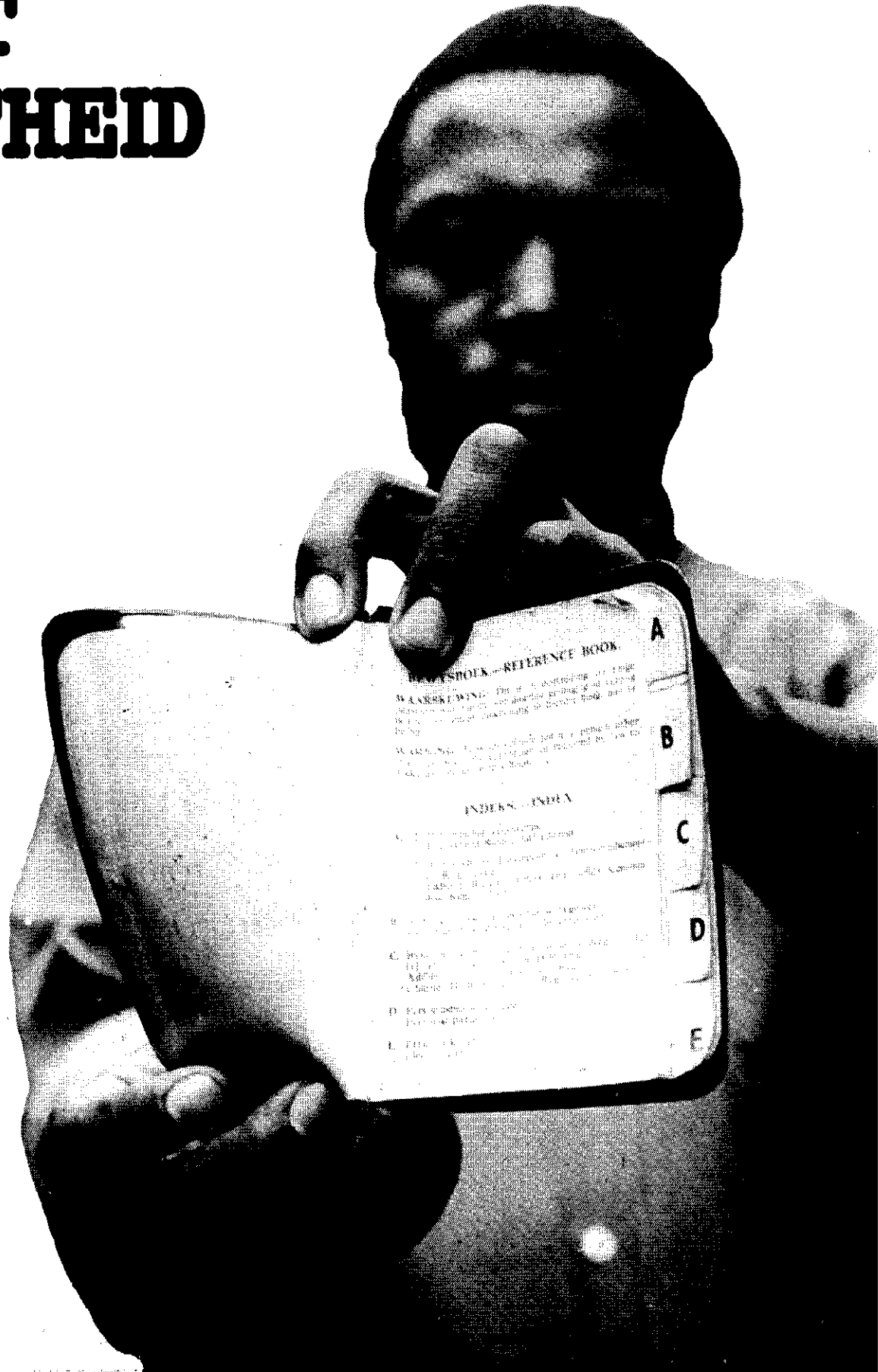


CINEMA ET APARTHEID

PP14-46



Troisièmes Journées Cinématographiques d'Amiens
Contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples (novembre 1983)

UN CINEMA POUR DISTRAIRE

par Keyan G. TOMASELLI*

*Enseignant au département « Journalisme et médias » à l'Université de Gramamstown en Afrique du Sud, Keyan Tomaselli anime la revue « Critival arts », revue de cinéma. Il est l'auteur de nombreuses publications dont un livre « Le cinéma Sud Africain » paru en mars 1980.

Nous avons repris dans sa quasi intégralité l'article qu'il nous a adressé pour cette brochure.

Comme dans la plupart des pays autres que les Etats-Unis l'industrie cinématographique d'Afrique du Sud est liée aux monopoles américains des médias, à la fois au niveau de sa structure économique et dans ses représentations idéologiques. Bien que l'influence et la forme de ce contrôle d'Hollywood aient varié selon les secteurs de cette industrie et selon les époques, il a laissé la trace indélébile de ses valeurs, de ses thèmes, de ses méthodes, sur la production locale.

Quoique 500 films de fiction et un nombre encore bien plus important de documentaires aient été réalisés depuis la création de l'industrie cinématographique en 1896 (date des premiers films d'actualité sur la guerre des Boers), le laxisme des lois anti-trusts a contribué à la formation de sociétés qui, à un moment ou à un autre, ont eu un monopole vertical, et dans une moindre mesure un monopole horizontal, sur la production cinématographique.

De 1913 jusqu'au milieu des années cinquante cette industrie a été contrôlée par des capitaux anglais par l'intermédiaire de la société « IW Schlesinger ». La « 20th Century Fox » acheta « Schlesinger » en 1956 et 13 ans plus tard abandonna son monopole à « Satbel », compagnie Afrikaner, fondée par le géant des assurances « Sanlam » et qui était en pleine expansion.

L'industrie cinématographique d'Afrique du Sud est caractérisée par le nombre restreint de capitaux investis dans la production. Par contre les sommes dépensées dans le circuit de distribution et de projection sont très importantes ce qui fait que, dans le monde, c'est la population blanche sud-africaine qui va le plus au cinéma. A divers niveaux la compagnie dominante à l'époque est passée sous le contrôle des grosses sociétés américaines qui continuent d'exiger un traitement de faveur. Au cours des périodes de surproduction cela a entraîné le rejet au second plan des films sud-africains réalisés de manière indépendante. De temps en temps la production britannique perce ce monopole virtuel tandis que la production de l'Europe des pays d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine, n'est en général présentée qu'aux festivals bi-annuels, dans les cin-clubs et dans deux ou trois salles indépendantes.

