



Rachid Boucharebs *Indigènes* (2006, *Ærens dage*) vakte politisk tumult – og indbragte de fire hovedrolleindehavere skuespilprisen i Cannes til deling.

Fra menneske-zoo'er til cinéma beur

Repræsentationen af Frankrigs 'fremmede'

Af Kamel Benkaaba

Da *Indigènes* (2006, *Ærens dage*) – Rachid Boucharebs film om nordafrikanske soldater i den franske hær under Anden Verdenskrig – blev nomineret til en Oscar, var det den foreløbige kulmination på en lang og sej kamp for at synliggøre en befolkningsgruppe, der ellers er blevet holdt skjult, fornægtet og til tider stigmatiseret i fransk kultur. Også fransk film har i høj grad været med til at usynliggøre indbyggerne i de tidligere franske kolonier og dermed bidraget til at skabe et særligt bil-

lede af Frankrig, en form for mytologi, der skulle styrke den franske selvfølelse.

Det er i særlig grad gået ud over nordafrikanerne – såvel i koloni-æraen som senere, hvor mange af dem var blevet indvandrere i det franske samfund. Men i og med at de tidligere koloniundersætters børn i de senere år selv er begyndt at tage hånd om deres egne fortællinger, har de førhen usynlige befolkningsgrupper gjort deres entré på filmværket. For at give et indtryk af, hvor meget dét betyder, vil jeg

indledningsvis gå tilbage til kolonitiden, som i øjeblikket er genstand for en levende debat i Frankrig.

Eksotisme og fravær. Allerede de tidligste franske film er præget af forudindtagede opfattelser af fremmede. Hvor brødrene Lumières franske film – dvs. dem, der blev indspillet i Frankrig – i alt væsentligt skulle indfange livet, som det udspillede sig i nuet, er de tæt ved 60 film, som brødrene eller deres fotografer optog i Nordafrika, i vidt omfang iscenesatte. De viser henholdsvis officielle besøg, ceremonier og hændelser, som Lumière-brødrenes chef-fotograf, Felix Mesguich, havde instrueret. Mesguich beretter i øvrigt i sine erindringer, at han først og fremmest søgte at filme eksotiske scener. Der var altså snarere tale om et ønske om at udbygge en på forhånd eksisterende forestillingsverden end om en vilje til at indfange den sociale, historiske og menneskelige virkelighed i datidens koloniområder. Som Martine Astier Loutfi har udtrykt det, var ”de filmiske billeders autenticitet lige fra begyndelsen et kildent spørgsmål” (Loutfi 1996: 21).

Men forkærligheden for det eksotiske blev stærkere med årene. I 1921 filmatiserede instruktøren Jacques Feyder Pierre Benoîts succesroman *L'Atlantide* fra 1919 om et par franske soldater, der farer vild i ørkenen og finder det tabte Atlantis. Filmen, der blev indspillet i Algeriet, viser først og fremmest de smukke landskaber, hvorimod et andet af romanens vigtige aspekter – nemlig det ulige forhold mellem koloniherrer og indfødte – glimrer ved sit fravær. Ved at udviske landets koloniale situation fik filmen Algeriet til at fremstå som mere attraktivt for storbyernes publikum – som en opfordring til at prøve lykken i koloniernes endeløse ørkener og jomfruelige landområder. Med

Loutfis ord: ”Såvel eskapismen som den kolonialistiske og nationalistiske propaganda er et produkt af den ’ægte’ Sahara-ørken, når den bliver projiceret op på et lærred” (Ibid.: 22). Fascinationen af de store vidder går således hånd i hånd med en ligegyldighed over for lokalbefolkningens levevilkår.

Den franske kolonimagts dominerende diskurs præger selv instruktører, som i andre sammenhænge har udvist stort politisk og humanistisk engagement. Det gælder f.eks. Jean Renoir, som med finansiering fra den franske regering instruerede stumfilmen *Le Bled* (1929), hvis titel er et arabisk ord for ’hjemegn’, der i Frankrig henviser til et ikke nærmere bestemt område i Nordafrika. *Le Bled*, der var en bestillingsfilm til fejring af hundredåret for den franske erobring af Algeriet, handler om en ung parisisk levemand, som geråder i økonomisk ufare og beslutter at opsøge sin rige onkel i Algeriet. Iført smoking iagttager han lokalbefolkningens hårde arbejde med den ufrugtbare jord, men efter en række omvæltninger og strabadser beslutter han at slå sig fast ned i Algeriet og leve et lykkeligt liv. Renoir etablerer i filmen en tæt forbindelse mellem koloniherrernes tilegnelse af den algeriske jord og den militære tilstedeværelse. Dette kommer især til udtryk i et billede af onklen, der tager sin nevø med ud for at se markerne, hvor afgrøderne vokser frem under et overlappende billede af en gruppe franske soldater. Med andre ord kan koloniherrerne regne med hærens støtte. Filmen lægger sig dermed i direkte forlængelse af datidens officielle ideologi og er en slet skjult opfordring til det franske publikum om at komme til Algeriet og deltage i koloniseringen.

