

# RACISTE ? MOI ?

PHILIPPE DE CHAUVERONS QU'EST-CE QU'ON A FAIT BON DIEU?

ALEXANDER SWERTS

[Que devra faire Philippe de Chauveron] pour récolter un jour le César que son génie comique mérite?<sup>1</sup> *Afgelopen februari ging, in het Théâtre du Châtelet te Parijs, de César voor beste film naar het Frans-Mauritiaanse drama Timbuktu. Niet geheel onterecht, zo zou blijken: de film sleepte meerdere prijzen in de wacht in Cannes en werd daarenboven genomineerd voor de Academy Award voor beste niet-Engelstalige film, maar toch ontlokte de uitreiking ook een aantal verbouwereerde reacties. Niet alleen werd de Chauveron doelbewust genegeerd, zo stelden een*



*aantal critici – er was sprake van de exclusie van een genre. C'est devenu une (triste) habitude. Tous les ans, l'Académie des César boude la comédie populaire.<sup>2</sup> Die afwezigheid verbaast, des te meer omdat Frankrijks populairste filmproduct precies die komedies zouden zijn.<sup>3</sup> De jongste jaren zagen we onder meer de (internationale) successen van Intouchables en Bienvenue chez les Ch'tis, maar de Franse relatie met de komedie gaat uiteraard veel verder terug – helemaal tot aan de geboorte van de film als zevende kunst, toen de broers Lumière met hun L'Arroseur arrosé (Le Jardinier et le Petit Espiègle; 1895) het Franse filmpubliek voor het eerst aan het lachen brachten.*

<sup>1</sup> Vermelin, J. 2015. César 2015: l'absence de "qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu" est-elle choquante? <http://www.metronews.fr/culture/cesar-2015-l-absence-de-qu-est-ce-qu-on-a-fait-au-bon-dieu-est-elle-choquante/mobr!ut5zPTxRZGons>, geraadpleegd op 12 augustus 2015

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Powrie, P. 1997. *French Cinema in the 1980s: nostalgia and the crisis of masculinity*. Oxford, Clarendon Press, p.141

*Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu* (2014), de jongste komedie van Philippe de Chauveron, schrijft zich met andere woorden in in een lange traditie. De film, die genomineerd werd voor een Goya (*Mejor película europea*) en daarnaast de Lumière voor *meilleur scénario* en de Bernhard Wicki-prijs (filmfestival van Emden) in ontvangst mocht nemen, kende naast die positieve kritieken ook commercieel succes: tot op heden heeft *Bon Dieu* (zoals het werk in België heet) meer dan twaalf miljoen bezoekers naar de bioscoopzalen weten te lokken – geen kleine verdienste voor een film die in de eerste plaats voor een uitsluitend Frans publiek bestemd was. Het werk betekende daarnaast ook de bredere erkenning voor de Chauveron, die met deze vijfde film verre van aan zijn proefstuk toe was, maar die desondanks toch een eerder beperkt succes had genoten. *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu* leek met andere woorden een passende aanvulling in het rijtje moderne Franse komedies – maar de productie kreeg ook een aantal bijzonder negatieve reacties.

*Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu* vertelt het verhaal van de familie Verneuil, een gezin uit de Loirestreek dat in alle opzichten als traditioneel en conservatief Frans beschouwd kan worden – ware het niet dat de drie oudste dochters getrouwd zijn met een Chinees, een Jood en een Arabier. Moeder en vader Verneuil hebben het zichtbaar moeilijk met de keuze van hun dochters, en ook tussen de schoonzonen onderling bestaan er spanningen. Wanneer de jongste dochter thuis vertelt dat ze met de katholieke Charles gaat trouwen, zijn haar ouders dan ook zichtbaar opgelucht (eindelijk, een huwelijk in de dorpskerk!) – al verdampt deze opluchting al snel wanneer blijkt dat Charles van Afrikaanse komaf is, en dat zijn ouders op zijn minst even twijfelachtig tegenover buitenlanders staan als die van de bruid zelf. De film maakt gebruik, enerzijds van het (al dan niet) latente racisme van de personages, anderzijds van overdreven clichématige voorstellingen van de respectievelijke culturen, om de families in een reeks gênante en moeilijke situaties te brengen in een poging om het vierde huwelijk te saboteren. De film eindigt echter positief: de personages leren voorbij hun eigen grenzen te kijken, en verbreederen uiteindelijk met elkaar. Het huwelijk op het einde van de komedie is een schoolvoorbeeld van de *happy ending*.