Jusqu'à ce qu'apparaisse en 1976 une télévision produisant ses propres émissions, le public sud-africain, aussi bien blanc que noir, n'avait droit qu'à des intrigues traitées au niveau du thème et de la technique dans le style d'Hollywood. Après 1976, les producteurs s'intéressèrent uniquement à la télévision réalisant aussi des versions cinématographiques de comédies télévisées. L'apparition d'une couche moyenne noire stable fit jaillir une multitude de films de fiction destinés à cette clientèle et produits pour l'essentiel par des blancs avec de très petits budgets.

HISTORIQUE DE LA PRODUCTION DES FILMS DE FICTION

Dans la mesure où la propriété et le contrôle de l'industrie cinématographique sont largement tributaires des productions étrangères il n'est pas surprenant que le véhicule culturel des films sud-africains ait un caractère d'emprunt.

Entre 1916 et 1922, période au cours de laquelle « African Films Production » (la branche des films de la société Schlesinger) réalisa 37 films de fiction, la thématique des films était enracinée dans l'histoire, la culture et l'idéologie du pays, Boers et Britanniques se trouvant rassemblés sous le drapeau de l'unité et de la civilisation face aux « barbares » des tribus noires. (cf ; **DE VOORTREKKERS-WINNING A CONTINENT** - 1916 - et **SYMBOL OF SACRIFICE** - 1918). A la fiction se mêlait l'actualité. Les contradictions sociales, raciales et historiques, étaient aplanies dans l'intérêt du capital et de l'idéologie. Dès 1922 cette production se ralentit : malgré leur niveau technique très élevé et quel que soit leur coût ou leur caractère épique ces films ne pouvaient rivaliser avec la production hollywoodienne livrée sur le marché international.

Au cours des années quarante un mouvement amateur dont le personnel était composé de nationalistes Afrikaners, se présenta comme une alternative : ses membres tentèrent d'exprimer leur idéologie d'opposition en tournant des films partout dans le pays. Prêts à couvrir les rituels sociaux, les cérémonies commémoratives et d'autres événements culturels ils s'efforcèrent de recréer un « *pastoralisme* » nostalgique qui avait disparu avec l'exode des Afrikaners vers les villes entre 1880 et 1940. Cet exode avait été provoqué par la domination britannique qui avait chassé l'Afrikaner de sa ferme et en avait fait un citoyen de seconde zone sur sa terre natale.

Ce mouvement puisait son inspiration dans le cinéma soviétique des années vingt et dans le cinéma allemand fasciste d'après 1933. En dépit de ses liens étroits avec le Broederbond afrikaner (1), « *guide spirituel* » des Afrikaners dans leur lutte pour conquérir le pouvoir (accession qui date de 1948) et son renforcement ultérieur, ce mouvement ne fut guère soutenu par les ouvriers blancs : ces derniers préféraient la production commerciale proposée par les cinémas de luxe.

C'est seulement en 1946, 21 ans après que l'Afrikaans ait été reconnu comme seconde langue officielle du pays, que le groupe « Schlesinger » reconnut que des films entièrement dans cette langue pouvaient être financièrement rentables. Au cours des dix années qui suivent un peu moins de la moitié des 31 films produits le sont en Afrikaans.

Le monopole de productions de « Schlesinger » devait être remis en cause en 1956 avec l'apparition du premier réalisateur indépendant qui obtenait du succès : Jamie Uys. Il développa un style qui était à la fois personnel et fascinant. La spontanéité de Uys et ses rapports avec la culture Afrikaans vidèrent les salles de cinéma « officielles » et le public se précipita vers celles qui présentaient son film en 16 mm : **DAAR DOER IN DIE BOSVELD** (1956). Uys collabora quelques temps avec l'African Film Productions, mais il continua, toujours en solitaire, sa carrière d'indépendant.

L'AIDE DE L'ETAT : DES EFFETS POSITIFS ET NEGATIFS

Comprenant qu'une industrie autochtone vivante avait besoin d'une aide extérieure, le gouvernement se laissa finalement convaincre : il accorda une subvention aux films réalisés

dans le pays. Cette aide fut largement améliorée en 1962. Elle provoqua un sursaut d'activité qui se maintiendra jusqu'à la fin des années soixante-dix. Accordée seulement après coup aux films en tête du « *Box Office* » national, la subvention ne tenait aucun compte des critères de qualité techniques ou artistiques : elle encourageait les producteurs à rechercher le plus petit commun dénominateur dans les goûts du public.

La production nationale a connu une expansion durant les années 60-70 et les résultats au « *Box Office* » ont été meilleurs en moyenne que ceux des films étrangers. L'argent était vite disponible, en particulier pour les films appartenant à des genres confirmés. La confiance, stimulée par l'industrie, était telle qu'un certain nombre de films explorant des problèmes sociaux, raciaux et politiques controversés, furent réalisés entre 1967 et 1970. Producteurs et directeurs de salle se disputèrent cette production locale.

Dans cette compétition se reflétait la dualité du circuit de distribution sud-africain : d'un côté un cinéma urbain s'intéressant surtout aux films étrangers ; de l'autre un secteur rural avec une dominante de petites villes, secteur où l'Afrikaner est la langue qui prédomine et où l'on présentait à une clientèle dépourvue d'esprit critique des films de qualité médiocre et des productions afrikaners.

LA RECHERCHE DE L'INTEGRITE

Sur les 273 films réalisés entre 1970 et 1979, les films d'Emil Nofal et de Jans Rautenbach « **WILD SEASON** » (1967) « **DIE KANDIDAAT** » (1968), « **KATRINA** » (1968), « **JANNIE TOTSIENS** » (Rautenbach, 1970), ceux de Ross Devenish et d'Athol Fugard « **BOESMAN AND LENA** » (1972), « **THE GUEST** » (1976) et « **MARIGOLDS IN AUGUST** » (1980), le film de Sven Persson « **LAND APART** » (1974) et celui de Gordon Vorster « **SARAH** » (1975) sortent du lot. Il n'existe guère pourtant d'identité de but ou d'action entre ces réalisateurs-producteurs. Les conditions qui auraient permis l'émergence d'un mouvement progressiste n'étaient pas réunies. Rautenbach s'y essaya avec sa compagnie « **SEVENTING** » mais il fut incapable de conserver sa philosophie critique après la production de son premier film « **JANNIE TOTSIENS** », allégorie expressionniste qui dénonçait les prisons mentales, psychologiques et physiques à l'intérieur desquelles se sont enfermés les blancs sud-africains.

