

«In Darkest Hollywood: Cinema & Apartheid» en Afrique du Sud

Belles séquences, bon entrelacement entre interviews et scènes de l'époque. Comme son titre l'indique, le film retrace l'histoire du cinéma et de l'apartheid, intimement liés en Afrique du Sud depuis 1948, année des élections qui ont amené le Parti national au pouvoir—jusqu'à hier. Dans les années 40, les Sud-Africains pouvaient clairement voir un parallèle entre la montée du nationalisme allemand et de l'apartheid sud-africain. «Il ne semblait pas y avoir de différence entre les deux types de racisme. C'était la même maladie», dit le romancier sud-africain Lewis Nkosi, un des principaux commentateurs de ce film.

Alors qu'à l'époque de *Jim Comes to Jo'burg*, les townships étaient relativement calmes, maintenant les structures de l'apartheid se mettaient en place. Les Noirs devaient sortir des limites des villes à 9h du soir et retourner dans les townships.

Comme dans beaucoup de pays à forte répression, les cinémas—évidemment ségrégués entre Blancs et Noirs—étaient le seul endroit où les gens pouvaient, le temps d'un film, protégés par l'obscurité, oublier l'apartheid. D'autre part, le «monde s'ouvrait» devant leurs yeux. Ils voyaient les Etats-Unis et l'Europe vivre. Ils apprenaient que le monde n'était pas l'Afrique du Sud, mais qu'ils faisaient partie d'un monde plus vaste. Les films, essentiellement étatsuniens, leur apportaient des informations sur la vie hors de leur pays—sûrement pas ce que voulait la classe dirigeante ni ce que recherchait Hollywood.

Malheureusement, si les films leur apportaient un moyen d'échapper à leur rôle de victime—comme *Jim Comes to Jo'burg* avec les premiers acteurs noirs—ils étaient également pleins de violence... comme aujourd'hui.

In Darkest Hollywood présente ainsi les principaux films de cette période. Après *Jim Comes to Jo'burg* on voit le fameux *Pleure, ô pays bien-aimé*, de Alan Paton, interprété à l'écran dans les années 1950. C'était une autre première pour l'Afrique du Sud—un film aussi important que *La case de l'Oncle Tom* pour les Etats-Unis. Avant, tout était pour les Blancs, même la manière de penser, même les chansons noires qui disaient: «C'est mieux d'être Blanc parce que les choses sont toujours bien pour les Blancs» [*It's better to be white, because things are right for whites*].

Maintenant, la communauté internationale se penchait sur le sort des Noirs en Afrique du Sud. Maintenant, il y avait un film professionnel qui disait ce que c'était d'être un Noir en Afrique du Sud.

Néanmoins, la communauté noire avait ses réserves. Absolom, un des principaux personnages, est le fils du prêtre dans son village natal. Il vient dans la grande ville à la recherche de travail mais, «comme beaucoup de jeunes de la campagne, il ne pouvait en trouver», dit Lionel Ngakane qui l'a interprété à l'écran. Il se retrouve ainsi dans un gang, puis dans une maison qu'ils veulent cambrioler, puis au tribu-

nal après avoir tué le maître de maison alors qu'il s'échappait. «J'ai eu peur», a-t-il expliqué au juge qui le condamne malgré tout à la pendaison.

«Le film dépeint le système de justice comme étant impartial, très serein, pas politiquement engagé», dit Lewis Nkosi. «Mais du point de vue de la communauté noire, le principal défaut de l'oeuvre était d'imputer la criminalité à Absolom, le meurtrier, sans attribuer la responsabilité appropriée au système».

Notons qu'à la présentation du film était présente la crème de Johannesburg, y compris le premier ministre Daniel Malan, architecte de l'apartheid...

Un autre film est *Come Back, Africa*, tourné en 1959 par Lionel Rogosin qui avait également passé plusieurs mois avec ses acteurs dans les townships, alors que ces zones étaient interdites aux Européens—et beaucoup parlé avec eux. Pour ce réalisateur étatsunien, la victoire sur l'Allemagne au terme de la deuxième guerre mondiale n'était qu'une victoire temporaire sur le fascisme. Il était ainsi venu en Afrique du Sud pour tourner un film contre l'apartheid, pour dénoncer l'apartheid.

Dans le film, il montre, de façon bien plus expressive et consciente que *Pleure ô pays bien-aimé*, ce que c'est d'être Africain sous l'apartheid: l'arrogance des passants, les humiliations par les patrons, les arrestations par les policiers, le massacre de manifestants. Qui ne se rappelle Sharpeville, le 21 mars 1960?

Cette date a signifié la fin de la coopération entre cinéastes blancs et noirs, et le début d'une répression accrue avec l'établissement de l'état d'urgence. Les organisations politiques noires ont été mises hors-la-loi, leurs dirigeants se sont exilés ou ont été emprisonnés, comme Mandela en 1964.

Le régime a enrôlé des réalisateurs-blancs évidemment—pour

redorer le blason de l'apartheid, chez lui comme à l'étranger. Tandis qu'auparavant, ceux-ci avaient fait des films caqués sur les cowboys et les Indiens—les premiers étant les bons pionniers boers et les seconds, les mauvais zoulous qui les attaquaient—maintenant, il y avait des films totalement avec des acteurs blancs, comme si les Noirs n'existaient pas. C'était un retour en arrière, car seules les relations entre Blancs étaient montrées comme ayant de la valeur.

