

Lionel Rogosin, un cinéaste contre l'apartheid

par Astrid Starck

En 1959 - « Anno Domini 1959 » - sortait sur les écrans un film qui se proposait de montrer au public l'apartheid, tel qu'il se vivait au quotidien pour la majorité non-blanche d'Afrique du Sud¹ : il s'agissait de *Come back Africa*, film de l'Américain Lionel Rogosin, cinéaste juif engagé, auteur de films sur la ségrégation raciale aux USA et la lutte des Afro-Américains pour leurs droits :

« J'entendis parler de l'Afrique du Sud, de l'apartheid et de la montée du Parti National. La renaissance du fascisme me préoccupait. Nous avions vaincu le fascisme lors de la Deuxième Guerre Mondiale, mais cette victoire me semblait passagère. Je sentais qu'il allait ressusciter et perdurer sous une autre forme. La situation en Afrique du Sud en présentait tous les symptômes : l'impérialisme, le racisme, etc. Je m'y rendis pour faire un film contre l'apartheid et pour présenter l'apartheid »²

Ce fut le premier film américain à avoir été tourné en collaboration avec des artistes sud-africains noirs, les écrivains Lewis Nkosi et Bloke Modisane³ et à avoir donné, à l'écran, la parole à des gens d'horizons sociaux différents⁴.

Ce film s'apparente à la fois au cinéma-vérité soviétique⁵ et au néo-réalisme italien. Le personnage principal, Zacharie Mgape, Rogosin le rencontra à une station d'autobus. Comme le rappelle Lewis Nkosi : « Les personnages qu'il engagea pour jouer dans le film étaient de parfaits amateurs. Les interprètes blancs étaient en majorité des blancs progressistes. Mais la violence qui caractérisait les relations entre les blancs et

les noirs était pour eux si claire et si familière qu'ils en avaient une vue d'ensemble parfaitement authentique »⁶. *Come back Africa* est une reconstitution et rend manifeste le choix de l'auteur qui ne veut faire ni un documentaire, ni un film ethnographique. Signalons que Myriam Makeba y fit son apparition comme chanteuse et qu'elle devint célèbre. Fondamental tant par sa problématique que par son esthétique, *Come back Africa* développe la même thématique que certaines nouvelles yiddish d'Afrique du Sud, notamment celles publiées à New York en 1957⁷ et on peut se poser la question que Rogosin se pose lui-même, celle de l'engagement juif dans la lutte contre l'apartheid :

« Mon tout premier contact avec les juifs révolutionnaires d'Afrique du Sud eut lieu peu après mon arrivée à Johannesburg en octobre 1957. Avec mon ex-femme Elinor, je fis un film sur la vie des Africains sous le régime de l'apartheid. Nous quittâmes l'Afrique du Sud en octobre 1958 avec mon fils Michael que nous fîmes en Afrique du Sud, et mon film *Come back Africa* que j'avais envoyé à l'étranger par petits bouts de peur de voir les autorités le confisquer.

Bien que ce fut là mon premier contact réel avec l'apartheid, mon engagement était bien plus ancien. Enfant, la sympathie et l'affection que j'éprouvais pour les noirs me sensibilisèrent à l'injustice et à la cruauté du racisme. Puis, dans les années quarante, le choc de l'Holocauste fut un tel traumatisme pour moi que je jurai de combattre le fascisme et le racisme sous toutes ses formes.

En Afrique du Sud, l'un de mes tous premiers contacts fut celui avec Monty et Mirtle Berman - ils joueront dans le film - gens de gauche qui m'apportèrent leur aide et leur soutien. Grâce à eux, je rencontrais de nombreux révolutionnaires, dissidents et marxistes qui s'opposaient activement au gouvernement. Une chose me frappa presque aussitôt : la plupart d'entre eux étaient juifs. Mais ce n'était pas tout. Par une étrange coïncidence, la plupart d'entre eux venaient de Lituanie. Or toute la famille de mon père était originaire de Lituanie. En fait mon grand-père était un Talmudiste qui enseignait à la Yéchiva de Vilnius. Par une coïncidence pleine d'humour, j'avais, en voulant lutter contre l'apartheid, parcouru six mille milles pour me retrouver au milieu de mes « compatriotes » aux confins méridionaux de l'Afrique ! »⁸