Renoir er symptomatisk for denne periodes instruktører, som hverken formå-

ede at tage højde for den politiske dimension af kolonimrådernes situation eller at fremstille lokalbefolkningen som helstøbte og handlende personer i en filmfiktion. De første 35 år af fransk films udforskning af områder uden for det franske fastland er således kendetegnet ved en usynliggørelse af forholdet mellem koloniherrer og indfødte – og dermed et næsten totalt fravær af egentlige kulturmøder. Den 'fremmede' optræder stort set ikke på lærredet – hvilket blot forstærker hans 'andethed'. Hans funktion er udelukkende at give ekstra relief til den hvide mands mod og udholdenhed, mens denne tappert udforsker fjendtlige territorier og opdyrker ufrugtbare landskaber.

Menneske-zoo. Dokumentarfilmen *Zoos humains* (2002) giver et godt billede af kolonitidens syn på de indfødte. Den er lavet af historikeren Pascal Blanchard, der er specialist i Frankrigs koloni- og immigrationshistorie, og Eric Deroo, som er instruktør og historiker og ligeledes i mange år har beskæftiget sig med kolonihistorien. Filmen, som er resultatet af tre års tværfaglig forskning med 50 internationale eksperters deltagelse, udforsker et skjult kapitel af Frankrigs kolonihistorie: med udgangspunkt i arkivbilleder, film og fotografier, der stammer så langt tilbage som fra 1896, viser den, hvordan fænomenet menneske-zoo bidrog til at skabe billedet af 'den vilde' som en del af den vestlige forestillingsverden om 'de fremmede'.

Idéen om at udstille levende mennesker, ligesom man gjorde med dyr, var oprindeligt tyskeren Karl Hagenbecks. I 1874 gav han form til den menneskelige zoo med en udstilling af samoanere og lapper, som han præsenterede som naturfolk, der stadig var på et stadie tæt ved det dyriske. Konceptet blev kort efter genanvendt i

Frankrig af direktøren for en af Paris' store parker (Jardin d'acclimatation), Geoffroy de Saint-Hilaire. I 1877 organiserede han to etnografiske shows, hvor han udstillede repræsentanter for to etniske grupper – nubier og eskimoer. Den nye showform pirrede samtidens hang til det eksotiske og blev øjeblikkeligt en kommerciel succes. Parkens besøgstal fordobledes og nåede samme år op på en million. De menneskelige zoo'ers succes fortsatte i de følgende år, og mellem 1877 og 1912 blev der organiseret omkring tredive af slagsen i Jardin d'acclimatation.

Blanchard og Deroos film understreger også betydningen af den koloniale udstilling, der åbnede den 6. maj 1931 i Vincennes-skoven. Udstillingen, der var udformet som en hyldest til den Tredje Republiks hovedværk, kolonialismen, blev præsenteret som en mulighed for metropolens beboere til at møde 'den anden'. De besøgende kunne komme jorden rundt på bare en enkelt dag – som det hed i reklame-materialet – og dét var en chance, franskmændene ikke ville snyde sig selv for. Udstillingen kunne således melde om op til 300.000 besøgende om dagen eller i alt omkring otte millioner gæster i hele udstillingsperioden frem til november 1931 – formentlig godt hjulpet på vej af en massiv mediedækning i de illustrerede aviser og biografernes nyhedsfilm.

Den gennemgående idé var, at de udstillede folk ikke var egentlige mennesker, men snarere besad dyriske egenskaber, hvilket tydeliggjordes gennem flere temaer: de indfødtes grusomhed, kannibalisme og tøjlesløse seksualitet. I de tilfælde, hvor udstillingen fremviste en 'negerlandsby', drejede det sig om en 'tæmmet' landsby i stil med tæmmede vilde dyr. Koloniu dstillingen var således i høj grad med til at styrke den stigmatiserende forestilling

om de 'vilde' indfødte.

Ifølge Pascal Blanchard og to andre historikere, Nicolas Bancel og Sandrine Lemaire, "er de menneskelige zoo'ers fremkomst, udbredelse og popularitet resultatet af et sammenfald af tre fænomener: konstruktionen af en social forestillingsverden om de andre (uanset om de stammer fra kolonierne eller ej); den videnskabelige teoretisering af 'racernes hierarki' i kølvandet på den fysiologiske antropologi; og endelig skabelsen af et koloni-imperium, som netop da var under opbygning" (Blanchard, Bancel og Lemaire i *Le Monde Diplomatique*, august 2000). Den menneskelige zoo fortæller os med andre ord mere om datidens franske befolknings forståelsesrammer end om de befolkninger, man kunne se repræsenteret i udstillingens bure. Den fortæller os om legitimeringen af en diskurs, der repræsenterede 'den anden' som et laverestående væsen og retfærdiggjorde Frankrigs civilisatoriske mission på andre breddegrader.

