te wensen over laat. Bij *Le Figaro* wordt de filmische kracht van de film niet genoemd, maar ligt op dat gebied de nadruk op het sterke acteerwerk van de acteurs. En Garson van de *cahiers du cinéma* vond de film 'gemiddeld' en bovendien vol met clichés. In het tijdschrift was dan ook weinig aandacht voor *Indigènes*, zeker in vergelijking met de kranten. Die afwezigheid in de *Cahiers du cinéma* zou te maken kunnen hebben met de lage kwaliteit van de film. Een vaktijdschrift voor films zou eerder geneigd kunnen zijn om uitgebreid stil te staan bij producties die op cinematografisch gebied uitblinken. Bovendien was voor Garson de gekozen periode minder interessant in de geschiedenis van de Noord-Afrikaanse koloniën, dan de periode die Bouchareb gekozen had om te verfilmen. De sterkte van de film lag voor recensent van het tijdschrift voornamelijk bij de acteerprestaties. Die worden ook in de kranten genoemd. Séguret van *Libération* was het in grote mate eens met de *Cahiers du cinéma* en roemde het acteerwerk van de hoofdrolspelers en ook in *Le Monde* en *Le Figaro* werd dat beeld bevestigd.

Het overgrote deel van de recensies had betrekking op de revalorisatie van de pensioenen. Die waren met name afkomstig uit artikelen geplaatst in *Libération* en *Le Monde*. In *Le Figaro* was minder aandacht voor de kwestie. Wat opvalt is dat er voorafgaand aan de reactie van Chirac, weinig aandacht werd besteed aan de problematiek van de pensioenen. Slechts een enkel artikel,

zoals dat van Catherine Bédarida in *Le Monde* kaart die problematiek aan voordat Chirac de aanpassingen aankondigt. Pas wanneer de aanpassingen kenbaar worden gemaakt, komt de stroom van artikelen op gang. Daarnaast hebben *Libération* en *Le Monde* de meeste aandacht voor de aanpassing, en lag bij *Le Figaro* meer nadruk op juistheid van het verhaal van Bouchareb. Waar de onjuistheden van het verhaal in het interview met Stora in *Le Monde* werden geaccepteerd omdat het niet om een documentaire ging, maar juist om fictie, focuste *Le Figaro* op de onwaarheden van de film.

Het Hollywood-gehalte dat in de *Cahiers du Cinéma* en *Libération* en *Le Monde* werd genoemd was voor de recensenten één van de minpunten van de film. De stelling van Ervine, dat populariteit van de film mede bepaald werd door de goede afwerking en verpakking van het verhaal, lijkt bij *Inidgènes* niet de sleutel te zijn geweest tot het succes. Op basis van met name de krantenartikelen kan de grote aandacht voor de film het beste verklaard worden aan de hand van de acteerprestaties van de hoofdrolspelers, en de nominaties die zij daarvoor in de wacht wisten te slepen. En daarnaast aan de reactie van Chirac, die voor veel publiciteit zorgde. De verklaring van Higbee, die stelt dat de politieke impact en niet de artistieke waarde van de film zorgde voor het succes wordt met deze artikelen bevestigd. Bovendien was er geen eensgezind geluid te horen over het verhaal dat de film liet zien. Waar *Libération* en *Le Monde* de film zagen als een verzonnen verhaal, dat gebaseerd is op een waargebeurd verleden, en daardoor onjuistheden kunnen legitimeren, was er in *Le Figaro* juist meer kritiek te horen op de historische tekortkomingen van de film. De populariteit van de film was daarom vooral te danken aan de prestatie van de acteurs, het gekozen verhaal en de politieke reactie.

#### 4 - *Les Chants de Mandrin* ( Rabah Ameer-Zaïmeche 2012)

Het verhaal van *Les Chants de Mandrin* is gebaseerd op de Franse legende Mandrin uit de achttiende eeuw. In tegenstelling tot de films die in de voorgaande hoofdstukken zijn geanalyseerd gaat het hier dus niet om een verhaal dat in de vergetelheid is geraakt, maar juist om een verhaal dat in een nieuwe jas is gestoken. Tegelijkertijd gebruikte de regisseur Rabah Ameer-Zaïmeche de film om de huidige situatie in Frankrijk aan de kaak te stellen. Voor hem draaide de film om vrijheid en gaf de groep van Mandrin hem de mogelijkheid om thema's uit het moderne Frankrijk op een positieve manier te benaderen.

In totaal trok *Les Chants de Mandrin* zo'n 12.000 bezoekers en werd de film gedraaid in 21 bioscopen verspreid door heel Frankrijk.<sup>137</sup> Het laagste aantal van de drie hier onderzochte films. Ondanks de relatief lage bezoekersaantallen werd de film wel hoog gewaardeerd door de filmcritici. Zo werd de film voor verschillende filmfestivals geselecteerd, zoals het Locarno filmfestival dat in augustus 2011 plaatsvond en ontving Ameer-Zaïmeche de *Prix Jean Vigo* voor zijn film. Deze prijs wordt jaarlijks uitgereikt door een jury van Franse filmcritici aan een filmmaker met een eigen, originele stijl.

#### **Bekend verhaal, nieuwe invulling**

Rabah Ameer-Zaïmeche werd in 1966 geboren in Beni Zid, een dorp in het noorden van Algerije. Wanneer hij twee jaar oud is vertrekken zijn ouders naar Frankrijk en komt de regisseur terecht in de voorstad Montfermeil in het departement Seine-Saint-Denis ten oosten van Parijs, waar hij zijn verdere jeugd doorbrengt. Na zijn studie human resources komt Ameer-Zaïmeche in de filmindustrie terecht en in 2001 brengt hij zijn eerste speelfilm uit: *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe?*. De film speelt zich af in de buurt waar Ameer-Zaïmeche is opgegroeid en laat het leven zien van Kamal die zojuist de gevangenis heeft verlaten. Met hulp van zijn familie probeert hij opnieuw de arbeidsmarkt te betreden, maar wordt tegengewerkt door de sociale verhoudingen in de wijk. Vier jaar later verscheen zijn tweede speelfilm *Bled Number One* waarin de hoofdpersoon

---

<sup>137</sup> Cinefeed.com, <http://www.cinefeed.com/box-office/nombre-entrees-les-chants-de-mandrin.html> [10 juni 2017].

gedwongen terugkeert naar Algerije en daar een land aantreft dat in een spagaat zit tussen moderniteit en oude tradities. Zijn derde speelfilm, *Dernier Maquis* kwam uit in 2008 en is brengt vraagstukken rond het Islamitische geloof naar boven. Voor *Les Chants de Mandrin* draaide de thema's van zijn films rond het leven van de moslimgemeenschap in de Franse *banlieues* en Algerijnse dorpen die rond het millennium speelden. Tien jaar na zijn eerste productie boorde de regisseur met *Les Chants de Mandrin* een nieuw onderwerp aan en stortte hij zich in het Franse verleden. Ondanks dat hij gebruikmaakte van een ander genre (een kostuumdrama) bleef de regisseur trouw aan de geheel eigen stijl die hij in zijn eerdere werken had ontwikkeld. Zijn geëngageerde films werden door filmcritici gewaardeerd en zijn voor verschillende prijzen genomineerd.