Film indéniablement contestaire - il fut aussitôt interdit en Afrique du Sud⁹ - et unique en son genre - il marqua une rupture avec la production cinématographique américaine à destination de l'Afrique du Sud - *Come back Africa* peut à juste titre être qualifié de révolutionnaire, bien que, pour des raisons que nous ignorons, il lui arrive d'être passé sous silence¹⁰. Il met en scène les conditions de vie inhumaines des mineurs du Rand tout comme le font les nouvelles sudafricaines en yiddish de Richard Feldman, « Massika, le veilleur de nuit » et « Cendre de carbure », contenues dans son recueil *Noirs et Bancs*, publié à New York. Bien que Rogosin n'ait pas lu ces nouvelles, son intérêt et son orientation vont dans le même sens. Nous assistons à une convergence d'idées et à une visée identique : faire connaître au public, lecteur ou spectateur, la réalité de l'apartheid au quotidien. Si la portée des nouvelles est moindre par rapport au film - elles ne touchent qu'un public yiddishophone engagé, mais situé aux quatre coins du monde - le film, lui, a la possibilité de sensibiliser un public plus large. Toutefois, les

nouvelles écrites en yiddish échappent à la censure, ce qui n'est pas le cas du film. La corrélation cependant semble différente : les nouvelles instaurent une continuité entre la situation d'oppression des juifs en Europe et la situation d'exclusion des noirs en Afrique du Sud. Le film instaure une continuité entre l'exclusion raciale des noirs aux Etats-Unis et la discrimination des non-blancs en Afrique du Sud. mais à y regarder de près, le but poursuivi est le même pour les écrivains et pour le cinéaste juifs : dénoncer le racisme sous toutes ses formes.

Réalité américaine et réalité sud-africaine

Le film s'inscrit dans une préoccupation cruciale des années 50 : la ségrégation raciale aux Etats-Unis, l'apartheid en Afrique du Sud. Sur le continent africain, c'est la période des mouvements de libération nationale¹¹. Cette lutte contre l'oppression coloniale va engendrer en Afrique et aux Etats-Unis une prise de conscience politique - la revendication de l'indépendance et la lutte pour les droits civiques - ainsi qu'une prise de conscience artistique - la recherche d'une identité propre. Elle passera par la négritude prônée par Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire et la réappropriation du « jazz » mot qui fut inventé par les blancs, comme le souligne Archie Shepp. A travers le *be-bop* avec Charly Parker, puis le *hard bop* avec Thelonious Monk, la culture noire¹² endosse un rôle contestataire en réaction à la conception « oncle tomiste » communément admise¹³. Alors qu'aux Etats-Unis va se constituer un mouvement organisé qui luttera pour faire respecter la constitution, le Parti national sud-africain va consolider son pouvoir raciste basé sur l'exclusion de tous les non-blancs et sur une répression de plus en plus sanglante. Avec la condamnation officielle de la ségrégation raciale dans les écoles en 1954, les Afro-Américains vont connaître une