Zoos humains er en vigtig film, fordi den dokumenterer et fænomen, der var vidt udbredt i 1931, og som siden er forsvundet ud af den kollektive erindring. Den viser datidens dominerende diskurs som et produkt af to former for racisme, der netop smelter sammen i de menneskelige zoo'er: en såkaldt 'videnskabelig' og en folkelig. Datidens film pustede i høj grad til den folkelige racisme. F.eks. var det ikke alle franskmænd, der selv havde mulighed for at se den koloniale udstilling, men de billeder, man kunne se i biograferne, bekræftede de rygter, der svirrede om de 'vilde'.

Film blev således et oplagt redskab til at retfærdiggøre kolonialismen – som ellers kunne synes paradoksal for en nation, hvis officielle 'brand' bygger på frihed, lighed og broderskab. Dette paradoks kunne



"En jordomrejse på en dag," lyder den lodrette tekst på denne plakat for kolonialisme-udstillingen i Paris 1931.

imidlertid nemt udviskes, hvis man viste, at bestemte grupper var tættere på dyrene end på det menneskelige, hvorfor de ikke kunne karakteriseres som 'brødre'. Et argument, som fik yderligere næring i kraft af tanken om den civilisatoriske mission: netop fordi Frankrig repræsenterede de højeste menneskelige idealer, var det landets pligt at udbrede denne civilisation til så mange som muligt.

Eksemplet med udstillingen af levende mennesker demonstrerer med al



Den franske stjerne Jean Gabin i Algiers kasbah i Julien Duviviers *Pépé le Moko* (1937).

tydelighed, hvorfor ethvert kulturmøde var utænkeligt: de udstillede grupper var simpelthen frakendt muligheden for kultur. Blanchard og Deroos film viser, hvor udbredt dette fænomen var, og hvordan det bidrog til at forme opfattelsen af 'den anden'. Samtidig giver *Zoos humains* os mulighed for at se de mekanismer, man tyer til for at retfærdiggøre et foretagende som kolonialismen, der ellers vanskeligt lader sig forsvare – mekanismer, som også datidens spillefilm var en central del af. Propagandaen for den franske kolonialisme var således ikke blot et anliggende for reportager og udstillinger. Den kom også til udtryk i tidens fiktionsfilm.

Duvivier *Pépé le Moko* med datidens store stjerne, Jean Gabin, i titelrollen. Selv om denne film kan placeres inden for den poetiske realisme sammen med f.eks. *Quai des brumes* (1938, *Tågernes kaj*) af Marcel Carné, er den også et skoleeksempel på datidens kolonialistiske film. Handlingen udspiller sig i 1930'erne i Algiers kasbah. Det franske politi eftersøger på andet år den franske gangster Pépé le Moko, som holder sig skjult i kasbahen, hvis snævre, menneskemyldrende gader fremstår som en labyrint. Filmen udnytter på storslået vis kasbahens rumlige potentiale og får den til at fremstå både som skjulested og fængsel.

Mere problematisk er det, at filmens eneste algeriske rollefigur, politi-inspektør

Slimane (som spilles af den franske skuespiller Lucas Gridoux), er en upålidelig og skurkagtig personage. I sin udformning af rollen bruger Julien Duvivier nogle af de samme teknikker, som Veit Harlan senere skulle anvende i den nazistiske *Jud Süß* (1940, *Jøden Süß*). Som f.eks. når Pépé til Slimane siger: "Avoir à ce point-là une gueule de faux jeton, ça devient de la franchise" – dvs. 'Dit fjæs lyser i den grad af falskhed, at det faktisk bliver ærligt.' Denne replik, som bygger på den umiddelbare modsætning mellem falskhed og ærlighed, formidler idéen om, at inspektør Slimane, trods den respektabilitet hans erhverv burde udstyre ham med, i kraft af sin algeriske afstamning forbliver grundlæggende upålidelig. Heroverfor står Pépé le Mokos sympatiske karakter, som forstærkes af skuespilleren Jean Gabins gode omdømme. Det er således ikke svært at vælge mellem en algerisk politiinspektør og en fransk gangster. Tilskueren kan umuligt identificere sig med den algeriske person, hvori mod empathien straks orienterer sig mod gangsteren.

Krigen uden navn. Algerierkrigen brød ud i 1954 efter et oprør ledet af algeriske frihedskæmpere. Den varede indtil Evian-aftalen blev underskrevet den 18. marts 1962, og er uden tvivl efterkrigstidens største og mest traumatiske historiske begivenhed for Frankrig. I mange år har det således været ildeset at omtale den som en egentlig 'krig,' og man har i stedet talt om 'begivenhederne' på den anden side af Middelhavet.

Algerierkrigen splittede franskmændene på grund af sin kompleksitet, for Algeriet var en del af det franske territorium, og Frankrig kæmpede derfor ikke imod et andet land. Formelt var algerierne franske statsborgere som alle andre, men helt så

enkelt var det ikke, for ifølge en særlig lov for indfødte fra den 28. juni 1881 skelnede man imellem to slags franskmænd: franske statsborgere (*citoyens*) og franske undersåtter (*sujets*) – altså koloniernes oprindelige indbyggere (malgalesere, algeriere, indbyggere fra Antillerne etc.). Den formelle status som 'undersåt' indebar en række begrænsninger såsom fraværet af politiske rettigheder og forbud mod at opholde sig ude om natten. Dette var baggrunden for oprøret i Algeriet i 1954.