Als negenjarige jongen hoorde Ameer-Zaïmeche van het verhaal over Louis Mandrin, een achttiende-eeuwse vrijheidsstrijder die opkwam voor de vrijheid en belangen van burgers. Op de basisschool moest de regisseur het verhaal van Mandrin uit zijn hoofd leren net als andere Franse fabels. Samen met de tv-film *Mandrin, bandit d'honneur* (1972 gemaakt door Albert Vidalie) die hij als kleine jongen zag, inspireerde het verhaal de regisseur al vroeg in zijn leven.<sup>138</sup> De Franse legende, vergelijkbaar met de Britse *Robin Hood*, die tegen uitbuiters streed sprak de jonge Ameer-Zaïmeche meteen aan: de held gaf hem de zin om Frans te zijn.<sup>139</sup> Bovendien was de verfilming een manier om zich de Franse identiteit aan te meten: "[c]'est une façon de m'emparer de l'identité française, qui est aussi la mienne. Mandrin appartient à tout le monde, c'est plus un guerrier intrépide, un homme des bois."<sup>140</sup> De productie van *Les Chants de Mandrin* had daarom, net als zijn eerdere werken een persoonlijk karakter. Bovendien zorgde zijn Algerijnse achtergrond voor interesse in het karakter van Mandrin. Ameer-Zaïmeche zag zichzelf als een geëngageerde regisseur. Hij wilde verder kijken dan zijn eigen eilandje en in de samenleving naar perspectieven

---

<sup>138</sup> Rabah Ameer-Zaïmeche beantwoordt de vraag van Marius in -, "Mandrin appartient à tout le monde", *Libération*, 31 januari 2012.

<sup>139</sup> Rabah-Ameer-Zaïmeche in Didier Péron, 'La révolte qui se monte', *Libération*, 23 februari 2011.

<sup>140</sup> Rabah Ameer-Zaïmeche beantwoordt de vraag van Bruno in -, "Mandrin appartient à tout le monde", *Libération*, 31 januari 2012.

zoeken.<sup>141</sup> In zijn voorgaande films had de regisseur dat gedaan door karakters te schetsen die omringd werden door barricades, met *Les Chants de Mandrin* sloeg hij een nieuwe weg in die hem de mogelijkheid gaf om de problematiek vanuit een ander perspectief te belichten:

“je fais des films sur des communautés qui sont toujours à la lisière, toujours au bord, toujours à la frontière. [...] On voulait faire un film de résistance, sur les contrebandiers d'aujourd'hui.”<sup>142</sup>

### ***Les Chants de Mandrin***

Het verhaal van dit kostuumdrama begint in 1755, het jaar waarin de vogelvrijverklaarde Louis Mandrin tot het schavot werd veroordeeld. Die veroordeling en de uitvoering ervan is niet zichtbaar maar wordt verteld in het eerste beeld van de film: witte letters op een zwart vlak die vertellen dat Louis Mandrin, leider van de groep smokkelaars zijn straf heeft ondergaan. Mandrin, geboren in 1725, een smokkelaar en de leider van een groep plundersaars afkomstig uit de voormalige Franse graafschap *Dauphiné* was. Hij had de oorlog verklaard tegen het ongelijke belastingsysteem van het *Ancien Regime* en organiseerde verschillende tochten om dat systeem onderuit te halen.

Na de tekst die de dood van de bandietenleider vermeldt, wordt in de film de aandacht gericht op Bélissard (gespeeld door Rabah Ameur-Zaïmeche): de tweede persoon van de groep die de plaats van Mandrin in heeft genomen. Met een groep rovers smokkelde hij onder andere tabak en stoffen tussen Zwitserland, Frankrijk en Italië en plunderden zij boerderijen om vervolgens de goederen voor een lage prijs en zonder belasting door te verkopen. Met hun daden probeerden de rovers het *Ancien Regime* tegen te werken. Het was het de rovers waard om daarvoor te sterven. Teksten van grote Franse denkers zoals Voltaire, Rousseau en Diderot werden gebruikt als steun in de rug van hun vrijheidsideaal. Opvallend is dat de rovers uit de

---

<sup>141</sup> Rabah Ameur-Zaïmeche beantwoordt de vraag van Sido in -, “Mandrin appartient à tout le monde”, *Libération*, 31 januari 2012.

<sup>142</sup> Nicholas Azalbert en Jean-Phillipe Tessé, ‘Dans la fabrique des Mandrin’, *Cahiers du Cinéma* 675:2 (2012) 82-87, 82.



Franse legende gespeeld worden door acteurs met een Magrebijns uiterlijk. In de film wordt verder niet gerefereerd aan die keuze, zo hebben zij allen Franse namen en spreken zij ook Frans.

Op een zeker moment wordt Bélissard benaderd door de markies van Lézézin die zich steeds meer bewust lijkt te worden van het onrecht van het *Ancien Regime* en die op zoek is naar materiaal om de vertelling van Mandrin bij elkaar te brengen in een boek. Voor zijn dood had Mandrin namelijk zijn 'politieke testament' opgemaakt. Die tekst, samen met het gedicht dat zijn volgelingen hadden geschreven: "Les Chants de Mandrin", en die zijn volgelingen ook graag geprint zouden zien, kwam bij de markies terecht. Wat volgt is een poging om de tekst te verspreiden en tegelijkertijd de smokkel voort te zetten en de soldaten van het *Ancien Regime* van zich af te houden.

Ameur-Zaïmeche had zich verdiept in het verhaal van Mandrin, maar de regisseur had daarnaast ook aandacht voor de kledingstijl en de sfeer die de beelden op moesten roepen. Zo was de regisseur de boeken in gedoken om zo veel mogelijk verhalen te lezen over Mandrin en zijn volgelingen en zo tot een evenwichtige representatie te kunnen komen. De schilderachtige beelden waren geïnspireerd op schilderijen uit de tijd. De lichtval en het gebruik van clair-obscur in de beelden kan daar van afgeleid worden. De nadruk lag op de weidse landschappen, gefilmd in de heuvels van de Cevennen tussen Montpellier en Millau, die het decor van de film vormen. Door deze beelden en relatief weinig tekst straalt de film een sereniteit uit. Op de set zou het er echter een stuk anders aan toe zijn gegaan. In een interview met *Cahiers du Cinéma* vertelde Ameur-Zaïmeche dat hij zich liet beïnvloeden door de mogelijkheden van dat moment:

"[o]n s'adapte tout le temps, [...] on laisse entrer qui a la volonté de participer, et de cette fusion des énergies on obtient toujours quelque chose de remarquable. On considère le

film comme un être doué de conscience et qui réclame plus qu'un scénario, du jeu ou de la technique. C'est de la vie avec tout ce qui s'accroche autour."<sup>143</sup>

Die afhankelijkheid is bijvoorbeeld zichtbaar door de inzet van technici als figuranten. Op de set droeg iedereen op allerlei manieren bij aan de productie.