Bien que les films de Fugard et de Devenish aient obtenu des récompenses et une renommée internationale ils ont lamentablement échoué dans le circuit de distribution du pays. Leurs films ultérieurs (« **THE GUEST** », « **DIE DESOKOER** » qui explore une épisode de la vie d'un des membres fondateurs de la langue afrikaans, Eugène Marais, à l'époque où celui-ci était tourmenté par la drogue et « **MARIGOLDS IN AUGUST** » qui parle des efforts que font deux noirs sud-africains pour faire face à leur dure condition) ont souffert d'une distribution insuffisante et du manque de soutien de la part du public y compris de cette frange des blancs qui est en augmentation et qui soutient ce que Truffaut appelle « *les films difficiles* ».

En dépit des efforts fournis après 1980 par les deux chaînes de cinéma - Métro (que possède la CIC-Warner) et Ster-Kinekor - pour obtenir une autorisation légale, la plupart des cinémas sud-africains ne sont ouverts qu'aux blancs, ce qui limite l'entrée des noirs même au niveau du public urbain. Ce public pourrait pourtant rendre immédiatement rentables les films de Devenish et fournirait une large clientèle à un cinéma social réaliste à petit budget. Mais le public noir n'a pas vraiment accès à ce type de film et cette situation n'est pas véritablement remise en cause par les producteurs locaux. « **MY COUNTRY, MY HAT** » - 1983 - De David Bensusan est une exception).

La plus grosse des compagnies cinématographiques « Ster-Kinekor » qui est financée surtout par des capitaux nationaux, évite les films critiques sur l'Afrique du Sud. Un film de ce genre « **LAND APART** » (1974) de Persson, a commencé par avoir des problèmes avec la Police puis avec le Bureau de la Sécurité de l'Etat. On lui refusa l'aide du Département de l'Information. Celui-ci empêcha sa distribution dans certains « *Homelands* » et finalement le film fut interdit par la censure. Prophétique sur les événements de Soweto de 1976, ce film ressortit sur instruction du département de l'information. Il obtint le visa de la censure pour ses qualités techniques et reçut un nouveau titre « **THE SOUTH AFRICANS** » (1976).

Stee Kinekor refusa de le distribuer. Un contrat de sortie ultérieur fut annulé par MGM : le gouvernement sud-africain avait fait pression directement sur le siège de la société aux Etats-Unis. Présenté dans seulement deux cinémas indépendants, le film parvint paradoxalement à décrocher une subvention : on avait eu recours à

la tactique de Jamie Uys inaugurée en 1956 qui consistait à distribuer le film en 16 mm, cette fois sur les campus universitaires. Toutefois la plupart des événements qu'il prévoyait étaient déjà rentrés dans l'histoire et de nombreuses personnes interviewées dans la première version étaient mortes, en prison, en exil, « disparues » ou bannies.

Les réalisateurs progressistes étaient incapables de soutenir la contestation cinématographique face à l'Etat sud-africain. Le public blanc n'était pas prêt à accepter dans un film une image critique de lui-même, sans parler des styles qui étaient totalement nouveaux pour lui : l'expressionnisme (Rauthenbach, Vorster), le néo-réalisme (Devenish) ou le style documentaire d'actualité polémique (Persson). Cette résistance était par ailleurs alimentée par les condamnations émanant des organisations culturelles fanatiques qui étaient aussi influentes et vigilantes. La censure était appliquée de manière arbitraire sans possibilité de recours. Quant aux financeurs et aux distributeurs eux-mêmes ou bien ils cédaient aux pressions de l'Etat ou bien anticipant sur cette intervention, ils se tenaient prudemment à l'écart du cinéma le plus controversé et cherchaient la tranquillité du côté du cinéma de genre...

LE MARCHÉ MONDIAL

Si on considère seulement les résultats au Box Office, les films sud africains se portent vraiment très très bien. Les comédies (animales et humaines) de Jamie Uys rapportent des millions à l'intérieur du pays comme à l'étranger. Uys est le seul réalisateur sud-africain qui fait de l'argent : ses films - bons ou mauvais - représentent toujours des gains qui se chiffrent en millions. Un certain nombre de « navets » d'autres réalisateurs, comme « WINNERS » (1972) ont fait plus d'entrées que « JAWS » (« Les dents de la mer ») au Japon, tandis que « KARATE OLYMPIA » (1976) et sa suite, « KILL AND KILL AGAIN », se retrouvèrent parmi les 50 premiers films les mieux placés aux Etats-Unis. Dans ces trois derniers cas, bien que les revenus bruts se comptent en millions de dollars, les films ont été immédiatement cédés à un prix représentant une infime partie de leur valeur. De nombreuses productions à petit budget destinées à l'exportation sont par ailleurs restées inédites en Afrique du Sud.

Un certain nombre de films à très gros budget (jusqu'à douze millions de dollars) - par exemple « SHOUT AT THE DEVIL » (1976), « WILD GESE » (1978), « ZULU DAWN » (1979) et « GAME FOR VULTURES » (1979) ont été réalisés par des producteurs extérieurs. Cependant très peu d'entre eux retournèrent leurs dividendes aux financiers locaux qui ont perdu dans ces projets jusqu'à 20 millions R (environ 140 millions de francs). Ces projets et d'autres ne furent en effet jamais terminés en raison de manœuvres frauduleuses, de lacunes dans les contrats et d'une mauvaise gestion. Comme on pouvait s'y attendre les investisseurs n'accordèrent plus leur confiance surtout lorsqu'il s'agissait de coproductions internationales.

COUT, CONTENU RENTABILITE

Le cinéma à petit budget de Devenish et de Fugard s'identifiait à un réalisme social qui ne pouvait toucher la majorité des blancs sud-africains. Leur idéologie et leur position géographique constituaient un écran qui les empêchait de voir la réalité et les effets débilissants de l'apartheid sur la vie des travailleurs.

Devenish déclare qu'il existe une relation très étroite entre le coût d'un film et la liberté accordée à un réalisateur d'exprimer jusqu'au bout son point de vue. Une attitude plus courante consistait à vénérer les films « à grand budget », « le style holywoodien », les « super productions ».