---

CINE  
CITTÀ

---

## STEREOTYPES

De meeste van eerder vermelde negatieve reacties draaien rond de manier waarop de film het racisme van zijn personages en, breder, de Franse samenleving aan de kaak stelt: *tous les clichés culturels, tous les stéréotypes communautaires, tous les préconçus racistes sont mis à jour, exploités et dynamités*.<sup>4</sup> Het is blijkbaar dat gebruik

<sup>4</sup> Hernández, M. 2014. *QU'EST-CE QU'ON A FAIT AU BON DIEU ? PHILIPPE DE CHAUVERON, FRANCE, (2014)*. <http://www.lcf-magazine.com/?p=3149> geraadpleegd op 12 augustus 2015

van (negatieve) culturele stereotypes in een populaire productie dat, los van zijn opzet, voor ophef gezorgd heeft. De film gaf aanleiding tot een (bescheiden) storm in de Franse media, maar veroorzaakte een polemiek in het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten – waar hij uiteindelijk niet werd uitgebracht wegens “*une approche culturelle très différente de la nôtre (...) [Ils] l’ont trouvé politiquement incorrect*”. Sterker nog: “*jamais ils ne se permettraient aujourd’hui de rire sur [de tels sujets]*”.<sup>5</sup> Deze reacties lijken verrassend, des te meer omdat de komedie door andere media, paradoxaal genoeg, omschreven werd als *hymne au creuset français (...) comédie efficace [promouvant] la tolérance multiculturelle sur le ton de l’autodérision contenue et convenue*<sup>6</sup> en haar regisseur zich als expliciet doel stelde “*«dynamiter» les préjugés d’où qu’ils viennent [et] parler de tolérance*”.<sup>7</sup> Het probleem ligt echter precies in dat gebruik van stereotypes door de Chauveron, zijn goede intenties ten spijt.

Stereotypes<sup>8</sup> *an sich* zijn relatief onschuldige en individuele categorisatie-mechanismen. De moeilijkheid is nu dat ze geregeld dragers worden van negatieve eigenschappen en waardeoordelen, zeker in een maatschappelijke context waarin ethocentrisme en vooroordelen circuleren – en er vaak oneven machtsrelaties zijn. In een dergelijke omgeving homogeniseren ze de uit-groep<sup>9</sup>, en worden ze vaak uiteindelijk voor waar aangenomen – met alle negatieve gevolgen van dien, aangezien ze tekenend zijn voor de ongelijke relatie tussen de groepen die op die manier verder bestendig wordt. Verschijnen ze daarnaast in de film, dan worden stereotypes doorgaans explicieter: hun denotatieve waarde wordt immers verhoogd dankzij een reeks herkenbare, ‘typische’ visuele elementen (of die nu authentiek zijn of niet; denk bijvoorbeeld aan de manier waarop de Amerikaanse filmindustrie in de eerste helft van de twintigste eeuw de leren gewoonlijk afbeeldde). Anderzijds wordt ook de connotatieve kant versterkt met een resem aan voornamelijk ideologische en narratieve informatie, die met het stereotype-als-personage meekomt. Het totale (negatieve) beeld wordt tot slot verankerd op visueel, narratief en akoestisch niveau – waardoor er een

---

<sup>5</sup> Fourny, M. 2014. «*Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu ?*» trop polémique pour les États-Unis ! [http://www.lepoint.fr/culture/qu-est-ce-qu-on-a-fait-au-bon-dieu-trop-polemique-pour-les-etats-unis-10-10-2014-1871073\\_3.php#xtmc=chauveron&xtnp=2&xtcr=15](http://www.lepoint.fr/culture/qu-est-ce-qu-on-a-fait-au-bon-dieu-trop-polemique-pour-les-etats-unis-10-10-2014-1871073_3.php#xtmc=chauveron&xtnp=2&xtcr=15) geraadpleegd op 12 augustus 2015