## Vereniging van verhalen

Hargreaves stelt dat in de Franse samenleving van de jaren tachtig en negentig sociale problematiek was ontstaan: "the dominance enjoyed by the discourse of republican theory had in practice led to the neglect of discrimination and other chronic problems in the banlieues."<sup>144</sup> Die kwesties zorgden onder meer voor de in het hoofdstuk hiervoor beschreven rellen van 2005. De Franse politiek probeerde volgens Hargreaves een antwoord te geven op de spanningen die in de samenleving waren ontstaan door de focus van integratie te verleggen naar 'gelijke kansen'. Zo had president Nicholas Sarkozy in 2008 een speciaal ministerie opgezet dat zich bezig hield met immigratie, integratie, nationale identiteit en gezamenlijke ontwikkeling, ook was er in de aanloop naar de presidentsverkiezingen van 2012 een nationaal debat opgezet waar de Franse nationaliteit centraal stond.<sup>145</sup> Laurence en Goodliffe stellen dat het uitschrijven van een dergelijk debat zowel de beeldvorming rond integratie van migranten als het republikeinse model van burgerschap tekende. De vraag wat het betekende om Frans te zijn kon blijkbaar niet langer worden beantwoord met *liberté, égalité, fraternité*.<sup>146</sup> Tegelijkertijd met de ontwikkelingen in de Franse samenleving en de politiek was ook de herinnering aan de koloniale periode steeds meer opengebroken. Dat was bijvoorbeeld zichtbaar in de veranderingen die zich voordeden op het gebied van (wetenschappelijk) onderzoek. Daarin werd volgens Niek Pas het koloniale verleden

---

<sup>143</sup> Rabah Ameer-Zaïmeche in een interview met Didier Péron, 'La Révolte qui se monte', *Libération*, 23 februari 2011.

<sup>144</sup> Hargreaves, *Multi-Ethnic France*, 204.

<sup>145</sup> Thomas Martin, 'Anti-racism, Republicanism and the Sarkozy years: SOS racism and the Mouvement des Indigènes de la République', in: Fiona Barclay (ed.), *France's Colonial Legacies* (Wales 2013) 188-206, 188-189.

<sup>146</sup> Jonathan Laurence en Gabriel Goodliffe, 'The French Debate on National Identity and the Sarkozy Presidency: A Retrospective', *The International Spectator* 48:1 (2013) 34-47, 43.

steeds meer gekoppeld aan de huidige Franse samenleving. Iets wat tot dan toe nog maar nauwelijks was gebeurd.<sup>147</sup>

In moeilijke tijden heeft een natie volgens Greene de neiging om terug te grijpen op successen van uit het verleden.<sup>148</sup> Ook binnen de Franse cinema was de populariteit van historische cinema sterk gegroeid en de jaren na het millennium werden volgens Fevry veel films geproduceerd die refereerden aan een nostalgisch gevoel bij de kijker.<sup>149</sup> Ook *Les Chants de Mandrin* ging terug naar een Frans verleden. Voor Higbee was de mogelijkheid om verschillende verhalen van het Franse verleden succesvol te kunnen combineren op het filmdoek een teken van vooruitgang binnen de Franse filmwereld. Bovendien was het volgens de filmhistoricus een manier om de 'cultural mainstream' te veranderen door verschillende verhalen over het Franse (koloniale) verleden te combineren in plaats van tegenover elkaar te zetten.<sup>150</sup> De combinatie van een typisch Frans verhaal, vertolkt door acteurs met een achtergrond in de Maghreb, zoals in *Les Chants de Mandrin*, was in de ogen van de filmhistoricus in de jaren tachtig en negentig ondenkbaar geweest en onderscheidde de films vanaf het millennium van hun voorgangers waarbij de verschillende geschiedenissen altijd strikt gescheiden bleven. Higbee beweert dat in een film als *Chants de Mandrin* de regisseur de 'herinneringsknoop' die in de loop der jaren was ontstaan los had weten te maken en verhalen samen te smelten tot één geschiedenis waarbij het voornamelijk ging om wat de Fransen juist verenigde.

Volgens Jonathan Ervine hoeft een film niet genuanceerd te zijn om het Franse publiek aan te spreken. Ervine stelt dat genuanceerde films die minderheden in beeld brengen juist minder populair zouden zijn. En dat het Franse publiek eerder de verschillen die in de films werden

---

<sup>147</sup> Niek Pas, 'De Algerijnse oorlog (1954-1962): een historiografische verkenning', *Tijdschrift voor geschiedenis* 120:1 (2007) 85-95, 91-92.

<sup>148</sup> Greene, *Landscapes of Loss*, 130-131.

<sup>149</sup> Sébastien Fevry, 'Sepia cinema in Nicholas Sarkozy's France: nostalgia and national identity', *Studies in French Cinema* 17:1 (2017) 60-74, 60.

<sup>150</sup> Higbee, *Post-Beur Cinema*, 185.

vertoond zou omarmen wanneer dat op een “glossy, well-packaged and unthreatening manner”<sup>151</sup> is gedaan. Higbee laat echter zien dat *Les Chants de Mandrin* ook het Franse publiek aansprak, ondanks haar genuanceerde weergave van het Franse verhaal in een Maghrebi jasje. Higbee noemt de zichtbaar afwijkende achtergrond van de acteurs die op geen enkel moment wordt bevestigd (hun namen zijn Frans en ook in de dialogen kwam niets daarvan naar boven, behalve dat zij Frans moesten zijn). Op die manier werd de suggestie gewekt dat de etniciteit van de acteurs en personages geen enkele betekenis had in relatie tot de ‘Franse’ rollen die zij vertolkten.<sup>152</sup> Op een subtiele manier waren etniciteit en Frans-zijn inwisselbaar in het verhaal. Higbee toonde aan dat het verhaal van de film toch succesvol was omdat het een afstand creëerde met het heden door het verhaal af te laten spelen in een verleden van voor de grote migratiestroom vanuit de Maghreb naar Frankrijk. Daardoor behield de film een afstand met de historische, geografisch en narratieve termen van de koloniale geschiedenis.<sup>153</sup> Daarnaast werden de hoofdpersonen in de ogen van Higbee benadrukt als vrijheidsstrijders die door het volk zeer gewaardeerd worden door hun vroeg-socialistische en vroeg-Republikeinse gedachtegoed.<sup>154</sup>

### Analyse recensies

In vergelijking met de andere films die in de voorgaande hoofdstukken besproken zijn, werd er in de Franse kranten relatief weinig aandacht besteed aan *Les Chants de Mandrin*. De aandacht die de film kreeg was daarentegen wel louter positief. *Libération* publiceerde drie artikelen, in *Le Monde* waren drie artikelen te lezen en in *Le Figaro* verschenen geen recensies over de film, slechts in één artikel werd de film kort genoemd. Onder het kopje EN BREF, waarin kort nieuws behandeld, werd in nog geen tweehonderd woorden vermeld dat Rabah Ameur-Zaïmeche de *Jean*

---

<sup>151</sup> Ervine, *Cinema and the Republic*, 150.

<sup>152</sup> Higbee, *Post-Beur Cinema*, 189.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Ibidem.

Vigo Prijs had gewonnen.<sup>155</sup> Opvallend is wel dat *Cahiers du cinéma* drie uitgebreide artikelen plaatste.

### Cahiers du cinéma

*Les Chants de Mandrin* werd voor het eerst in het januarinumnummer van 2011 met tien andere films uit binnen en buitenland genoemd en omschreven als de film waar men dat jaar veel van verwachtte.<sup>156</sup> In een artikel van een halve pagina vertelt Ameer-Zaïmeche kort over zijn inspiratie en bedoelingen met de film. In het februarinummer van een jaar later werd na de première een lovende recensie afgedrukt en verderop in het blad werd er met een lang artikel ingegaan op de vormgeving en inspiratie van de makers voor de film.