Mens krigen stod på, var fransk film karakteriseret ved et nærmest totalt "fravær af den koloniale undersåt som figur" (Stora 2006: 62). I det hele taget findes der ikke mange samtidige franske film om krigen i Algeriet, og i de tilfælde, hvor en instruktør vovede at beskæftige sig med emnet, greb den statslige censur ind og forhindrede, at filmen blev udsendt i biograferne. Dette var for eksempel tilfældet for Godards *Le petit soldat* (*Den lille soldat*), der handler om en ung franskmænd, som er deserteret fra krigen i Algeriet og i Genève hverves af det nationalistiske og stærkt højreorienterede OAS (Organisation Armée Secrète) til at udføre et attentat på en journalist. Filmen, der bl.a. indeholder torturscener, blev produceret i 1960, men tilbageholdt til efter krigen og først udsendt i 1963. En lignende skæbne overgik René Vautiers dokumentariske kortfilm *L'Algérie en flammes* (1958, men først frigivet 1968), der var optaget blandt de algeriske frihedskæmpere, Jacques Panijels ligeledes dokumentariske *Octobre à Paris* (1961, udsendt 1968) om en algerisk protestdemonstration – og nedslagtningen af samme – den 17. oktober 1961, og Jacques Roziers nybølgefilm *Adieu Philippe* (1960, udsendt 1962) om ung parisisk kærlighed på baggrund af krigen i Algeriet. Algerierkrigen var den sidste storhedstid for den franske stats officielle censur.



Jean-Luc Godards *Le petit soldat* (1963, *Den lille soldat*).

Endnu en gang er det mest fremher-skende træk fraværs- eller usynligheds-strategien. En omfattende og vigtig konflikt finder sted i Frankrigs umiddelbare nærhed, men de franske tilskuere nægtes adgang til denne væsentlige del af deres egen samtids-historie. Hvad angår algerieren, er han eller hun på dette tidspunkt helt uden for synsfel-tet som potentiel filmisk person; algerieren eksisterer kun som en abstraktion.

Den generaliserede glemsel, hvad angår forholdet mellem algeriere og franskmænd, forstærker den chokvirkning, det får, da store grupper af algeriere bosætter sig i Frankrig efter krigens afslutning.

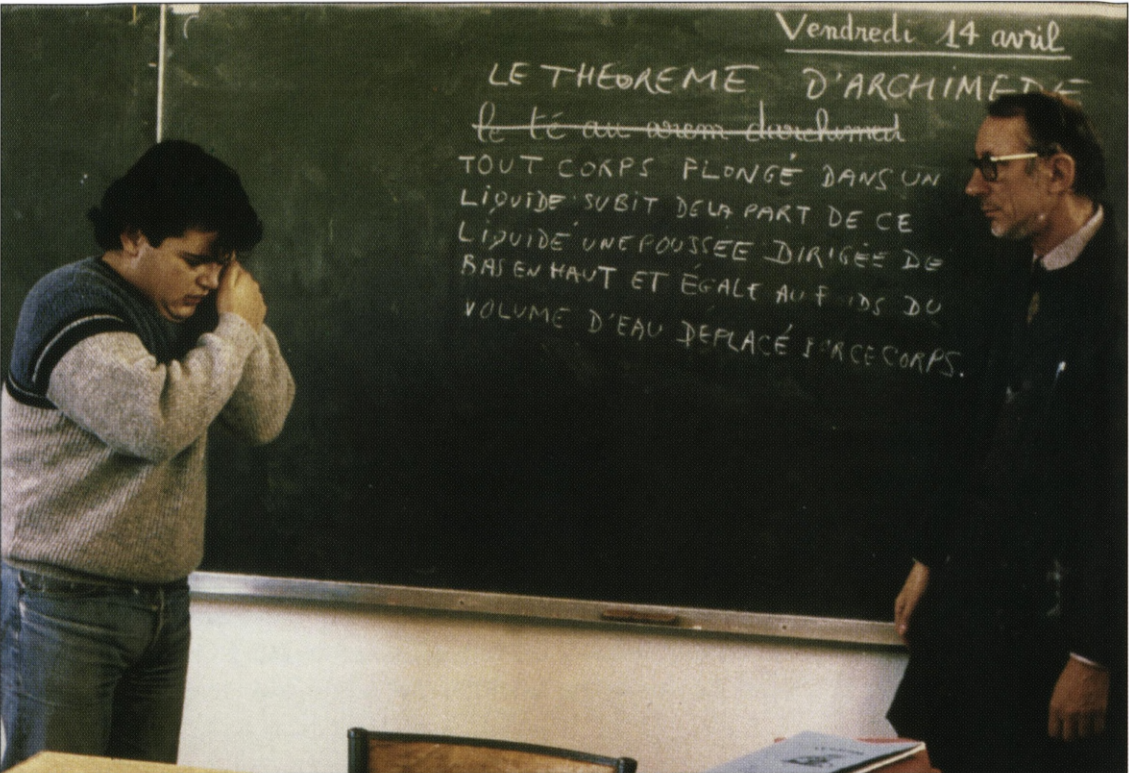
Cinéma beur. Udtrykket *cinéma beur* blev første gang anvendt i filmtidsskriftet *Ciné-matographie* i juli 1985. Ordet 'beur' henviser til unge andengenerationsindvandrere af nordafrikansk afstamning. Lingvistisk set er det ordet 'arabe' med ombyttede stav-velser – en særlig urban slangpraksis, der i denne periode var populær blandt unge i de parisiske betonforstæder. Betegnelsen blev da også lanceret af de unge selv under en demonstration for lighed, der i 1983 samlede 100.000 personer, men med tiden har den fået diskriminerende konnotationer, så 'les beurs', som officielt er den fran-ske republiks børn, i et vist omfang bliver opfattet som en slags andenrangsborgere, ligesom deres forældre blev det under den særlige lov for indfødte.