<sup>6</sup> Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu? <http://www.cinemaparc.com/affiche22aout.php?id=bondieu> geraadpleegd op 12 augustus 2015

<sup>7</sup> Cinéma: «*Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu*» triomphe en se moquant des préjugés <http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/cinema-qu-est-ce-qu-on-a-fait-au-bon-dieu-triomphe-en-se-moquant-des-prejuges-10-05-2014-3830481.php> geraadpleegd op 12 augustus 2015

<sup>8</sup> Ramírez Berg, C. 2002. *Latin Images in Film: Stereotypes, Subversion & Resistance*. Austin: University of Texas Press.

<sup>9</sup> In tegenstelling tot de *in-groep*, waarmee een persoon zich mentaal en cultureel identificeert, duidt de term uit-groep op een sociale groep waarmee er geen identificatie is.

‘compleet’, impliciet of expliciet negatief, beeld van de gestereotypeerde groep ontstaat. Toch bieden ze ook ruimte voor creativiteit: het is precies hun ahistorische karakter dat een regisseur in staat stelt om met stereotypes te spelen.

Dat gebruik van clichématige en stereotype socio-culturele elementen lijkt eigen aan de moderne Franse komedie. Films als *Bienvenue chez les Ch'tis*, *Intouchables*, en nu *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu*, leggen telkens eenzelfde basisschema aan de dag: *un élément 'étranger' (donc potentiellement 'perturbateur') intègre (souvent contre son gré) une communauté (ethnique, religieuse, géographique, etc.). Passés le choc culturel et l'inévitable phase de rejet mutuel, les protagonistes s'aperçoivent immanquablement que malgré leurs différences (...) ils sont faits pour s'entendre*.<sup>10</sup> De Chauverons jongste komedie lijkt dus een typische film in die zin dat de ‘Franse komedie’ vaker (stereotiepe) personages en cultuurshocks (arm en rijk; Frans en buitenlands; hoge en lage cultuur; ...) integreert. Zoals hierboven aangehaald, wou de regisseur op deze manier bepaalde bestaande clichés en discours doorprikken, en de kijker een spiegel voorhouden. De moeilijkheid met het gebruik van stereotypes is helaas dat hun interpretatie en evaluatie door het publiek gebeurt, ongeacht de *intentio auctoris* – en hier soms volledig draads op<sup>11</sup>. Deze actieve rol van het publiek zou dan ook een mogelijke verklaring voor de uiteenlopende reacties kunnen bieden.

Die actieve rol tegenover het stereotype kan immers drie verschillende vormen aannemen<sup>12</sup>. Het publiek kan in de eerste plaats (bewust of onbewust) deelnemen in het getoonde, meegaan in de fictie en de beelden zonder meer aannemen. Indien het hier om een gestereotypeerd personage gaat betekent dat ook dat de identificatie

---

## CINECITTA

---

van het publiek met het personage in kwestie makkelijker en sneller zal gebeuren. Daarnaast kan het publiek echter ook afstand nemen van datgene wat men toont, waardoor het stereotype het voorwerp van een kritische reflectie wordt. De kijker laat zich niet langer overheersen door het cliché, maar is zich bewust van zijn artificiële karakter en interesseert zich niet langer in de illusie van het ‘spelen’ (wat hij wel

doet als hij participeert in het stereotype), maar verplaatst zijn blik daarentegen naar het ‘spel’ als dusdanig, en de regels die daar van kracht zijn. Het resultaat is dan ook vaak een kritische analyse, maar ook parodieën en transformaties komen vaak voor. In de derde plaats, tenslotte, kan het publiek beide houdingen combineren. In dat laatste geval geniet men van de illusie en van de fictie, maar is men zich op hetzelfde moment voortdurend bewust van de achterliggende mechanismes, en

<sup>10</sup> Beaunieux, X. 2012. La vérité ! Comment réussir sa comédie communautaire ? <http://quoi.info/actualite-culture/2012/02/01/comment-reussir-sa-comedie-communautaire-1121599/> geraadpleegd op 12 augustus 2015

<sup>11</sup> Dufays, J-L. 1994. *Stéréotype et lecture*. Luik: Mardaga, p 232.