Jean-Philippe Tessé schreef de recensie in het vakblad en was erg positief over de film, waarvan er volgens de recensent slechts enkele Franse producties net zo bijzonder waren.<sup>157</sup> Tessé beweerde dat *Les Chants de Mandrin* in het rijtje paste van de eerdere films van Ameer-Zaïmeche. De regisseur bleef ook met dit onderwerp zelf betrokken bij een politiek onderwerp. Maar een directe parallel kon volgens Tessé niet worden getrokken. De landelijke en rustieke beelden steken bijvoorbeeld af tegen de voorgaande films waarin het leven in dorpen en de *banlieue* centraal stond. In de eerdere films werden de hoofdpersonen tegengehouden door barricades om hun dromen te verwezenlijken. Bij *Les Chants de Mandrin* zijn het juist de hoofdpersonen zelf die versperringen opwerpen, maar bovendien hun idealen wijd willen verspreiden.

Tessé stelde dat de stijl van Ameer-Zaïmeche losjes op het script was gebaseerd en voornamelijk geleid werd door de mogelijkheden die de omgeving hem op dat moment bood en de ideeën die hij daarmee opdeed. Door die aanpak vond Tessé de film erg ontspannen en zacht

---

<sup>155</sup> Armelle Heliot, 'Le Figaro et vous Culture EN BREF', *Le Figaro*, 6 mei 2011, 29.

<sup>156</sup> -, 'Événement: Les films les plus attendus de 2011: Les Chants de mandarin de Rabah Ameer-Zaïmeche', *Cahiers de Cinéma* 633:1 (2011) 6-34, 21.

<sup>157</sup> Jean-Philippe Tessé, 'La vie sauvage', *Cahiers du Cinéma* 675:2 (2012) 40-41, 41.

aandoen.<sup>158</sup> De inspiratie voor de toegepaste stijl werd verderop in het tijdschrift besproken in een uitgebreid artikel van Tessé samen met Nicholas Azalbert. In het artikel werd door de schrijvers meteen een beeld geschetst van de hoeveelheid materiaal dat voor de regisseur als inspiratiebron had gediend. Een grote hoeveelheid documenten bedekte het bureau van de Ameur-Zaïmeche. Voor het tot stand komen van de beelden waren er schilderijen bestudeerd en ook de kleding was speciaal ontworpen.<sup>159</sup> Daarnaast geven Azalbert en Tessé aandacht aan de werkwijze op de set, waarin de hele crew zich ook als een ‘troep’ gedroeg. Iedereen werd ingezet wanneer dat nodig was. Zo verschenen personen die normaal achter de camera stonden, er nu eens voor.<sup>160</sup> De artistieke achtergrond van de film en de bedoelingen van de regisseur werden in de artikelen van de Cahiers du Cinéma breed uitgemeten.

### Libération

Er waren drie artikelen speciaal gewijd aan de film in *Libération*. Een verslag van Didier Péron van de voorpremière van de film in januari. *Les Chants de Mandrin* is op dat moment nog niet af. De projectie is op een groot vlak scherm naast de computers die gebruikt werden voor de montage, de film is nog niet compleet (het begin en het einde van de film missen nog op dat moment) en het geluid moet nog onder de film gemonteerd worden. Bij de voorpremière zijn komediant Jacques Nolot, die de Markies speelt en cameraregisseur Irina Lubtchansky aanwezig die vragen beantwoorden. Het tweede artikel is de recensie van Olivier Séguret op het moment dat de film voor het grote publiek in première ging. Beide journalisten hadden ook stukken geschreven naar aanleiding van de verschijning van *Indigènes*. Als laatste was er voor lezers van *Libération* een mogelijkheid om vragen aan Ameur-Zaïmeche in te sturen, die door de regisseur beantwoord werden.

---

<sup>158</sup> Tessé, ‘La vie sauvage’, 41.

<sup>159</sup> Nicholas Azalbert en Jean-Phillipe Tessé, ‘Dans la fabrique des Mandrin’, *Cahiers du Cinéma* 675:2 (2012) 82-87, 82-85.

<sup>160</sup> Azalbert ‘Dans la fabrique des Mandrin’, 83.

Péron was erg positief over de film, die op dat moment nog in de afrondende fase zat. De film doet ‘het vuur van de rebellie herleven’ en zou volgens de recensent, mits hij op tijd af zou zijn, ingezonden kunnen worden voor het filmfestival van Cannes.<sup>161</sup> Péron start zijn recensie met het vertellen van het leven en de dood van de legende Mandrin, of de Franse *Robin Hood, héros antisystème*, zoals de journalist hem en de groep rovers ook noemt. Péron beschreef hoe Mandrin een parallelle economie organiseerde door spullen te smokkelen en vanuit boerderijen zonder belasting te hoeven betalen door te verkopen. Na deze introductie schreef de journalist over *Les Chants de Mandrin* die acht maanden later voor het eerst vertoond zou worden. De journalist beschreef de eerste versie van de gemonteerde film als een verzameling beelden:

“une masse de près de cent heures de rushes, quantité de réserve considérable et que le cinéaste et son monteur, Nicolas Bancilhon, n’ont pas rationalisée, cherchant plutôt à prélever le meilleur de la quarantaine de blocs narratifs prédéterminés.”<sup>162</sup>

Bovendien waren de makers er in geslaagd om met een gevoel voor onverwachte details een levendige sfeer neer te zetten.<sup>163</sup>

Het draaien van de film was volgens Péron één grote improvisatie geweest. Behalve enkele aanwijzingen waren de acteurs vrij geweest in hun interpretatie van de personages. Een van de acteurs vertelt: “[p]our la scène où je me masse les pieds, je ne savais pas ce que j’étais censé dire ou faire, si je devais rester assis ou me lever, j’étais là en plein vent, enlevant mes chaussures et mes bas [...]”<sup>164</sup> Péron benadrukte de noodzaak tot improviseren en vertelt over de technici die als figuranten in werden gezet en een karakter hadden gecreëerd voor degene die de paarden voor de film had geleverd.

---

<sup>161</sup> Didier Péron, ‘La Révolte qui se monte’, *Libération*, 23 februari 2011.

<sup>162</sup> Péron, ‘La Révolte qui se monte’, *Libération*, 23 februari 2011.

<sup>163</sup> Péron, ‘La Révolte qui se monte’, *Libération*, 23 februari 2011.

<sup>164</sup> Péron, ‘La Révolte qui se monte’, *Libération*, 23 februari 2011.