Face à cela, les producteurs locaux ont une réponse toute faite ; ils disent : « nous ne pouvons pas rivaliser ». Ces producteurs s'efforcent toutefois de produire des films superficiels et conventionnels. La seule chose qu'ils comprennent dans ce travail c'est la question des finances et du budget. Ils laissent de côté les autres questions qui, pour eux, sont subsidiaires : les problèmes de contenu, de structure, de personnalité, de thèmes. Toutes ces choses jointes au style superficiel d'Hollywood ont assuré un bon label au cinéma américain malgré son uniformité.

Contrairement aux réalisateurs de la nouvelle vague en France qui ont pris leur

distance avec Hollywood et réfléchi sur le lien qui existe entre le coût d'un film et son contenu (ce qui les a amenés à développer une méthode de production à petit budget extrêmement commerciale), les producteurs sud-africains ont tendance à se désintéresser de cette relation : cette question, selon eux, ne concerne pas le public.

L'importance de cette relation a été mise en valeur avec le film « **BOESMAN AND LENA** ». Devenish et Fugard essayèrent en le faisant « *d'explorer la liberté que [leur] donnait [leur] pauvreté, d'en accepter gaîment les limitations et de les tourner à [leur] avantage* ». Un soutien adéquat de la part de leurs distributeurs MGM les assura d'un profit acceptable. Cependant les films suivants de Devenish ont été distribués par Ster-Kinekor, compagnie qui n'était pas convaincue de leur rentabilité ce qui limita le nombre de salles dans lesquelles les films furent projetés.

En dehors de **BOESMAN AND LENA**, l'univers cinématographique de Devenish puise surtout son inspiration dans des sources externes à l'Afrique du Sud. Par ailleurs la distribution de masse de ses films a été assurée par des réseaux de télévision étrangers (comme BBC 1) ou par des cinémas également étrangers.

On trouve dans les salles d'Afrique du Sud de moins en moins de films produits localement qui essaient de parler des conditions de vie actuelles. Ces films de plus en plus sont exportés vers d'autres pays sous forme d'émissions télévisées. La série de nouvelles de Nadine Gordimer par exemple est entièrement destinée aux télévisions européennes (notamment britannique). Même chose pour d'autres réalisations importantes : « **SIX FEET OF THE COUNTRY** » de Lynton Stephenson a été réalisé pour la série de Nadine Gordimer et « **ATHOL FUGARD : A LESSON FROM ALOES** », film de DEVENISH a été fait pour la BBC. Le film de David Bensusan « **MY COUNTRY, MY HAT** » (1983) a été refusé par le circuit de distribution des blancs : il est actuellement présenté surtout à des publics noirs et à des spectateurs étrangers.

DES TABOUS IDEOLOGIQUES ET RELIGIEUX

Ces films dont nous venons de parler embarrassent les producteurs locaux dans la mesure où ils remettent en cause l'idéologie dominante. Cette idéologie constitue le système de valeurs auquel se réfèrent aussi ces producteurs. S'identifiant à cette idéologie le producteur est persuadé que le marché de masse que l'on trouve dans le monde occidental a les mêmes références. Cette croyance est en grande partie due à l'hégémonie des médias américains qui ont imposé les thèmes hollywoodiens sur le marché international, les ont universalisés, les intégrant dans le système de pensée des sud-africains.

Les producteurs locaux essaient donc de donner une valeur « *universelle* » à leurs intrigues pour que leurs films soient « *vendables* » alors même que le public étranger ménage un accueil plus chaleureux aux portraits plus authentiques de la vie en Afrique du Sud. On va même jusqu'à faire des versions spécialement destinées à l'étranger.

Alors que dans le cinéma australien par exemple sexualité et violence s'intègrent dans une thématique plus large, dans ces versions sud-africains on n'utilise ces deux éléments que pour satisfaire ce qu'on croit être la demande du public international. L'insertion de ces thèmes dans les films correspond à une nécessité artistique, disent pour se justifier les réalisateurs qui sont pourtant hostiles à une démarche similaire dans le contexte local.

La manière superficielle et artificielle de traiter ces thèmes est significative d'une société encore déchirée par les tabous sexuels et religieux : dans cette société l'acte lui-même est plus important que tout le tissu de relations sociales, raciales, culturelles qui l'entourent et cela c'est la conséquence de l'apartheid. Cette « *fragmentation* » au sens propre du mot trouve son origine dans le calvinisme Afrikaner qui manipule race et sexe pour reproduire une structure de classe dominante.

Bien que certains films aient critiqué l'idéologie du « *volk* » (l'idéologie de la race NDLR) les liens entre le cinéma et la culture dominante sont très forts : souvent d'ailleurs un film qui tente d'innover et de faire une recherche à caractère social finit par nier son propre discours à travers des stéréotypes caricaturaux qui renforcent en fait les relations de classe. Inévitablement les films qui débouchent sur une réflexion plus authentique moins de 5 % de la production locale ne sont pas acceptés par le public blanc moyen : les personnages, les thèmes, les images qui lui sont proposées ne coïncident pas avec les stéréotypes raciaux et la vision générale du monde prescrite par l'idéologie de l'apartheid.

Ces films là pourtant, si on les compare aux autres films du Tiers Monde, sont conservateurs et ont des objectifs ambigus (exemple : « **DIE KANDIDAAT** », « **KATRINA** », « **JANNIE TOTSIENS** »). Ils sont parfois aliénés par

une vision socio-politique obscure riche en éléments métaphysiques « **BOESMAN AND LENA** », « **THE GUEST** », « **SARAH** ». Certes ces films évitent les stéréotypes mais les rôles sociaux qu'ils présentent s'inscrivent dans le cadre de l'apartheid tel qu'il est vécu sans que la structure sociale elle-même soit remise en cause.

APARTHEID, TIERS CINEMA ET AFRIQUE DU SUD

Les films « *contestataires* » sud-africains parlent des victimes de l'apartheid mais ne critiquent pas les causes du système. Alors que le cinéma du Tiers Monde utilise la caméra comme une arme contre le capitalisme, le colonialisme et le néo-colonialisme et leur responsabilité dans le sous-développement, le cinéma sud-africain le plus authentique oscille entre deux pôles : un humanisme libéral qui s'intéresse au sort des noirs (Devenish, Kente, Persson) d'un côté et de l'autre une tentative de restructuration idéologique du Nationalisme Afrikaner (Rauthenbach). Contrairement au cinéma du Tiers Monde qui cherche à faire prendre conscience aux opprimés de l'exploitation dont ils sont victimes, le problème du développement et du sous-développement ne se trouve pas sur le carnet de rendez-vous des réalisateurs sud-africains (...)