Overgangen fra koloniundersåt til fremmedarbejder eller barn af en frem-medarbejder medførte ikke fundamentale ændringer. Peter Bloom udtrykker det som følger: "Født ind i opløsningen af den koloniale orden måtte næste generation se sig rubriceret et sted imellem en fransk arbejderklasseidentitet og en fremvok-sende multikulturel indvandrerbefolkning" (Bloom 2003: 39).

Med denne gruppes problematiske bag-grund in mente har den uafhængige film-instruktør Farida Belghoul forsøgt at give en definition af 'cinéma beur'. Hun skelner mellem tre kategorier. Den første omfatter de instruktører, der selv er 'beurs', opvokset i Frankrig (som Mehdi Charef og Rachid Bouchareb). Den anden omfatter de algeri-ske instruktører, der er vokset op i Algeriet, men har et tæt forhold til Frankrig. Den tredje rummer instruktører, som ikke har familiære bånd til Nordafrika, men hvis film beskæftiger sig med 'les beurs' (f.eks. Gérard Blain og Philippe Faucon).

Den første beur-film var Mehdi Cha-refs *Le thé au harem d'Archimède* (1985, *Og hva' så...? Te i Arkimedes' harem*), som opnåede Jean Vigo-prisen, der kun gives til mere komplekse film i auteur-traditionen. I 1980'ernes franske filmlandskab skiller *Le thé au harem d'Archimède* sig da også ud med en helt ny tone.

Handlingen udspiller sig i et socialt boligområde, i Frankrig kaldet HLMs (*habitations à loyer modéré*). Dengang var betonmiljøerne ukendt territorium for det bredere publikum, men filmen giver en realistisk fremstilling af sådan et forstads-miljø og insisterer på dets klaustrofobiske aspekter og den måde, hvorpå kvarterets beboere lukkes ude fra det øvrige samfund. Ved siden af hovedpersonerne Madjid og Pat – en ung andengenerationsindvandrer og hans franske ven, som begge mangler pejlemærker for deres liv – præsenterer Charef et bredt persongalleri, der afspejler det multietniske og multikulturelle Frank-rig. Filmens styrke er dens selvbiografiske dimension, for Charef fortæller i vidt om-fang sin egen historie. Og i kraft af filmens kombination af franske og arabiske kultu-relle referencer udstiller han samtidig sin hybride identitet. Charef tydeliggør også den kløft, der findes mellem den første



Kreativ sproglig integration i Mehdi Charefs *Le thé au harem d'Archimède* (1985, Og hva' så... *Te i Arkimedes' harem*).

generation af indvandrere og deres børn. Således gentager Madjids mor flere gange over for sin søn, at hun ikke forstår ham.

I modsætning til den koloniale film rummer *Le thé au harem d'Archimède* et genuint kulturmøde, som udspiller sig såvel eksternt, mellem forskellige mennesker, som internt i en enkelt person. Samtidig sætter filmen spørgsmålstejn ved og udfordrer den monolitiske franske kultur ved at insistere på en dynamisk identitetskonstruktion – jf. titlen, der refererer til en scene, hvor en indvandrerknægt skal skrive ordene 'Arkimedes' teorem' ('le théorème d'Archimède') på tavlen, men får det til et teselskab i den græske filosofis harem! Identitetskonstruktionen er dog ikke uproblematisk, og konflikten mellem den hybride identitet, Madjid oplever og forsø-

ger at skabe, og den stereotype opfattelse, han mødes med af andre, vidner om, at kolonitidens fordomme stadig lever. Det er uundgåeligt for Madjid at møde racismen.

*Le thé au harem d'Archimède*s store fortjeneste er, at den gjorde en indtil da usynlig befolkningsgruppe synlig i kraft af en fransk filmproduktion. Med deres forhåbninger og modsætninger lever og handler indvandrerne på lærredet og viser derigennem deres tilstedeværelse på fransk grund – en tilstedeværelse, man herefter var nødt til at tage ad notam.

Andre beur-film fulgte da også snart efter, fortrinsvis instrueret af yngre instruktører – som f.eks. Rachid Boucharebs *Cheb* (1991), Malik Chibanes *Hexagone* (1994) og Karim Dridis *Bye-Bye* (1995).