Certains de ces réalisateurs, comme Anthony Thomas, «étaient désespérément de croire qu'il y avait un aspect bienveillant de l'apartheid» et espéraient apporter les moyens d'auto-détermination aux Noirs avec leurs films, comme *Anatomie de l'apartheid*, réalisé par Thomas qui avait, bien entendu, reçu l'autorisation d'entrer dans les townships—ce qui a lui a ouvert les yeux sur la réalité quotidienne des Noirs.

D'autres, comme Ross Devenish, voulaient malgré tout montrer à leurs compatriotes blancs les conséquences inhumaines de leur système, le choc entre la vie humaine et les lois gouvernementales, comme par exemple un bulldozer écrasant une cabane en tôle ondulée d'un Noir. Evidemment ces réalisateurs se heurtaient non seulement à la censure du gouvernement, mais à celle des distributeurs et de l'argent.

D'autres encore, essayaient de critiquer indirectement l'apartheid, «sans le politiser», comme les scénaristes Harold Nebenzal et Rod Mateau dans *Wilby Conspiracy* en 1974. «On ne peut pas rationaliser avec le Mal total», disaient-ils à propos de l'officier de la sécurité nationale sud-africain. «Ainsi, à un certain point, nous avons dû tuer le serpent. Néanmoins, la vérité perce de-ci de-là, comme le Noir qui répond à la question: «Qui êtes-vous?», «Je suis l'espèce que l'on craint le plus en Afrique du Sud: un cafre qui ne peut être plié». Ou cet officier sud-africain qui, croyant fermement en la philosophie de l'apartheid, sort la justification traditionnelle et arrogante: «C'est nous qui avons construit ce pays, chaque ville, usine, ferme, mine, chaque école chrétienne». Ce qu'on imagine bien les capitalistes étatsuniens dire pour justifier leur massacre des Indiens. Inutile de dire que *Wilby Conspiracy* n'a pas été distribué en Afrique du Sud.

Des réalisateurs noirs, comme Euzhan Paky—une femme—ont voulu présenter la réalité du point de vue de leur race, en soulignant que ce n'est pas de la pitié que l'on doit avoir, car cela implique une supériorité de la part de ceux qui la ressentent; après tout, ils ne sont pas des victimes désespérées, mais des combattants.

Suivent de nombreuses séquences sur le Mouvement de la conscience noire, extraits de films sur les hommes de la brousse, débats de libéraux blancs, interviews avec des réalisateurs comme Jaunie Uys, Thomas Mogollane de *Mapant-suda*, commentaires d'écrivains tel que André Brink, auteur de *Une saison blanche et sèche*, également porté à l'écran.

La fin est trop rose. Si Nkosi estime que l'apartheid est bien *fin-very dead*—il émet un point de vue racial en disant que «la lutte pour l'autonomie politique et culturelle aurait été vaine si la majorité noire n'était représentée que par des Blancs même bien-pensants». Que fait-il des opportunistes comme Buthelezi ou des capitalistes noirs? Même son de cloche d'un autre scénariste, Mfundu Vundla, qui s'estime content, grâce à la nouvelle «démocratie», de pouvoir désormais faire des films à fabri des contraintes opprimantes d'Hollywood. Nous souhaiterions que ce soit aussi simple que cela.

Néanmoins, ce film-documentaire est très riche et—ajouterons-nous au risque de paraître faire de la publicité—à ne pas rater.

"Cinéma et Apartheid" retrace l'histoire du cinéma et de l'apartheid, intimement liés en Afrique du Sud depuis 1948, année des élections qui ont amené le Parti National des blancs au pouvoir, jusqu'à hier... Ce film documentaire et très riche et à ne pas rater.

(Haïti Progrès)

"Cinéma et Apartheid" offre un panorama fascinant de l'histoire psychologique de l'Afrique de Sud...

(Film och TV, Stockholm)

Peter Davis et Daniel Riesenfeld, deux cinéastes spécialistes des questions du Tiers-Monde, font un survol historique du cinéma sud-africain, et des rapports qu'entretenaient les Noirs de l'Afrique du Sud avec les films d'Hollywood...une facette méconnue de l'histoire de ce pays pour qui, à partir de maintenant, la "fabrication d'images" va devenir primordiale.

(Voir, Montréal)

DESCRIPTION

Toujours, depuis la naissance du cinéma, les directeurs du cinéma ont regardé le continent africain d'un mélange du terreur et de la fascination, de la bigoterie et du mépris. L'Afrique du Sud, avec ses richesses minérales fabuleuses, ses paysages exotiques, et ses colons blancs, attirait les cinéastes en masse. Maintenant, que l'ère de la dominance blanche est en train de s'évanouir, CINEMA ET APARTHEID pose la question, En quoi constituait le rôle du cinéma pendant les 45 ans de l'apartheid?

En utilisant toute une mosaïque de films documentaires, des films du fiction et du propagande, et en se servant de commentaires articulés par les acteurs, les directeurs, les scénaristes, CINEMA ET APARTHEID redirige le caméra vers les cinéastes eux-mêmes, et vers la société qu'ils ont si souvent malreprésentée et maljugée.

LIST OF PRIZES