<sup>12</sup> *Ibid.*

van de werkelijkheid. Het publiek speelt met andere woorden een cruciale rol in de interpretatie van stereotypes – maar uiteraard heeft ook de auteur zelf een specifieke houding bij het creëren van zijn werk.

#### “JE SUIS RÉPUBLICAIN ET GAULLISTE COMME L’ÉTAIT MON PÈRE!”



Wanneer we *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu* bekijken, valt het meteen op dat de clichés op elk gegeven moment van het scherm springen – de personages zijn zowel in hun woorden als daden wandelende stereotypes – maar dat er ook een belangrijk aandeel parodie en transformatie in de film aanwezig is. De Chauverons dubbele houding tegenover het stereotypegebruik lijkt bovendien

samen te hangen met de personages in kwestie: enerzijds zien we personages wier stereotype karakter niet (rechtstreeks) wordt geproblematiseerd, anderzijds zien we figuren die voornamelijk getekend lijken door een parodiërende en spelende omgang met de gebruikelijke clichés.

Beide ouders Verneuil, maar vooral vader Claude, kunnen beschouwd worden als voorbeelden van de stereotiepe, conservatieve bourgeois Fransman. Claude is een trots zelfverklaarde republikein en gaullist – net als zijn vader voor hem! – die zichtbaar diep geëmotioneerd geraakt als hij de *Marseillaise* hoort, terwijl Marie diepgelovig katholiek is, telkens op de eerste rij in de kerk zit en met al haar problemen naar de dorpspriester holt. Het valt daarenboven op dat de Chauveron aandacht besteedt aan de details: de Verneuils rijden rond in een Citroën, drinken steevast wijn of calvados, luisteren naar chansons en hebben een hond die Clovis heet. De familie woont op een groot domein in de Loirestreek, waar het hen duidelijk aan niets ontbreekt – buiten aan contact met buitenlanders. Marie Verneuil geeft zo letterlijk aan dat ze geen Chinezen kent buiten haar schoonzoon (wat haar er niet van weerhoudt vooroordelen te hebben) en de toevallige ontmoeting met het Parijse 18e arrondissement was een bijzonder impressionante ervaring (“*il n’y avait pas un Français dans la rue!*”).

De terloopse reacties van de dorpsbewoners maken echter duidelijk dat de Verneuils in hun houding niet wezenlijk verschillen van de andere inwoners van het landelijke Chinon; hoewel er geen enkele persoon van niet-Europese origine te bespeuren valt, reageren ze vrijwel unaniem negatief op de buitenlandse schoonzons. De personages maken hier zelf geen geheim van – en evenmin een probleem: ze erkennen dat ze “*des a priori négatifs*” hebben waar het buitenlanders betreft, maar zelfs rechtstreekse beledigingen lijken hen allemaal zo erg nog niet: “*je les taquinais!*”, stelt Claude verbouwereerd als zijn dochters hem aanspreken op zijn

xenofobe opmerkingen. Sterker nog: *“je n’accepte pas qu’on me traite de raciste”*. De Chauveron creëert op die manier een essentieel “Frans” personage met behulp van clichés, en insinueert dat een vorm van latent racisme deel uitmaakt van die typische Franse identiteit – zonder dit stereotype als dusdanig te problematiseren.

Dat betekent echter niet dat dit niet ergens anders gebeurt. Marie komt gaandeweg tot inkeer, en bezweert haar echtgenoot herhaaldelijk dat *“il faut être tolérant, ouvert aux autres”* en dat *“je ne supporte plus tes réflexions racistes”*. Zij laat op die manier zien dat de basisidee van wat ‘Frans’ is niet onvernegbaar hoeft te zijn met een openheid voor het nieuwe. De dochters en schoonzonen Verneuil gaan nog een stap verder, en ridiculiseren consequent en expliciet Claudes xenofobie; Rachid stelt ogenschijnlijk serieus voor om hun zoon Mahmoud te noemen, de dochters wensen elkaar – breed met de ogen rollend – *“bon courage”* voor een gesprek met hun vader, en tijdens een kerstdiner lacht de hele tafel herhaaldelijk met zijn culturele onwetendheid. De film trekt deze kritische lijn verder door, en laat zijn andere personages vervolgens een kritische blik werpen op het concept van ‘de’ Fransman dat Claude lijkt te belichamen. Wanneer deze zich bijvoorbeeld bezorgd afvraagt of zijn oudste dochter nog wel varkensvlees eet, antwoordt zij hem *“ne t’inquiète pas papa, je suis toujours un bonne petite Française”* – alsof het eten van dat vlees intrinsiek verbonden zou zijn met de Franse identiteit. De Chauveron toont met andere woorden een stereotiep Frans personage, en problematiseert dat niet rechtstreeks; hij participeert aan het stereotype (wat de identificatie door het – Franse – publiek met Claude alleen maar ten goede kan komen), maar bekritiseert het vervolgens wel in en door het voortdurende contrast met de werkelijkheid en met de andere personages.