Tiltagende synlighed. *Cheb* tegner et præcist portræt af de unge andengenerationsindvandreres identitetsproblemer. Filmens indledning giver straks indtryk af omfanget af de unges følelse af utilpashed. I åbningssekvensen vises skiftevis nedrivningen af et højhus i et socialt boligkvarter, politivold, billeder af sørgende og en demonstration mod racisme, formentlig beur-marchen fra 1983 – man kan i alt fald læse et banner med et af denne demonstrations typiske sloganer: "J'y suis, j'y reste" (dvs. "Jeg er her, og jeg bliver her"). Sekvensen afsluttes med et nærbillede af en revolver, der peger direkte mod kameraet i en truende gestus. Tilskueren anbringes dermed i en situation, der skal afspejle den udsatte position, som les beurs befinder sig i i det franske samfund.

Filmen er interessant, i og med at den viser, at løsningen på beur-ungdommens problemer ikke findes på den anden side af Middelhavet. Hovedpersonen, Merwan, bliver udvist af Frankrig efter at have begået et tyveri. Så snart han ankommer til Algeriet, må han aftjene sin militære værnepligt. Hans eneste mål bliver herefter at vende tilbage til Frankrig, da han, der ikke engang taler arabisk, føler sig som en komplet fremmed i Algeriet. Han deserterer fra den algeriske hær og er så heldig at møde en franskmand af italiensk oprindelse, som ikke har lyst til at aftjene sin egen værnepligt i Frankrig og derfor går med til at give sit pas til Merwan. Ironisk nok må Merwan altså påtage sig en andens identitet og gennemføre denne andens mands militærtjeneste for at kunne vende tilbage til Frankrig. Slutningen viser, at netop identitetsspørgsmålet er problematisk for de unge beurs, og at de vanskeligt kan finde et afklaret tilhørsforhold, uanset hvilken side af Middelhavet de befinder sig på.

Hexagones produktionshistorie illu-

strerer, hvor svært det kan være for en ung beur-instruktør at realisere sit filmprojekt. Malik Chibane måtte starte med at oprette sit eget produktionsselskab, og det tog ham i alt seks år at lave filmen. Det færdige resultat bærer sine steder præg af en udtalt mangel på ressourcer, men for Chibane var hovedsagen i det hele taget at udtrykke sig og fremstille den virkelighed, beur-generationen lever i: "Det er blevet en påtrængende nødvendighed at uodeliggøre den generation, vi tilhører; vores kulturelle usynlighed bliver stadigt mere uudholdelig" (Chibane i Tarr 2005: 52).

Usynlighedsproblemet fylder meget, og den eneste løsning for dem, der lider under det, er selv at gribe kameraet for at vise deres egen virkelighed. *Hexagone* understreger denne gruppes sociale vanskeligheder og kløften mellem den første generation af indvandrere og deres børn.

Chibane har udelukkende anvendt ikke-professionelle skuespillere, og til forskel fra f.eks. *Le thé au harem d'Archimède*, hvor den ene hovedperson, Pat, er hvid, er alle personerne beurs. På den måde taler Malik Chibane meget direkte om de unge andengenerationsindvandreres integrationsproblemer, og filmen siger tydeligt, at disse unge skal opfattes som fuldgældige samfundsborgere. *Hexagone* kan måske virke mere som et opråb end som en egentlig narrativ film, men Chibane bruger filmmediet for at blive hørt.

Kan man anklage *Hexagone* for en vis mangelfuldhed, hvad angår lyd og klipning, er *Bye-Bye* af Karim Dridi en langt mere æstetisk gennemført film. Dridi, hvis debutfilm, *Pigalle* (1994), allerede havde vakt en del opmærksomhed, har med *Bye-Bye* skabt en narrativt kompleks film, som belyser hovedpersonens psyke ved hjælp af flashbacks. Filmene handler om to brødre af nordafrikansk afstamning, Ismaël og

Mouloud, som beslutter at forlade Paris og tage til Marseille, efter at deres bror er død i en ulykke. Valget af netop den sydfranske havneby Marseille har betydning, for ikke alene er Marseille porten til Afrika, settingen giver tillige Dridi lejlighed til at vise et andet miljø end de store betonforstæder, der optræder i både *Le thé au harem d'Archimède* og *Hexagone*. Marseilles meget multietniske befolkning er nemlig ikke udelukkende bosat i byens periferi, men i høj grad også i dens centrum.

Filmens handling udspiller sig således i Panier-kvarteret, der er byens ældste (Marseille er grundlagt omkring 600 år før vor tidsregning). Her møder Ismaël og Mouloud et nyt univers og mange forskelligartede mennesker. *Bye-Byes* styrke er, at det lykkes filmen at sætte sig ud over stereotyperne ved at præsentere et bredt persongalleri og en række situationer, som levende afspejler byens myldrende liv, samtidig med at de giver Dridi anledning til at komme ind på temaer som racisme, stoffer, seksuelt begær, familiesolidaritet og venskab, uden at det på noget tidspunkt bliver forudsigeligt. *Bye-Bye* er formentlig den mest vellykkede af beur-filmene.