Olivier Séguret focuste in zijn artikel op de manier waarop Ameer-Zaïmeche het verhaal weer had gegeven. Met name de 'gekleurde' acteurs die strijden voor gelijkheid en de connectie van de film met het moderne Frankrijk en de problemen die daar spelen.<sup>165</sup> Met zijn werken heeft de regisseur volgens Séguret het onbekende leven van de 'tweede generatie' op een mooie manier in beeld gebracht door geen somber of depressief beeld te schetsen, maar juist simpele en krachtige keuzes te maken in de inscenering van Frankrijk als een 'mooi maar hard land'. *Les Chants de Mandrin* paste volgens Séguret niet bij de drie eerdere films die Ameer-Zaïmeche had gemaakt door in de vorm van een *flashback* terug te gaan in de geschiedenis van Frankrijk. De manier waarop de regisseur dat heeft aangepakt kwam overeen met de karakters van de personages:

"[d]ans cette modestie des conditions économiques, il trouve encore le moyen de défendre, dans ses plans comme à travers ses personnages, le choix aristo de vivre libre plutôt que confortablement, d'avoir froid plutôt que s'endormir dans la ouate et d'avoir des amis plutôt que des maîtres."<sup>166</sup>

In zijn film heeft de regisseur volgens Séguret de Mandrin van het moderne Frankrijk weten te vangen en de toenmalige problematiek in een historische context weten te plaatsen:

"le vieux Mandrin surgit ici et maintenant, s'invitant sciemment dans la réflexion politique contemporaine, incitant à l'insoumission, à l'amitié démocratique et à la construction d'un monde alternatif."<sup>167</sup>

Toch moet er volgens Séguret niet te veel gezocht worden achter de metafoor die Ameer-Zaïmeche in zijn film tot leven heeft geroepen. De uitwisseling tussen het verleden en het heden was voornamelijk het effect van de acteurs.

---

<sup>165</sup> Olivier Séguret, 'Bande d'indociles!', *Libération*, 25 januari 2012.

<sup>166</sup> Séguret, 'Bande d'indociles!', *Libération*, 25 januari 2012.

<sup>167</sup> Séguret, 'Bande d'indociles!', *Libération*, 25 januari 2012.



## Le Monde

In *Le Monde* verscheen één artikel helemaal gewijd aan *Les Chants de Mandrin*. Dat was de recensie van Isabelle Regnier (geboren in 1974), journaliste en filmcriticus die, voordat zij bij *Le Monde* aan de slag ging, twee jaar voor *Cahiers du cinéma* had geschreven. De film wordt ook kort aangehaald in een verslag door Jacques Mandelbaum over het filmfestival van Locarno waar de film werd vertoond. De journalist en filmcriticus Mandelbaum, geboren in 1955, schreef sinds 1995 voor het dagblad.

De films van Ameer-Zaïmeche waren in de ogen van Isabelle Regnier vernieuwend. De regisseur was volgens de recensent een uitvinder van nieuwe verhalen, nieuwe helden en nieuwe landschappen:

"ses films ne se contentent pas de représenter une communauté, ils pensent le monde actuel, les circulations incessantes qui le sillonnent, les nouvelles formes d'oppression à l'oeuvre, les voix de l'émancipation qui s'y esquissent."<sup>168</sup>

In plaats van het verhaal van Mandrin opnieuw te vertellen, was volgens Regnier het sterke van de film dat Ameer-Zaïmeche het verhaal op zichzelf toepast en een eigen utopie probeert te schetsen. Door het laten opbloeien van de vriendschap tussen Bélisard en de markies creëert Ameer-Zaïmeche volgens Regnier een samenleving die volgens de recensent boven de groep smokkelaars uit steeg en een nieuwe orde schetste. Op die manier werd een verband met het heden gelegd. Bovendien was volgens Regnier het heden zichtbaar omdat de regisseur de demonstranten van de Arabische Lente van 2011 een plaats had gegeven binnen het verhaal van Mandrin in het tijdperk van Frankrijk voor de Revolutie.<sup>169</sup>

Door het historische verhaal te koppelen aan elementen uit de moderne Franse samenleving zag Regnier ook een anachronisme. Omdat de rollen van de bendeleden waren toegeschreven aan acteurs met een achtergrond in de Maghreb ontstond er een vervreemding met

---

<sup>168</sup> Isabelle Regnier, "'Les Chants de Mandrin': du 'wesh' des cités au cri des brigands', *Le Monde*, 24 januari 2012.

<sup>169</sup> Regnier, "'Les Chants de Mandrin': du 'wesh' des cités au cri des brigands', *Le Monde*, 24 januari 2012

het verleden en een versnipperd tijdsbeeld; de film doet volgens de recensent ‘patchwork’-achtig aan en zijn er scènes die soms losstaande onderdelen van de film vormen. Toch droeg juist deze manier van verfilmen volgens de recensent toe aan het artistieke niveau van de film.<sup>170</sup>

## Conclusie

De verschijning van *Chants de Mandrin* deed in de kranten relatief weinig stof opwaaien. In de weinige artikelen lag de focus op de koppeling van het historische verhaal met het huidige Frankrijk. Zowel *Libération*, *Le Monde* en de *Cahiers du Cinéma* benaderden de film als een nieuwe manier van de regisseur om de strijd voor gelijkheid van etnische minderheden in Frankrijk weer te geven. De benadering vanuit de *banlieue* en andere omsloten contexten werd met *Les Chants de Mandrin* vervangen door het thema vrijheid. De benadeelden zijn vrij en bepalen zelf de regels, waar in de eerdere films van Ameur-Zaïmeche de hoofdrolspelers juist beperkt werden om hun dromen achterna te gaan. Omdat de regisseur het thema vanuit het perspectief van vrijheid liet zien, moest hij terug in de tijd. Om die stelling hard te maken wezen de recensenten naar het anachronisme dat de regisseur had gebruikt door gekleurde acteurs de rol van typisch Franse helden te laten vertolken. Op die manier was er een zichtbare koppeling tussen aan de ene kant typisch Franse figuren die gekenmerkt werden als voorlopers op de jonge Republiek, en aan de andere kant de huidige Franse samenleving.

Maar niet alleen de inhoud van de film kreeg aandacht, in de kranten stond ook het doel van de regisseur wekte belangstelling. In *Libération* en *Les Cahiers du Cinéma* was daarnaast ruimte uitgetrokken om dieper in te gaan op de productie van de film. Met name het vaktijdschrift had veel aandacht voor de film en noemde het werk van Ameur-Zaïmeche zelfs een jaar voor de officiële première als één van de tien veelbelovende producties. En naast de recensie werd in het vaktijdschrift ook het voorwerk voor de productie uitgebreid in beeld gebracht.

---

<sup>170</sup> Regnier, “‘Les Chants de Mandrin’: du ‘wesh’ des cités au cri des brigands’, *Le Monde*, 24 januari 2012

Uit interviews met Ameer-Zaïmeche kwam naar voren dat de regisseur zich genoodzaakt zag om in zijn werk te reflecteren op de Franse samenleving en op te treden als een geëngageerd cineast. De bevestiging in de artikelen van de versmelting van de Franse geschiedenis met de problemen van de *fracture colonial* bevestigen het beeld van Higbee die stelde dat er een nieuwe ontwikkeling in de *beur* cinéma plaats had gevonden. Maar juist door die link tussen het heden en verleden spreken de artikelen niet van een afgesloten verleden dat bovendien door geografische en narratieve termen van de koloniale geschiedenis is gescheiden. Door het verleden aan het heden te koppelen ontstond er juist een brug die beide verhalen samenvoegde en de scheiding vervaagde.