**“AH, VOILÀ LES PREMIERS. JE TE PARIE VINGT EUROS QUE C’EST LE CHINOIS ...”**

Het is interessant om vervolgens vast te stellen dat de Chauverons houding tegenover stereotypering volledig anders lijkt wanneer het hun buitenlandse schoonzoons betreft. Waar Claude (en Marie) Verneuil gekarakteriseerd werd(en) door een actief gebruik van bestaande clichés, zien we dat de regisseur bij de afbeelding van alle vier de schoonzoons voor een tegengestelde aanpak kiest: hij bewaart doorgaans een kritische afstand en benadert een heel aantal bestaande clichématige voorstellingen en ideeën op veeleer ironische wijze.



**Chauverons dubbele  
houding tegenover het  
stereotypegebruik lijkt  
bovendien samen te  
hangen met de personages  
in kwestie**

In de eerste plaats zien we hoe een aantal personages met een quasi-sérieux bestaande stereotypen over hun eigen volk of oorsprong hernemen of in hun discours integreren, telkens met een expliciet ludieke bedoeling. Chao vertelt – met een zwaar accent dat hij ervoor niet had – dat hij “*dim sum au chien bouilli à la vapeur*” gaat klaarmaken, en op de vraag “*l’humour chinois il est comment?*” antwoordt hij dat “*il n’y en a pas*” (laat de ironie van het antwoord niet aan u voorbijgaan). De vader van Charles weet te vertellen dat “*l’homme africain, il est imprévisible!*”, draagt een traditionele *boubou* om Claude te provoceren, en wanneer David en Rachid luid protesteren tegen Chao’s sneeuwman (de *bonhomme* heeft spleetogen) vinden ze niet beter dan hem hun eigen persoonlijke toets te geven, middels een geïmproviseerd keppeltje en een overmaatse baard. Het mag met andere woorden duidelijk zijn dat de Chauveron in dit geval de bestaande stereotypes letterlijk en bewust gebruikt – en dat er op die manier een kritisch perspectief ontstaat dat bij de Verneuels veel minder aanwezig was.

Dat bewust en expliciet gebruiken van bestaande stereotiepe ideeën gaat echter nog verder. Herhaaldelijk halen de schoonzoons populaire stereotypes letterlijk aan, om deze als verwijt of opmerking naar elkaar toe te gebruiken. Dat kan over het uiterlijk gaan – “*rien ne ressemble plus à un Sémité qu’un autre Sémité*” of de stereotiepe “*petite bite*” van de Aziatische bevolking – maar net zo goed over zogenaamde karaktertrekken van een volk: “*Nous, au moins, on communique – c’est pas comme vous, les Chinois, on ne sait jamais ce que vous pensez*”, “*je croyais que les Juifs étaient doués pour les affaires*”, “*ah, dix minutes de retard ... ce n’est pas un Chinois, ça!*” of nog “*c’est vraiment des machines, ces Africains*”. Het typische eten komt eveneens aan bod: David verwijt Chao dat hij niet gewoon noedels gemaakt heeft, wordt vervolgens “falafel” genoemd door zijn Chinese schoonbroer, en wanneer deze vraagt of er dessert moet zijn krijgt hij te horen dat “*non merci, je n’aime pas les litchis*”. Tot slot worden er verschillende, uiteenlopende, stereotypes letterlijk geformuleerd: er werken veel Joden in de media of als tandarts, “*les Africains font souvent des mariages blancs*” en Chao, David en Rachid worden respectievelijk uitgemaakt voor Jackie Chan en Bruce Lee, Popeck, en Kadhafi. Het expliciet overdreven en letterlijke citeren van dergelijke stereotypes zorgt er echter voor dat het zich ten alle tijde bewust is van die stereotypes als dusdanig, waardoor er geen sprake kan zijn van een kritiekloze aanname. Daarnaast wijzen de personages ook zelf op hun artificiële karakter: wanneer Rachid vertelt dat “*je les connais, les cousins (les Africains) – ils sont chauds; leur talon d’Achille c’est les femmes*” vraagt een van zijn schoonbroers hem “*c’est quoi ce cliché-là, c’est pas tous les noirs qui sont chauds hein?*”.