Le cinéma en langue vernaculaire destiné au public noir oscille lui entre deux autres pôles : un cinéma fruste bâti par exemple sur le thème « *du retour aux homelands* » (exemple : « **VUMA** », « **MALOYI** ») et un cinéma « *urbain* » de fiction qui met en scène des travailleurs noirs au sein de la classe moyenne blanche (par exemple les histoires « *disco* » de **BOTSOTO 1 et 2**). Depuis 1981 les thèmes de la boxe et du football ont fait leur apparition dans ce genre de films « **WILL TO WIN** » (1981), « **JOHNNY TOUGH** » (1982) et « **STONEY** » (1983).

L'introduction tardive de cours de cinéma et de télévision dans les programmes universitaires (vers 1976) a freiné la discussion théorique et critique. On a donc une industrie cinématographique qui ne prend pas le temps de débattre sur le fond et méprise tout ce qui se fait hors de la sphère commerciale - le « *monde réel* » et qui se méfie des innovations portant sur le thème, l'intrigue, le contenu.

Les diplômés universitaires qui viennent d'entrer dans le circuit cinématographique ont commencé à faire leur trou dans la production à petit budget, le super 8, Vidéo et 16 mm. Basés sur une analyse de classe de l'apartheid leurs films cherchent délibérément à exploiter à leur avantage la relation coût/contenu. Cependant - et c'est un défaut que l'on retrouve dans une bonne partie du cinéma du Tiers Monde - il y a dans ce type de production davantage d'enthousiasme et d'engagement militant que de compétence technique. Par ailleurs la diffusion de ces films se limite aux universités de langue anglaise, aux syndicats, aux églises, aux circuits des festivals (nationaux ou internationaux) et des projections privées.

Ces films au contenu radical sont mal reçus, y compris par le public qui assiste aux festivals (où généralement la censure n'intervient pas) ou qui se dit « *éclairé* » : il ne comprend pas leurs fondements théoriques qui s'inspirent de la notion sud-américaine « *d'esthétique du fourre tout* » (garbage) et rejettent tous les schémas du cinéma « *bien fait* » : plans fixes, panoramiques soignés, etc... Illustration de la troisième phase du « *Cinéma Novo* » ce type de cinéma est considéré comme adapté aux besoins d'un Tiers Monde qui ramasse les miettes laissées par le capitalisme international. Ce rejet de l'esthétique est considéré cependant avec un total scepticisme par les producteurs locaux comme par les critiques de cinéma qui voient mal les tenants et les aboutissants d'une telle démarche.

Autre handicap pour ces réalisateurs : ils sont originaires des classes dominantes blanches (ou de la petite bourgeoisie noire). Tributaires du système de valeurs de ces classes ils proposent des images liées invariablement à l'idée la plus répandue celle de la « *bonne réalisation* ». Alors que leur manque de technique et de compétence les entraînent fortuitement vers une « *esthétique fourre tout* » ils ont du mal en réalité à conceptualiser cette esthétique car ils sont généralement superficiels, incapables d'analyser clairement le processus économique et politique qui les amènent à travailler ainsi.

Philips Adam affirme que des industries cinématographiques significatives se développent dans les pays qui ont des problèmes sociaux des guerres de classes et un despotisme politique. L'Afrique du Sud devrait donc être un lieu privilégié d'expérimentation. Cependant l'effet cumulé de la répression d'Etat, de l'idéologie, du contrôle exercé via la censure et l'attribution des aides, élimine pratiquement toute diversité : on obtient ainsi un public qui recherche la distraction plutôt que l'art et rejette les films qui traitent sérieusement des thèmes locaux.



(Photo Peter Chappell).

ment

LES FILMS DESTINES AU PUBLIC NOIR

Il existe en Afrique du Sud, deux circuits de cinéma bien distincts : le cinéma pour blancs et le cinéma à destination du public noir. Cette dualité n'est en somme que le reflet de la séparation qui existe aussi entre les noirs et les blancs dans tous les autres domaines de la vie sociale.

Les films en direction des noirs ont une fonction bien précise : il s'agit d'abord d'appuyer les efforts déployés par le régime pour développer les « *homelands* », ces « *états* » satellites qui constituent en fait des réserves où sont parqués les noirs. Il s'agit aussi d'imposer à ces noirs une fausse image d'eux-mêmes, c'est-à-dire le stéréotype que le blanc projette sur l'Africain. Le blanc peut ainsi affirmer sa supériorité sur le noir décrit en gros comme étant un être naïf et primitif.

Toute une série de films ont donc pour objectif de prôner ouvertement le « retour » aux *homelands* (« *MOLOYI* », 1978, « *ISIVIKO* », 1979, « *VUNNA* », 1979). Dans « *MOLOYI* » par exemple on relate l'histoire d'une citadine qui va abandonner son mode de vie dental sous l'empire d'un sorcier. Elle replongera dans le « *mysticisme* » de la vie ingène. « *NGOMOPHO* » (1974), « *IZIDU PHUNGA et WANGEZA* » (1977) essaient chacun à leur manière de démontrer que la vie urbaine n'est pas faite pour les noirs et que la personnalité africaine peut beaucoup mieux s'épanouir dans les *Homelands*.

Un certain nombre de films « *pour le marché africain* » sont réalisés à la fois par des blancs et par des noirs. En fait la marge de manœuvre du réalisateur noir est très étroite, le scénario du film étant choisi et contrôlé par des blancs. Ces films sont financés par l'Etat et produits surtout par la « *Heyns Films* », société elle-même contrôlée à 52 % par des capitaux publics.

Là encore beaucoup de films produits dans ce cadre font l'apologie du retour aux *Homelands* (« *INKUNZI* », 1976, financé par la « *Transkei Development Corporation* » dépeint par exemple le retour au pays d'un noir qui devient un commerçant prospère).

Certains films montrent le désarroi des noirs qui se trouvent dans les banlieues urbaines : c'est le cas notamment des longs métrages de Simon Sabela (« **U-DELIWE** », 1975, « **INKEDAMA** », 1976, « **SETIPAN ET NGAKA** », 1977 et 1979).

Récemment une autre tendance est apparue avec des films produits plus spécialement pour le public noir urbain. Il s'agit soit de films policiers (« **UTOSI** » (1978), « **PHINDESELA et UMZINGELI** » (1979), soit de films « *disco* » (« **ISOKA et BOTSOTO** », 1979). Les Africains qui, comme chacun sait ont « *le sens inné du rythme* » sont censés bien sûr aimer ces films dont l'objectif principal est de « *divertir* » (ce qui est aussi une manière de détourner l'attention du public de certains problèmes plus brûlants). Dans la même veine on trouve également des films sur la boxe (« **JOHNNY TOUGH** », 1982).