De conclusie van Ervine dat een film waarin problemen aan de kaak werden gesteld, een succes zou worden zolang dat op een niet bedreigende en subtiele manier werd gedaan gaat niet erg overtuigend op voor *Les Chants de Mandrin*. Ondanks dat de film in de vakliteratuur geroemd werd door haar aanpak en beelden en prijzen won, waren de reacties in de kranten minder uitgebreid en bleven de bezoekersaantallen laag. Met name *Le Monde* waarin slechts één artikel verscheen, en *Le Figaro* dat niets publiceerde bevestigen de lage populariteit. Alleen *Libération* had iets uitgebreidere aandacht voor de film en gaf haar lezers ook de mogelijkheid om de film te duiden door hen de mogelijkheid te geven om vragen te stellen aan de regisseur. De artikelen in *Libération* en de focus van *Cahiers du Cinéma* op de inspiratie voor de beelden en het geluid geeft aan dat de film niet zomaar een productie is. Het lijkt er daarom op dat wanneer films te subtiel de Franse samenleving een spiegel voorhouden er geen garantie voor succes is.

## Conclusie

In het Frankrijk van de jaren negentig werd steeds meer duidelijk dat er een deling was ontstaan in de herinnering van het Franse verleden. Migranten uit de oude koloniën merkten steeds meer dat hun herinneringen niet strookten met het collectieve bewustzijn dat draaide om een nostalgisch en glorieus verleden. Migranten uit de Maghreb en hun kinderen hielden er andere ideeën op na. Regisseurs met een achtergrond in de Maghreb probeerden die kloof te overbruggen door met hun films een nieuw perspectief te geven op de Franse geschiedenis. Dit deden zij door vergeten onderdelen uit de Franse geschiedenis aan een groter publiek te laten zien, zoals het geval bij *Vivre au Paradis* en *Indigènes*, of door de karakters van een alom bekend en typisch Frans verhaal van een nieuw stereotype te voorzien. In deze scriptie is onderzocht in hoeverre het alternatieve beeld van de films van makers met een achtergrond in de Maghreb in recensies die in het vaktijdschrift *Les Cahiers du Cinéma* en de kranten *Libération*, *Le Monde* en *Le Figaro* geaccepteerd werden door die Franse media. Eerder onderzoek door filmhistorici als Jonathan Ervine, Carrie Tarr en Will Higbee toonde aan dat de films het beeld over immigranten en inwoners van de *banlieue* hadden veranderd. Omdat de auteurs zich voornamelijk baseren op filmische aspecten, bezoekerscijfers en gewonnen prijzen, bleef het antwoord op de vraag wat in de ogen van de kijkers de belangrijkste redenen waren voor acceptatie van het nieuwe perspectief onderbelicht. Omdat tussen beeld en interpretatie daarvan grote verschillen kunnen zitten, is het van belang om niet alleen naar de beelden te kijken, maar ook naar de receptie daarvan.<sup>171</sup>

Het vakblad *Cahiers du Cinéma* publiceerde artikelen waarin de nadruk lag op de filmische kwaliteit van de producties. Dat leidde bij *Indigènes*, dat door haar stijl deed denken aan een 'Hollywood'-productie, tot een relatief kort artikel tegenover de grote aandacht voor *Les Chants de Mandrin* dat volgens Jean-Phillip Tessé grote waardering verdiende. Er werden dan ook drie artikelen naar aanleiding van de film in het vaktijdschrift gepubliceerd. De acteerprestatie van de

---

<sup>171</sup> Vos, *Bewegend Verleden*, 77, 107.

hoofdpersonen van *Indigènes* maakte voor Garson veel verschil. Het vijftal hield, te midden van allerlei clichés, de film overeind. De invulling van personages was voor de *Cahiers du Cinéma* belangrijk bij minder grote producties. Zo waren in *Vivre au Paradis* de karakters vriendelijk en zacht en spraken zij recensent Tesson aan. In plaats van de hoofdpersoon Lakhdar een heldenrol te geven binnen het FLN, koos Guerdjou ervoor om hem als familieman neer te zetten. Bovendien had Lakhdar geen invloed op de gebeurtenissen om hem heen; zo spat zijn droom uiteen wanneer de hulp van zijn vrouw Nora aan het FLN leidt tot vernietiging van alles dat hij had opgebouwd. Hiermee werd het argument van Tarr, die stelde dat het publiek de personages eerder als slachtoffer dan als actor binnen de geschiedenis zou zien, bevestigd.

In de *Libération* lag bij de artikelen die geschreven waren naar aanleiding van de films *Vivre au Paradis* en *Indigènes* de nadruk op het belang van het kennen van het onbekende verhaal. In de publicaties werd dan ook vaak dieper in gegaan op het verleden en deden journalisten onderzoek naar het hoe en waarom van de ongelijke pensioenen. Ook de geschiedenis van *Vivre au Paradis* werd verder uitgediept en van een historische achtergrond voorzien. Bij *Indigènes* stelde journalist Séguret dat de aandacht voor de vergeten koloniale soldaten opwoog tegen de mindere kwaliteit van de film. Een tweede kenmerk van de films die belangrijk was voor de kwaliteit van de films volgens *Libération* was de rust die zij uitstraalden. Zo werden de zachte karakters in *Vivre au Paradis* geroemd en was de rust van de film een verademing tegenover andere, vaak schreeuwerige films. Ook in de beoordeling van *Les Chants de Mandrin* kwam dit punt naar voren. De rust van de beelden was voor Péron een van de sterke punten van de film. Daarnaast was de link die de film had met het verleden belangrijk voor de krant. Dit argument kwam zowel bij *Indigènes* als bij *Les Chants de Mandrin* naar voren.

Ook in artikelen van *Le Monde* was het belang van het opnieuw in beeld gebrachte verleden een van de belangrijkste redenen voor de positieve benadering van de films. Zo waren de beelden van de demonstratie van 17 oktober 1961 volgens Frodon van groot belang om opgenomen te kunnen worden in het collectieve bewustzijn. Dat gold ook voor *Indigènes*, hoewel er ook kritiek werd geleverd door Benjamin Stora in een interview met de krant. Niet alles in de film

was historisch juist, toch was dat te rechtvaardigen omdat het niet om een documentaire ging, maar om een fictiefilm. In de recensies van *Indigènes* en *Les Chants de Mandrin* was bovendien de link naar het heden van belang. Het (vergeten) verleden werd weerspiegeld in de problematiek van de huidige Franse samenleving zodat er lessen uit getrokken konden worden. Als laatste was het Hollywood-gehalte van *Indigènes* voor *Sotinel* juist geen probleem. Volgens de recensent was er een goede afwisseling tussen scènes waarin gevochten werd en momenten van rust. Bovendien zorgde de weinig artistieke aanpak voor herkenbare karakters die met een duidelijke structuur handelden.