---

## CINE, CITTÀ

---



Tot slot zien we dat de Chauveron nog op een andere manier de kritische afstandsname lijkt te willen bevorderen. Naast het letterlijk citeren en gebruiken van de bestaande stereotypes, gaat hij hen op een aantal manieren ook parodiëren en transformeren<sup>13</sup>. Zo kunnen alle vier de schoonzoons beschouwd worden als

voorbeelden van de subversie van bestaande populaire ideeën: Chao is consequent goedlachs en extravert, David is relatief arm en werkloos, Rachid heeft het gemaakt in de juridische sector en Charles is een succesvolle acteur – die foutloos Frans spreekt, waarbij het contrast met zijn vader meteen in het oog springt. Chao maakt vlot *des tartes normandes*, David lijkt zelf verbouwereerd door de besnijdenis van zijn zoon. Bij het kerstdiner breekt Marie zich het hoofd over hoe ze haar schoonzoons allemaal tegemoet kan komen, en tovert na een ware *tour de force* drie kalkoenen tevoorschijn: een halal versie, een koosjere, en een gelakte. Helaas voor haar eten de mannen dat niet. Dat zijn maar enkele voorbeelden van de manier waarop de regisseur bepaalde stereotypen omdraait, en op die manier wederom een kritisch perspectief op de beelden en ideeën lijkt aan te reiken.

Dat wil echter niet zeggen dat er voor hen geen stereotiepe ideeën of beelden (zonder meer) gebruikt worden: zo zien we bijvoorbeeld dat David en Chao respectievelijk Krav Maga en kungfu beoefenen, spreekt de Ivoriaanse vader van Charles met een zwaar accent (waar zijn “verfranste” zoon dat niet doet) en wordt het besnijdenisdebat aangesneden. Ook waar het minder belangrijke – buitenlandse – personages betreft, vinden we dergelijke meer stereotiepe voorstellingen terug: een jonge Arabier die in de criminaliteit verzeild geraakt is, een Afrikaanse poetsvrouw die haar uiterste best doet om zo weinig mogelijk te doen, of een Chinese restaurantuitbater die, met doodsangst op het gelaat, “*contrôle sanitaire?*” stamelt wanneer Marie door de deur komt. Het probleem met de voorstelling van deze secundaire personages is echter dat ze onvoldoende uitgediept en gecontextualiseerd worden, en dus slechts bestaan in hun hoedanigheid als unidimensionele (racistische) stereotypes.

We stellen met andere woorden vast dat er doorgaans sprake kan zijn van de houding die Dufays<sup>14</sup> als *va-et-vient* bestempelde: een (bewuste) deelname aan bepaalde stereotiepe beelden en ideeën die gecombineerd wordt met een kritische

<sup>13</sup> Cf. Dufays, J.-L. 1994. *Stéréotype et lecture*. Luik: Mardaga. Pp 247-271 voor een uitgebreid overzicht van de mechanismen van de distanciation vis-à-vis stereotypes.