Dans un article consacré au cinéma sud-africain et paru en 1983 dans *CINE-MACTION*, Yves Thoraval (1) explique qu'il y a aussi un troisième courant à l'intérieur du cinéma en direction des noirs :

« Ainsi ces films que l'on pourrait qualifier de plus « authentiques » et dont les personnages bien que non Blancs, s'adressent à une audience plus vaste que le public africain : **JIM COMES TO JOBURG** (1949), **MAGIC GARDEN** (1961), **DINGAKA** (1964), **BOESMAN AND LENA** (1973) et **MARIGOLDS IN AUGUST** (1980). Il existe, par ailleurs, d'autres films qui se rapprochent du cinéma « de culture populaire » du tiers monde comme **HOW LONG** (1976) de Gibson Kent (auquel la diffusion est fermée), à capitaux noirs, d'après une pièce du même titre. Ce cinéma est cependant moins engagé que le théâtre africain représenté par **EGOLI WORKING CLANHERO ET THE LASTMAN**. Le box office du cinéma noir, malgré les ambiguïtés, dénoncées par les plus éduqués des Noirs, montre le bon accueil que reçoit ce type de films »

Note: 1) Yves Thoraval indique dans son introduction qu'il s'est largement inspiré des textes de KEYAN TOMASELLI pour rédiger cet article. Nous avons pour notre part largement puisé dans l'article de Thoraval pour cette courte synthèse sur les films destinés aux noirs...

APRIL
(Avril 1983)

POINT DE VUE

Nous reproduisons ici dans son intégralité la fin de l'article rédigé par Yves Thoraval dans *Ciném'Action* (n° 261) dans la mesure où le point de vue qu'il exprime nous paraît intéressant :

« En conclusion, on peut se demander s'il existe un cinéma « *national* » sud-africain, et qu'elles peuvent en être les caractéristiques ? Sans doute, avant tout, le système de l'apartheid en est-il le dénominateur commun, imposant deux cinémas « *séparés* », quoi qu'ils puissent parfois se rejoindre pour un public « *mixte* ». Par ailleurs, les deux composantes culturelles de la population blanche, l'afrikaaner et l'anglaise, s'expriment encore en un système de valeurs différencié, tout en tendant à se rejoindre face au « *danger* » (« *communiste* », « *noir* », etc.) commun.

Enfin l'appartenance linguistique et culturelle, pour une grande part, de la population blanche au monde anglo-saxon en fait largement une dépendance sur le plan cinématographique aussi.

D'un autre côté l'assujettissement de la majorité noire, sur tous les plans, tant qu'elle durera, empêchera certainement celle-ci avant longtemps de créer les moyens d'une production enracinée dans la terre et les valeurs africaines, à l'instar d'autres pays du continent noir, comme le Sénégal, le Nigeria et bien d'autres. Ce sont là des conclusions personnelles qui seront peut-être démenties par une évolution rapide de la situation en Afrique du Sud ».

PETIT CATALOGUE

APRIL 80 (Avril 80)

Ecrit et réalisé par Jan Scholtz. 1980

Salué par la presse du pays comme un des premiers films « politiques » sud-africains **APRIL 80** reste en réalité une œuvre très ambiguë. Le thème de ce film est le terrorisme urbain. On y voit un militant anglophone tuer par hasard deux piétons innocents. Il est recherché par la police. Celle-ci demande à un étudiant Afrikaner, qui est de la même université que le militant anglophone, d'espionner la sœur du « terroriste ». Mais « l'espion » tombe amoureux de la jeune fille. La police tente de rappeler à son devoir l'étudiant afrikaner en évoquant le spectre de la menace communiste...

APRIL 80 est le premier film à évoquer ouvertement le conflit entre les anglophones et les afrikaners. Il ramène l'engagement militant du jeune anglophone à une simple question familiale (les parents du jeune homme sont divorcés) et ne parle que des conflits qui traversent le monde universitaire. Par ailleurs, il n'a pas la même dimension sociale que les œuvres précédentes de Scholtz. Son ambiguïté apparaît clairement par exemple lorsqu'on voit un des copains noirs du jeune anglophone abandonner son ami pour rejoindre les Nationalistes.

BOTSOTO PART III

Ecrit et réalisé par Dov Fedler. Producteur Ronnie Isaacs (1982).

Il s'agit du quatrième film « disco » d'Isaacs. Il est construit autour d'un personnage central, Luki, qui est à la fois éboueur et barman et qui se retrouve engagé dans la poursuite de gangsters. Violent le film reste néanmoins conçu comme une comédie.

L'intrigue se déroule dans l'ambiance un peu irréelle d'une boîte disco de Botsoto. Elle met en

scène surtout des noirs même si leurs conditions réelles de vie ne sont pas montrées dans le film (celui-ci a d'ailleurs été tourné dans des quartiers blancs).

L'objectif d'Isaacs est visiblement de tenter de détourner le spectateur de ses préoccupations quotidiennes et de le divertir. Le film se présente un peu comme une fable dont la morale pourrait se résumer en une phrase : la bonté finit toujours par triompher de la méchanceté... Luki et sa copine parviendront à venir à bout des voyous de la ville. Luki deviendra riche et sa situation vis-à-vis de son employeur changera.

DE VOORTREKKERS WINNING A CONTINENT (A la conquête d'un continent)

Ecrit par Gustav Freller, réalisé par Harold Shaw. Production : African Films Productions (1916).

Ce film a été produit par une compagnie anglophone et pourtant c'est, pour les nationalistes afrikaners, une œuvre de référence, « *La conquête de l'Ouest* » version Afrique du Sud. On montre d'ailleurs souvent ce film dans les commémorations ou les fêtes nationalistes.

Alors qu'entre 1889 et 1902, Boers et Britanniques s'étaient livrés une guerre impitoyable, 15 ans après le film réécrit l'histoire à sa façon. Les Anglais et les Boers se retrouvent côte à côte pour affronter les sauvages tribus zoulous excitées par des commerçants portugais sans foi ni religion...