*Le Figaro* publiceerde alleen uitgebreide artikelen bij de films *Vivre au Paradis* en *Indigènes*. In die artikelen was het voornamelijk van belang dat de films de waarheid weergaven. Zo werd *Vivre au Paradis* geroemd door haar realisme en objectieve manier van vertellen. Zo werd de film bijvoorbeeld in het artikel van Baignères omschreven als een documentaire. Bij de beoordeling van *Indigènes* werd echter kritischer omgegaan met het vertoonde verhaal. In zijn recensie probeert de journalist de juistheid van de in de film gemaakte claims te achterhalen. Zijn conclusie dat de film een mengelmoes van (on)juistheden is, is volgens de journalist een slechte zaak omdat de film helden verschaft voor (kinderen van) migranten bij hun zoektocht naar hun identiteit. Ook geeft journalist Slama aan dat er niet te veel compassie uit moet gaan naar de koloniale soldaten omdat zij net als alle andere soldaten gewoon hun werk hebben gedaan. Daarnaast werd in de krant naar waarheid gezocht door in vergelijking met andere kranten relatief veel interviews te houden met koloniale veteranen die over hun ervaringen vertellen. Uit deze gesprekken blijkt dat zij, ondanks de weinige aandacht die zij na afloop kregen, nog altijd trots waren op hun inzet. Net als bij de andere kranten waren de karakters in *Indigènes* volgens recensent Borde een groot succes. De reden daarvoor lag echter niet in de vertolking daarvan door de acteurs, maar werd veroorzaakt omdat er geen duidelijke scheiding was gemaakt in goed en kwaad; er kwamen niet louter goede 'Arabieren' en slechte Fransen voor in de film. Ook bij *Vivre au Paradis* speelde het karakter mee in de beoordeling. Ondanks dat voor vele migranten hun hart in de Maghreb lag, terwijl zij in Frankrijk opzoek gingen naar geluk en werk, keerde

Lakhdar zich juist af van zijn land. Het hoofd van het gezin kreeg voor Bagnères een heldenstatus door zich af te keren van het FLN en daarmee in te gaan tegen het algemeen overheersende idee van nationalisme dat onder vele migranten aanwezig was. Over *Les Chants de Mandrin* plaatste de krant geen artikelen en ook ging het in de artikelen, in tegenstelling tot de andere kranten, nauwelijks over vergeten onderdelen van het Franse verleden.

De meest succesvolle film hier geanalyseerd was *Indigènes*. Ondanks het overheersende idee dat de productie niet uitblonk op artistiek gebied, werd de film door de meeste bezoekers bekeken en kreeg zij de meeste aandacht in de kranten. Vooral na de reactie van Chirac steeg het aantal artikelen met aandacht voor het gelijktrekken van de pensioenen. Op basis hiervan kan worden gesteld dat de stelling van Higbee, die stelde de film vooral vanwege haar sociologische impact, in plaats van haar artistieke waarde een stempel drukte op de Franse filmgeschiedenis, worden onderschreven en geaccepteerd als onderdeel van de Franse geschiedenis. Het vergeten verhaal binnen het Franse collectieve bewustzijn was belangrijk bij het omarmen van de film. Zeker bij *Le Figaro* die zeer grondig werk leverde om de juistheid van de film te achterhalen. Ook de stelling van Ervine gaat op bij het succes van de film: de Hollywood-stijl maakte de film volgens *Le Monde* voor een groot publiek aantrekkelijk.

Het kenmerk van *Vivre au Paradis* die volgens Durmelat van belang was voor identificatie van de kijker met de Algerijnse demonstranten lag in film technische methoden die niet terugkwamen in de kranten en het vaktijdschrift. Wel was het innemende en zachte karakter van Lakhdar en zijn familieleden een belangrijk onderdeel. Het argument van Tarr dat door de film in een afgesloten verleden af te laten spelen het makkelijker was voor de kijker om het verhaal te accepteren (de sloppenwijk van Nanterre waar het verhaal zich afspeelde, bestond niet meer), was niet terug te vinden in de argumenten van de recensenten. Het tegendeel was juist vaak het argument; de link naar het heden was van groot belang. De andere stelling van Tarr, dat de films eerder geaccepteerd zouden worden wanneer er een positief verhaal werd verteld, kwam wel vaak terug in de recensies. Ook Ervine, waarbij de niet-bedreigende manier van in beeld brengen bijdroeg aan het succes, was terug te vinden in de kalme en zachte karakters in de film.

In de conclusie van *Post-Beur Cinema* stelde Higbee dat *Les Chants de Mandrin* succesvol was omdat er een afstand was gecreëerd met het heden maar dat gaat niet op want recensenten geven juist aan dat de film heen en weer schiet tussen heden en verleden. Het feit dat acteurs met een achtergrond in de Maghreb Franse rollen vertolkten was voor de historicus een teken dat de oude *beur* cinema een stap verder had gedaan en een geaccepteerd onderdeel was geworden van de Franse cinema. In de kranten werd deze analogie aangedragen en besproken als een sterk onderdeel en ook bij deze film kunnen de argumenten van Ervine en Tarr worden bevestigd. Het positieve verhaal, dat bovendien al bij de Fransen bekend was, werd op een subtiele en niet bedreigende manier aan het publiek gepresenteerd. Al met al kan gezegd worden dat in de recensies twee zaken belangrijk waren voor de acceptatie van de nieuwe perspectieven binnen het Franse verhaal. De verbinding met het heden, al dan niet geschaard met politieke gevolgen en een rustig en positief verhaal droegen in de hier geanalyseerde films bij aan de acceptatie van het nieuwe perspectief op het verleden zoals dat in het Franse collectieve bewustzijn bestond.

Dit onderzoek is een casestudy naar de ontvangst van de films door enkele recensenten in drie kranten en één vaktijdschrift en kan alleen een beeld schetsen van hun reacties op deze films. Het zou naïef zijn om te concluderen dat de drie hier besproken films, die door een relatief klein deel van de Franse samenleving zijn bekeken een compleet overzicht geven van het alternatieve beeld dat de Frans-Maghrebi filmmakers wilden laten zien en de acceptatie daarvan in de Franse media. Vervolgstudies zullen aan moeten tonen of deze conclusie ook voor een groter corpus aan films en hun kijkers op zal gaan. Daarbij zou het interessant kunnen zijn om te zien of films geproduceerd door vrouwen een zelfde reactie opleverden. De films in deze scriptie zijn alle drie geregisseerd door mannen. Bovendien ligt er in de verhalen van de films de nadruk op mannelijke (hoofd)personen. In de films zelf draait het verhaal om de man, met uitzondering van het personage van Nora in *Vivre au Paradis*, en is er nauwelijks een vrouw te zien.



## Literatuur

- Aldrich, Robert, *Vestiges of the Colonial Empire in France Monuments, Museums and Colonial Memories* (New York 2005).
- Austin, Guy, "Seeing and listening from the site of trauma": The Algerian War in Contemporary French Cinema', *Yale French Studies: New Spaces for French and Francophone Cinema* 115 (2009) 115–125.
- Bancel Nicholas, Pascal Blanchard en Sandrine Lemaire, 'Introduction. La fracture colonial: une crise française' in: Pascal Blanchard, Nicolas Bancel en Sandrine Lemaire (eds.), *La fracture coloniale : La société française au prisme de l'héritage colonial* (Parijs 2005) 9-30.
- Blanchard, Pascal en Isabelle Veyrat-Masson (eds.), *Les Guerres de mémoires: La France et son histoire* (Parijs 2010).
- Bloom, Peter, 'Beur Cinema and the Politics of Location : French Immigration Politics and the naming of a Film Movement, *Social Identities* 5:4 (1999), 469-487.
- Bosséno, Christian, 'Immigrant Cinema: national cinema - the case of beur film in: Richard Dyer en Ginette Vincendeau (eds.), *Popular European Cinema* (Londen en New York 1992) 47-57.
- Costelloe, Laura, 'Discourses of sameness: Expressions of nationalism in newspaper discourse on French urban violence in 2005, *Discourse & Society* (2014) 25(3) 315-340.
- Dine, Philip, *Images of the Algerian war: French Fiction and Film, 1954-1992* (Oxford 1994).
- Durmelat, Sylvie, 'Re-visions of the Algerian War of Independence: Writing the Memories of Algerian Immigrants into French Cinema', in: Sylvie Durmelat en Vinay Swamy (eds.), *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France* (Nebraska 2011) 93-111.
- Ervine, Jonathan, *Cinema and the Republic. Filming on the margins in contemporary France* (Cardiff 2013).
- Fevry, Sébastien, 'Sepia cinema in Nicholas Sarkozy's France: nostalgia and national identity', *Studies in French Cinema* 17:1 (2017) 60-74.