<sup>14</sup> *Ibid*



afstandsname van diezelfde elementen. Het resultaat is een spel met (de grenzen van) de gebruikte stereotypes, en een overwegend kritische blik op wat er getoond wordt – al is dat, zoals eerder gezegd, voor interpretatie vatbaar. Toch zien we dat er steeds kritiek op twee verschillende niveaus aanwezig is: enerzijds bekritiseert de Chauveron de idee van de chauvinistische, xenofobe Fransman – en dan vooral wat deze *belichaamt* – door hem in een voortdurend contrast met zijn omgeving te plaatsen. De door de herkenbaarheid verhoogde identificatie maakt dat de film op die manier een kritische spiegel voorhoudt aan zijn (Franse) publiek. Anderzijds bekritiseert de regisseur een aantal populaire stereotypes over buitenlanders door hen letterlijk te gebruiken en hen te transformeren, waardoor de toeschouwers zowel op hun grenzen als op hun (her-)maakbaarheid gewezen worden – en een louter aanvaarden van het getoonde onmogelijk wordt.

Het is interessant om te zien dat diezelfde houding tegenover stereotypes ook op andere plaatsen in de film aanwezig is, zoals in het geval van de karaktertekening van mannen en vrouwen. Enerzijds is er de relatief probleemloze reproductie van bestaande clichés – Marie en haar dochters worden consequent als emotioneel afgebeeld terwijl

Claude er alles aan doet om toch vooral niet over zijn emoties te moeten praten, en verdwijnen de vrouwen na het kerstdiner naar de afwas terwijl de mannen zich terugtrekken voor een borrel. Anderzijds zien we echter dat de Chauveron ook hier weer de eerder besproken mechanismen van afstandsname toepast. Zo worden er letterlijke clichés herhaald (“*non, pas ce soir, je n’ai pas envie*” – “*ça commence bien, on n’est pas encore mariés et on ne baise plus?*”; “*ah les, hommes: pour se la couler douce, c’est les rois!*”) en geparodieerd: de expliciet overdreven gevoeligheid van dochter Ségolène is een *running joke* door de film heen, net als het feit dat Claude meermaals zijn toevlucht zoekt tot de oermannelijke activiteiten van het bomen omzagen en het vissen om zich af te reageren. Ook hier weer zien we dus dat de regisseur een spel met stereotiepe ideeën en weergaven creëert, met als gevolg dat de toeschouwer op hun karakter als dusdanig gewezen wordt.

Samenvattend kunnen we stellen dat *Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu* enerzijds effectief een aantal problematische elementen bevat. Zo is er de mogelijk relativiserende houding ten opzichte van racisme – “*on a tous un petit côté raciste, dans le fond*”: het is met andere woorden niet zo erg, want iedereen doet het – en zijn er daarnaast de unidimensioneel stereotiepe secundaire personages. Anderzijds, echter, stellen we ook vast dat de Chauverons algemene positie ten opzichte van clichés gekarakteriseerd lijkt te worden door wat Dufays omschrijft als een houding van *va-et-vient*, waardoor we in onze overtuiging gesterkt worden dat



**Dat wil echter niet  
zeggen dat er voor hen  
geen stereotiepe ideeën  
of beelden (zonder  
meer) gebruikt worden**

de regisseur ook datzelfde uitgangspunt gebruikte waar het de raciale stereotypes betrof – en dat er daarom zeker wel een kritische dimensie in de film aanwezig is. Langs de ene kant zien we hoe het racisme van ‘de’ Fransman geridiculiseerd wordt door zijn omgeving, die hem impliciet en expliciet als achterhaald en verouderd bestempelt. Langs de andere kant worden de racistische stereotypes geparodieerd en getransformeerd door een spel met hun inhoud en grenzen heen, waardoor ze uiteindelijk tot constructies herleid worden en hun artificiële karakter centraal komt te staan. De uiteindelijke interpretatie van de getoonde stereotypes gebeurt echter door de toeschouwers – waardoor de reacties, zoals de krantenuittreksels beaamden, uit elkaar kunnen lopen.



***Alexander Swerts (°1987)** studeerde de bachelor Taal- en Letterkunde (Frans-Spaans) aan de KU Leuven (2005-2008). Na het behalen van de master Westerse Literatuur (2010) en de MaNaMa Literatuurwetenschappen (2012), waarbij hij zich toeleegde op de studie van film, volgde hij de Specifieke Lerarenopleiding Talen. Momenteel is hij aan de slag als leerkracht Frans en literaire vorming aan het Sint-Albertuscollege te Haasrode.*

BIOGRAFIE