Cette falsification historique n'est évidemment pas innocente : à l'époque la communauté anglophone qui dirige le pays bien qu'elle soit minoritaire au niveau de la population blanche, a déjà désigné son « ennemi principal » en édictant toute une série de mesures raciales contre les noirs. Elle a besoin d'effacer le vieux contentieux historique entre afrikaners et britanniques pour promouvoir l'union sacrée des blancs face à la population noire. C'est le même objectif que se fixe le film.



DIE KANDIDAAT (Le Candidat)

Écrit et réalisé par Jans Rautenbach. Produit par Emil Nofal (1968).

Ce film analyse les tares de la nouvelle bourgeoisie afrikaner : impitoyable cette élite qui se concentre dans les villes cherche à tout prix à protéger sa culture contre l'infiltration anglophone. Le candidat du parti nationaliste se retrouve devant un aéroport de personnalités appartenant à la plus importante Fondation Afrikaner du pays. Le film montre l'hypocrisie des membres de cette fondation qui, malgré leur incompétence, prétendent être les gardiens de la culture de leur communauté.

DIE KANDIDAAT demeure en Afrique du Sud un des films les plus controversés : les remous qu'il a provoqués dans les milieux intellectuels afrikaners sont loin d'avoir disparu.

DINGAKA

Écrit et réalisé par Jamie Uys. Production : Jamie Uys Films (1964).

« *Celui qui tue doit être tué* » : tel est le thème de ce film qui raconte l'histoire d'un noir, Dingaka, qui part à la recherche de l'assassin de sa fille. Selon le rite tribal, il doit lui-même assurer sa vengeance. Arrêté en ville, Dingaka va être défendu par un avocat blanc sûr de lui et qui ne comprend pas la simplicité des raisonnements que tient son nouveau client. Mais l'honnêteté de Dingaka amène l'avocat à se poser des questions sur sa propre idée de la justice.

Dingaka est écroué mais il parvient à s'échapper. Suivi par l'avocat il réussira finalement à trouver et à tuer l'assassin de sa fille qui est aussi le sorcier tout puissant de sa tribu.

Tout en évitant les problèmes politiques le film tente de s'interroger sur la moralité de deux systèmes de justice qui sont mis en parallèle : si la justice des blancs l'emporte sur les méthodes expéditives et meurtrières du sorcier, la justice tribale, lorsqu'elle s'oppose à la logique du sorcier qui essaie de la per-

vertir, est montrée comme étant plus humaine. A la fin du film d'ailleurs l'avocat blanc n'est plus le même homme : ce qu'il a appris de Dingaka lui a fait perdre son arrogance et son égoïsme.

INKEDAMA (L'orphelin)

Réalisé par Simon Sabela. Produit par Heyns Films (1975).

C'est l'histoire d'un garçon de Transkei, âgé de 12 ans dont la mère est atteinte d'un cancer. Après la mort de sa mère, Zwelibanzi va habiter chez sa tante. Cette femme est dure avec lui. Zwelibanzi, qui a terminé ses études, obtient un poste important dans un hôpital mais il est démis de ses fonctions parce qu'il a quitté un jour son travail sans autorisation pour régler un différend familial. Sa tante, qui a été blessée dans un accident, est transportée dans l'hôpital où travaillait Zwelibanzi. Celui-ci est le seul médecin disponible : malgré l'interdiction d'exercer qui lui a été signifiée, le jeune homme va opérer la femme et la sauver.

Une fois de plus on a l'exemple d'un film qui met entre parenthèses les barrières sociales qui bloquent en réalité toute possibilité de promotion réelle des noirs. Le réalisateur suggère au contraire qu'il suffit de travailler dur et de persévérer pour réussir.

JOHNNY TOUGH (Johnny le dur)

Écrit, produit et réalisé par Ronnie Isaacs (1982).

JOHNNY TOUGH est le premier film du genre à mettre le football et la boxe au centre de l'intrigue. Cette fois, les personnages de l'histoire sont aussi bien des blancs que des noirs et parmi eux on trouve autant de bons que de méchants... Le « mauvais » blanc, manager véreux, est contrebalancé par le « bon » médecin blanc. Parallèlement la présence des bandits noirs, employés par le manager blanc, est équilibrée par celle d'un autre bon employé noir qui se fait renvoyer.

Johnny tombera un moment méchant manager mais il finira réalisateur limite son propos au pour éviter une réflexion plus p nisation de la société. Une fois combat du bon contre le méchant collectif disparaissant au profit de l'individu.

KOOTJIE EM Réalisation Koos R

Film satirique qui raconte Kootjie Emmer, nettoyeur de dans une petite ville. Emmer âne, sa charrette et ses latrines réseau moderne d'égoûts et de les vieux conseillers de la ville n cet oreille et crient au complot.

Drôle et bien tourné, ce film avec la censure ce qui est étonnant où, au-delà de l'attaque contre d'une petite ville, il mettait en repressif de l'Etat.

MY COUNTRY

Produit, écrit et réalisé par David

Ce film tranche nettement cinématographique habituelle d Il évoque en effet un des pro l'apartheid : la libre circulation minorité blanche a imposé au « Pass Book », qu'ils doivent sur eux pour ne pas être arrêté consignés un certain nombre de permettent aux autorités de ce les allées et venues de son déte

MY COUNTRY MY HA comme un film policier tout e politique, montre comment le amène les noirs à devenir des zone. « Lorsque vous perdez v dez votre vie » dit le jardinier

Johnny tombera un moment sous la coupe du méchant manager mais il finira par s'en tirer... Le réalisateur limite son propos au domaine du sport pour éviter une réflexion plus profonde sur l'organisation de la société. Une fois de plus on assiste au combat du bon contre le méchant, toute dimension collective disparaissant au profit de la valorisation de l'individu.

KOOTJIE EMMER

Réalisation Koos Roets (1977)

Film satirique qui raconte les tribulations de Kootjie Emmer, nettoyeur de toilettes portatives dans une petite ville. Emmer veut remplacer son âne, sa charrette et ses latrines mobiles par un réseau moderne d'égoûts et de vespasiennes. Mais les vieux conseillers de la ville ne l'entendent pas de cet oreille et crient au complot communiste...

Drôle et bien tourné, ce film n'a pas eu d'ennuis avec la censure ce qui est étonnant dans la mesure où, au-delà de l'attaque contre le conservatisme d'une petite ville, il mettait en lumière aussi le rôle repressif de l'Etat.

MY COUNTRY MY HAT

Produit, écrit et réalisé par David Bensusan.