- Greene, Naomi, *Landscapes of Loss: The National Past in Postwar French Cinema* (Princeton 1999).
- Hargreaves, Alec. en Mark McKinney, 'Introduction' in: Alec G. Hargreaves en Mark McKinney, *Post-Colonial Cultures in France* (New York en Londen 1997) 3-25.
- Hargreaves, Alec, *Multi-Ethnic France: Immigration, politics, culture and society* (Londen en New York 2007).
- Hargreaves, Alec, 'Indigènes: A Sign of the Times', *Research in African Literatures* 38:4 (2007) 204-216.
- Higbee, Will, *Post-Beur Cinema. North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000* (Edinburgh 2013).
- Martin, Thomas, 'Anti-racism, Republicanism and the Sarkozy Years: SOS Racisme and the Mouvement des Indigènes de la République', in: Fiona Barclay, *France's Colonial Legacies* (Wales 2013) 188-206.
- Naficy, Hamid, *An Accented Cinema: Excilic and Diasporic Filmmaking* (New Jersey 2001).
- O'Shaugnessy, Martin, 'Post-1995 French cinema: return of the social, return of the political?', *Modern & Contemporary France* 11:2 (2003) 189-203.
- Oscherwitz, Dayna Lynne., *Representing the Nation: Cinema, Literature and the Struggle for National Identity in Contemporary France* (2001 Austin).
- Pas, Niek, 'De Algerijnse oorlog (1954-1962): Een historiografische verkenning', *Tijdschrift voor geschiedenis* 120:1 (2007) 85-95.
- Powrie, Phill, 'Heritage, history and 'new realism': French cinema in the 1990s', *Modern and Contemporary France* (1998) 6(4), 479-491.
- Rosello, Mireille, 'Rachid Bouchareb's Indigènes: Political or Ethical Event of Memory?', in: Vinay Swamy en Sylvie Durmelat (eds.), *Screening Integration: recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France* (2011) 112-126.
- Ross, Kristin, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture* (Cambridge, Massachusetts en Londen 1995).
- Stora, Benjamin, *La Grangrène et l'oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie* (Parijs 2005).

Tarr, Carrie, *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France* (New York 2005).

Vos, Chris, *Bewegend verleden: Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004).

## Bronnen

-, 'Après Vichy, L'Algérie', *Le Monde* 3 mei 2001.

-, "Indigènes" vers le Oscars', *Libération*, 18 januari 2007.

Ameur-Zaïmeche, Rabah, *Les Chants de Mandrin Presskit* (2011).

Ayad, Christophe, "Hors-la-Loi" sur le feu des attaques d'un député UMP, *Libération* 12 mei 2010.

Baignères, Claude, "Vivre au Paradis" de Bourlem Guerdjou Au commencement d'un monde', *Le Figaro*, 17 maart 1999, 34.

Baudin, Bernard, 'Rachid Bouchareb et ses soldats oubliés' *Le Figaro* 27, september 2006.

Bédarida, Catherine, 'Jamel, Rachid, Roschdy, Samy... petit-fils de tirailleurs', *Le Monde*, 17 september 2006.

Borde, Dominique, 'La guerre des autres Indigènes de Rachid Bouchareb', *Le Figaro* 26 mei 2006.

Bouzet, Ange-Dominique, "Nos parents n'ont été que des bras?" *Libération*, 21 september 2005.

Bouzet, Ange-Dominique, ' "L'affirmation de notre identité française" ' *Libération*, 25 september 2006.

Bouzet, Ange-Dominique, 'Box-office « Ecran total » : les meilleures entrées', *Libération*, 4 oktober 2006.

Bouzet, Ange-Dominique, 'L'embellie "Indigènes"', *Libération*, 11 oktober 2006.

Doulin, Jean-Luc, ' "Les indigènes ont découvert la société française"', *Le Monde*, 3 oktober 2010.

Dupuy, Gérard, 'Réciprocité', *Libération*, 25 september 2006.

Frodon, Jean-Michel., 'Une génération immigrée sacrifiée', *Le Monde*, 18 maart 1999.

Frois, Emmanuèle, 'Bouchareb: ils se sont battus au nom de la liberté', *Le Figaro* 25 mei 2006.

Garson, Charlotte, 'Cahier Critique: Indigènes de Rachid Bouchareb', *Cahiers du Cinéma*, 616:10 (2006).

Goulliaud Philippe, en Bruno Jeudy, 'Chirac rend "justice" aux soldats de l'ex-empire', *Le Figaro*, 28 september 2006.

- Heliot, Armelle, 'Le Figaro et Vous Culture EN BREF', *Le Figaro*, 6 mei 2011, 29.
- Lefort, Gérard, 'Nanterre, bled perdu evocation subtile de la vie des premiers immigrés Algériens', *Libération*, 17 maart 1999.
- Lefort, Gérard, 'Un acteur français', *Libération* 17 maart 1999.
- Liauzu, Claude, 'At war with France's Past', *Le Monde diplomatique*, juni 2005, vertaald door Donald Hounam.
- Merchet, Jean-Dominique, 'Pour la sortie d"Indigènes" Chirac harmonise les pensions des anciens combattants coloniaux', *Libération*, 26 september 2006.
- Merchet, Jean-Dominique, "Indigènes" fait craquer Chirac, *Libération* 25 september 2006.
- Mulard, Claudine, "Indigènes", le film de Rachid Bouchareb, nominé', *Le Monde*, 24 januari 2007.
- Péron, Didier, 'Transmettre cette conscience de ce que l'on est et d'où l'on vient » comment Bourlem Guerdjou a conçu « vivre au Paradis »' *Libération* 17 maart 1999.
- Perrault, Guillaume, ' »Indigènes » : les politiques oscillent entre hommage et réserves, *Le Figaro* 28 september 2006.
- Recham, Belkacem, "Indigènes": de la poudre aux yeux, *Libération*, 16 oktober 2006.
- Séguret, Olivier, "Indigènes", pour le geste' *Libération Critique*, 26 mei 2006.
- Sotinel, Thomas, ' »Indigènes » : quatre Africains pour la France, *Le Monde*, 3 oktober 2006.
- Stora, Benjamin, 'Un cinema décolonisé' *Le Monde*, 13 november 2010.
- Tesson, Charles, 'Histoires de France', *Cahiers du cinéma* 533:3 (1999) 69-70.
- Tranchant, Marie-Noëlle, "Vivre au Paradis" Les pionniers de Bourlem Guerdjou', *Le Figaro*, 18 maart 1999, 26.
- Wachthausen, Jean-Luc, "Indigènes" est-il français ou algérien?, *Le Figaro Culture*, 25 januari 2007.

## Websites

[www.cinefeed.com](http://www.cinefeed.com)

[www.cineressources.fr](http://www.cineressources.fr)

[global.factiva.com](http://global.factiva.com)

[www.migrantcinema.net](http://www.migrantcinema.net)