Sammenfattende kan man sige om cinéma beur, at filmene ikke alene er kendetegnet ved den befolkningsgruppe, de fremstiller på lærredet, men i høj grad også ved instruktørernes åbenlyse ønske om at give personerne en psykologisk dybde, som ikke ellers præger den offentlige franske debat om indvandrerspørgsmålet.

Forstadsfilm. Med ganske korte mellemrum kom der i 1995 tre film, der alle foregår i Paris' hårde forstæder og handler om konflikter mellem de unge og ordensmagten: *La Haine* (*Hadet*) af Mathieu Kassovitz, *Etat des lieux* af Jean-François Richet og *Rai* af Thomas Gilou.

Mest kendt af de tre er *La Haine*, som ikke alene vandt prisen for bedste instruktion i Cannes men også såvel publikums som kritikernes gunst. Dette skyldtes flere ting. Først og fremmest en gennemført iscenesættelse i ekspressive sort/hvide billeder og en effektiv klipning, hvis nervøsitet understreger den undtagelsestilstand, der præger miljøet. Desuden handler *La Haine* om en til da ubekendt personkonstellation i fransk film: en 'black-blanc-beur'-trio, dvs. en sort, en hvid og en araber – hvilket var Kassovitz' billede på 1990'ernes multietniske franske samfund. Og endelig bygger filmen på en grundlæggende antagonisme mellem politiet og de unge og behandler dermed det voldstema, som med regelmæssige mellemrum præger nyhedsbilledet. Den er dermed i pagt med de franske mediers sensationslystne forvridninger, når de konstant forbinder forstæderne med kriminalitet og vold.

Skal *La Haine* betragtes som en social-realistisk film? Næppe. I alt fald synes den også at have en anden og mere filmkulturel eller ligefrem postmoderne dagsorden. Overalt i filmen støder man nemlig på filmiske henvisninger, der afslører instruktøren som en filmsker med mange amerikanske forbilleder. Brugen af sort/hvid genkalder Martin Scorseses *Raging Bull* (1980), og en af personerne citerer eksplicit Robert De Niros berømte spejl-monolog i *Taxi Driver* (1976). Endelig er der en række situationer, der bringer Spike Lees *Do the Right Thing* (1989) i erindring.

Filmens skabte godt nok en del debat om det franske politis overgreb på etniske minoriteter, og den foregår også i en bestemt forstad til Paris, Chanteloup-les-Vignes. Men godt hjulpet på vej af et imponerende budget (15 millioner francs) synes Kassovitz mere optaget af at kæle for iscenesættelsen og imitere sine amerikan-



Urban fransk trikolore anno 1995: Mathieu Kassovitz' *La Haine* (*Hadet*).

ske forbilleder end af at udforske den sociale dimension af sit tema i dybden. Hvis man ser nærmere på de tre hovedpersoners narrative status, vil man desuden opdage, at fokus især er på Vinz (spillet af Vincent Cassel), den hvide person i trio'en – et forhold, der fik Karim Dridi og rapgruppen NTM til at kalde Kassovitz for en 'trendy pariser'.

De tre hovedpersoners familiebaggrunde bliver kun overfladisk berørt, og de mere almindelige problemer for unge i forstæderne – diskrimination i forhold til arbejde og bolig – uddybes heller ikke. I stedet koncentrerer Kassovitz sig om det mere spektakulære forstadsemne, volden, som de unge er ofre for, men som de også

selv udsætter andre for. Man kan således diskutere, om ikke Kassovitz' film taler med to tunger. På den ene side kritiserer den den institutionaliserede racisme inden for politiet, på den anden side forstærker den de stereotype forestillinger om forstæderne som et maskulint univers præget af vold.

Er det mon et tilfælde, at de tre nævnte 'forstadsfilm' alle er instrueret af 'hvide' franskmænd? Og er det mon tilfældigt, at de alle tre handler om netop volden i forstæderne? Hvor beur-filmene, trods til tider begrænsede midler, forsøger at udforske personernes psyke, må man i alt fald konstatere, at forstadsfilmene bevæger sig på et mere overfladisk niveau: den udenforstående tilskuers fascination af volden.

Pligten til at huske. Siden slutningen af 1990'erne er en ny tendens dukket op i form af film, der søger at udforske en hidtil skjult fortid. I 1998 kom Yamina Benguiguis dokumentarfilm *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* ('Indvandrererindringer. Den nordafrikanske arv'), og i 1999 fulgte Bourlem Guerdjous spillefilm *Vivre au paradis*. Sidstnævnte handler om en algerisk indvandrer, som under Algerkrigen vil gøre hvad som helst, inklusive at forråde sine egne, for at skaffe en bolig til sin familie i den parisiske forstad Nanterre – mens hans kone, Nora, uden at han ved det, er aktiv i den algeriske frihedsbevægelse.

Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin er vigtig, fordi den var den første film, der direkte gav ordet til dem, som medierne ellers kun havde talt om, nemlig indvandrerne og deres børn. Det interessante ved Benguiguis tilgang er, at hun genskaber de interviewedes individuelle livsforløb. Disse fremstår ikke ensartede, men unikke, og det giver derfor mening, når Benguigui taler om erindringer i flertal. For det er netop denne flerstemmighed, der interesserer hende, og som hun ser som et middel til at bekæmpe fordomme. Filmen er i tre dele – fædrene, mødrene, børnene – hvilket dels giver den en klar kronologi, dels gør den meget let tilgængelig. Benguigui, der selv er et produkt af den historie, hun udforsker, ønsker med sin film at gøre rede for, hvad hendes forældre har måttet klare sig igennem som indvandrere, samtidig med at hun selv søger sin plads i det franske samfund som 'beurette'. Filmen er dermed orienteret såvel mod fortiden som mod fremtiden.

Den vigtigste af disse nye historiske film er dog *Indigènes* om fire mænd fra Nordafrika, Saïd, Yassir, Messaoud og Abdelkader, fire 'indigènes' – indfødte – som

indruller sig under de franske faner fra 1943 indtil starten af 1945. *Indigènes* blev årets sensation i Cannes i 2006, hvor de fire hovedrolleindhavere, som alle selv stammer fra Nordafrika, kollektivt blev tildelt skuespillerprisen.

Filmens premiere i Frankrig den 27. september 2006 var ledsaget af en national underskriftindsamling til fordel for krigsveteranerne fra de tidligere kolonier. Formålet med aktionen var at få Frankrigs præsident til at stille dem på lige fod med de franske krigsveteraner. Baggrunden var en markant institutionel uretfærdighed: den såkaldte 'krystalliseringslov' fra 26. december 1959, som fastfros koloni-krigsveteranernes pension på det daværende niveau. Loven indebar, at pensionen for visse af krigsveteranerne fra de tidligere kolonier kun beløb sig til en tyvendedel af, hvad deres franske kampfæller modtog.

Underskriftindsamlingen i forbindelse med premieren på *Indigènes* skabte debat og endte med at få den franske regering til at stemme for en 'afkrystalliseringslov', der trådte i kraft 1. januar 2007 og gav alle krigsveteraner uanset oprindelse ret til samme pension. *Indigènes* er dermed en perfekt illustration af den forskel, en film kan gøre, når en del af den nationale historie er blevet fortrængt.

De nordafrikanske fodfolk spillede en central rolle i en række slag i Italien, landsætningen i Provence, slaget om les Vosges og befrielsen af Alsace, og formålet med *Indigènes* er at lade dem genopstå fra det kollektive hukommelsestab. Fra 1942 til 1945 bestod den franske hær af omkring 30 procent 'indfødte' fra kolonierne, og dette faktum nævnes kun yderst sjældent i franske historiebøger. Filmen insisterer på at vise, hvordan de 'indfødte' slås for de samme værdier som franskmændene. Disse værdier – frihed, lighed og broder-

skab – modsiges imidlertid af en virkelighed, hvor de 'indfødte' soldater har lavere status end deres franske kampfæller. Det illustreres i en scene, hvor fodfolkene protesterer for at få samme ret til tomater som de franske soldater. Og vi får at se, hvordan kærlighedsbreve fra de 'indfødte' til provençalske kvinder fjernes af militærets censurinstanser. Der gives heller ikke orlov til de 'indfødte', kun til de franske soldater. Eksemplerne på den ulige behandling er utallige.

Indigènes er en vigtig film, fordi den udfylder et tomrum i Frankrigs historieskrivning og gengiver en vis værdighed til dem, der er faldet for Frankrigs skyld, og til deres børn, der med rette kan føle sig som fuldgældige franskmænd.

Lovændringen angående krigsveteranernes pension viser med al tydelighed, at en film om fortiden kan have en virkning i nutiden. Og netop viljen til at tage fat på og forholde sig til fortiden for at skabe et sundt grundlag for fremtiden, at medtænke



Rachid Boucharebs *Indigènes* (2006, *Ærens dage*).

kolonitidens uretfærdigheder og indvandringen som dele af Frankrigs historie er kendetegnende for indvandrerfilmene generelt. De vidner ikke alene om instruktøernes ukuelighed, men også om deres vilje til på én gang at stå ved deres afstamning og ved deres både nutidige og fremtidige tilhørsforhold til Frankrig.

Litteratur

- Bloom, Peter (2003). "Beurs Cinema and the Politics of Location". In: Ella Shohat og Robert Stam (red.): *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- Loutfi, Martine Astier (1996). "Imperial Frame: Film Industry and Colonial Representation". In: Dina Sherzer (red.): *Cinema, Colonialism, Postcolonialism. Perspectives from the French and Francophone Worlds*. Austin, University of Texas Press.
- Mesguich, Félix (1933). *Tours de manivelle* :

Souvenirs d'un chasseur d'images. Paris, Grasset.

- Stora, Benjamin (2006). "Quand une mémoire (de guerre) peut en cacher une autre (coloniale)". In: Pascal Blanchard, Nicolas Bancel og Sandrine Lemaire (red.): *La fracture coloniale*. Paris, Éditions La Découverte.
- Tarr, Carrie (2005). *Reframing Difference; Beur and Banlieue Filmmaking in France*. Manchester & New York, Manchester University Press.