Ce film tranche nettement avec la production cinématographique habituelle de l'Afrique du Sud. Il évoque en effet un des problèmes cruciaux de l'apartheid : la libre circulation des individus. La minorité blanche a imposé aux noirs un livret, le « Pass Book », qu'ils doivent avoir constamment sur eux pour ne pas être arrêtés. Sur ce livret sont consignés un certain nombre de renseignements qui permettent aux autorités de contrôler étroitement les allées et venues de son détenteur.

MY COUNTRY MY HAT qui se présente comme un film policier tout en étant en fait très politique, montre comment le système du « Pass » amène les noirs à devenir des citoyens de seconde zone. « Lorsque vous perdez votre Pass vous perdez votre vie » dit le jardinier qui est au service

d'une famille d'ouvriers blancs.

MY COUNTRY MY HAT a également une dimension sociale : il décrit par exemple la vie de cette famille de travailleurs blancs en même temps qu'il analyse les rapports qu'elle entretient avec le domestique noir.

RIENIE

Réalisation Fanie Van Der Merwe. Production : Heyns Films.

A travers l'histoire de Rienie ce film qui, sur le plan technique est sans doute un des meilleurs longs métrages Afrikaner, montre comment le passage d'un mode de vie rurale à un mode de vie urbain a bouleversé la société sud-africaine. Au métayer sage et tendre qui soigne Rienie s'oppose la figure du riche homme d'affaires impitoyable qui habite en ville.

Critiquant cette bourgeoisie afrikaner qui vit dans le luxe et l'opulence, le film délivre néanmoins un message « optimiste » : les valeurs de la communauté se retrouvent intactes chez les afrikaners qui vivent dans la pauvreté.

SPRINGBOK

1976. Ecrit et réalisé par Tommie Meyer.

Le sujet de ce film est explosif : il présente un joueur de rugby métis qui essaie de se faire passer pour blanc de manière à entrer dans l'équipe des Springbok. Cette intrigue permettait au réalisateur d'entrer dans le vif du sujet, au cœur de l'apartheid puisque dans le domaine de la vie, noirs et blancs ne doivent pas se mélanger. Le film avait aussi l'intérêt d'être très proche des préoccupations du public sud-africain pour qui le rugby est le sport national par excellence, sport d'ailleurs étroitement contrôlé par le Broenderbond - mouvement secret afrikaner.

Même si ce film peut aujourd'hui être considéré comme superficiel sa sortie a constitué un événement important dans l'histoire du cinéma sud-africain. Menacé d'interdiction et provoquant une large controverse Springbok a fait l'objet de plusieurs poursuites judiciaires.

TIGERS DON'T CRY

(Les Tigres ne pleurent pas)

D'après le roman de John Burmeister («Running Scared»). Réalisé par Peter Collinson. Production: Heyns Films..

Le Président d'un Etat Africain, très hostile à l'apartheid, est emmené à l'hôpital de Johannesburg. On le protège pour éviter qu'il ne soit tué sur le sol sud-africain. Il se fait pourtant enlever par un de ses infirmiers qui essaie d'obtenir une rançon. Pour la police il faut absolument retrouver le président avant qu'il ne tombe entre les mains du «*Brotherhood*», une organisation qui a juré sa perte.

Allégorie involontaire sur les relations qui existent entre les blancs et les noirs ce film va tout à fait dans le sens des thèses du régime de Prétoria sur la volonté d'affirmer la supériorité des blancs sur la population noire: bien qu'hostile à l'apartheid le président noir (l'ennemi) doit pourtant s'en remettre à la technologie médicale des sud-africains et à la police de leur état, pour échapper à la mort.

u-DELIWE

Réalisation Simon Sabela. Production: Heyns Films.

On retrouve le schéma classique du pauvre qui devient riche. Cette fois on nous parle d'une jeune orpheline d'origine zoulou qui part à la recherche d'un parent à Johannesburg. Elle n'arrive pas à trouver cet oncle et est hébergé chez un pasteur. Finalement elle quitte la maison du pasteur pour se retrouver à Soweto. Au passage le film décrit la

banlieue noire et ses aspects les plus sordides avec notamment quelques scènes de beuveries.

Mais Deliwe (c'est le nom de la jeune fille) remporte un concours de beauté et devient mannequin en même temps que fort arrogante. Elle retrouve finalement son oncle. Celui-ci n'est pas d'accord avec le travail que fait sa nièce: il l'enlève alors qu'elle est en train de tourner dans un film mais ils ont ensemble un accident de voiture. A la sortie de l'hôpital Deliwe retrouve un ancien copain qui l'attend et retourne dans la famille du pasteur.

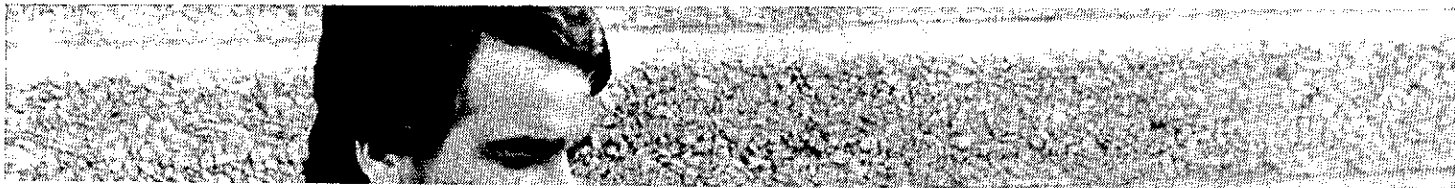
u-DELIWE est un des premiers films produits en langue zoulou. Il a été subventionné par l'Etat Sud Africain. Il est évident que sa thématique va finalement assez dans le sens des théories de l'apartheid. Pourtant le film donne une description plus intéressante de l'univers dans lequel vivent les noirs que les longs métrages de Ronnie Isaacs. Bien que doublé en anglais il n'a guère obtenu de succès dans l'unique cinéma de Prétoria qui a accepté de le projeter.

SARAH

Écrit, produit et dirigé par Gordon Vorster. 1975.

Ce film a pour cadre le désert du Kalahari. Il met en scène un afrikaner tourmenté qui cherche à échapper à son passé. Il rencontre une femme qui dirige une ferme. Il rencontre aussi un Bushman avec lequel il se lie d'amitié.

«*Écrit*» dans un style expressionniste le film peut se comprendre comme une allégorie: ce désert beau et aride est un espace ouvert où les gens que tout sépare peuvent se rencontrer...



Lionel Ngakane (à droite), chanteur sud africain