évolution de leur mouvement - les dix prochaines années verront s'effondrer « une à une toutes les dispositions législatives et judiciaires qui font des nègres/noirs des citoyens de seconde zone »¹⁴ ; mais en même temps les blancs racistes prêts à tout pour y faire échec vont se mobiliser. La lutte contre la ségrégation prend dèsormais la forme d'une action organisée : en 1956, le pasteur Martin Luther King appelle au boy-cottage des autobus de Montgomery (Alabama), en 1958 a lieu, à Tuskegee (Alabama), le boy-cottage des magasins blancs racistes. Ces grandes manifestations de masse non-violentes dont le but est d'intégrer les deux races gagnent le concours des blancs libéraux¹⁵, dont certains furent victimes de la chasse aux sorcières sous le Mac Carthysme. Ils obtiennent le soutien des journaux et des chaînes de télévision, voire même l'intervention du gouvernement fédéral (émeutes racistes de Little Rock et de Nashville). En Afrique, les anciennes colonies accèdent à l'indépendance l'une après l'autre (le premier pays à y accéder est le Ghana en 1957). Seule l'Afrique du Sud radicalise sa politique raciste et brise la résistance des non-blancs, puis des opposants blancs - Denis Goldberg passera vingt-deux ans en prison - qui seront contraints d'agir dans la clandestinité. Cette atmosphère est manifeste dans le film de Rogosin : nous y assisterons à une discussion politique à caractère clandestin sur laquelle nous reviendrons. Lutte politique - ANC - et lutte artistique - réaction contre l'absence d'identité propre, création d'une musique spécifique - s'organisent, comme cela avait été le cas aux Etats-Unis, et se radicalisent. Faisons ici un bref rappel historique. Les masses villageoises dépossédées de leurs terres et soumises par l'Etat à des taxes exorbitantes sont contraintes de s'expatrier et de venir travailler dans les mines, les plantations ou les centres urbains. Comment occuper, c'est-à-dire « canaliser » cette main d'œuvre à bas prix, cette

force de travail non qualifiée, en dehors de ses heures de travail ? Le problème des « loisirs », c'est-à-dire de l'endiguement des travailleurs parqués à la périphérie dans les *compounds* et les *locations* va se poser. On crée tout d'abord des boîtes de nuit et des brasseries où les Africains entrent en contact, pour la première fois, avec la musique occidentale, essentiellement américaine. Des églises africaines et d'autres organisations culturelles se multiplient autour des centres miniers. C'est ainsi que naît, là aussi, une musique spécifique, qui fait figure d'exotisme au début¹⁶, mais qui, peu à peu, deviendra un facteur de prise de conscience effective¹⁷. Ce rôle fut rapidement perçu par le gouvernement sud-africain qui vit dans la musique un dangereux élément révolutionnaire¹⁸. C'est ce que montre entre autres le film *African Jim* tourné en 1949, un des premiers films à mettre véritablement en scène une problématique noire (l'exode rural) et dans lequel on voit les *Jazz Maniacs*, un groupe légendaire victime à la fois de la violence dans les *townships* et de la ségrégation des musiciens blancs : bien que le film traite des difficultés sociales et de la violence urbaine auxquelles le personnage principal se trouve confronté, il ignore en grande partie l'ampleur d'une ségrégation de plus en plus forte qui culmine avec l'expulsion brutale des noirs de Sophiatown en février 1955. La dénonciation de la violence structurelle exercée par l'apartheid sur la classe ouvrière noire, seul *Come back Africa* (1959) la fait d'une manière aussi bouleversante ». ¹⁹

Le film américain à destination de l'Afrique du Sud

De tout le continent africain, l'Afrique du Sud a eu la production cinématographique la plus ancienne : elle remonte à 1895 et le premier spectacle fut projeté à des blancs²⁰. L'industrie cinématographique, dont la portée est reconnue

dès le départ, se retrouvera entièrement aux mains des blancs qui l'utiliseront à des fins économiques et idéologiques. Il est absolument interdit de montrer des blancs dans un rôle négatif : avoir le dessous dans un combat de boxe ou se comporter de façon immorale par exemple est inconcevable et parfaitement incongru. Il est absolument impératif que les blancs aient toujours un rôle magnifiant. Dès le départ, les films américains reposent sur une image manichéenne, stéréotypée et pour finir caricaturale de la réalité : d'un côté il y a les minorités à ridiculiser, principalement les noirs, de l'autre les blancs à glorifier. Dans le film *Fights with Nations* (1905), le Mexicain est le type du « compagnon félon », le juif du « soudoyer », le noir du « danseur » de la pire espèce (« cake walker », « buck dancer ») et un « lanceur de rasoirs »²¹.

Quel tableau veut-on donner de l'Afrique à l'époque coloniale ? C'est un gigantesque pays peuplé d'animaux sauvages, au milieu d'une nature sauvage, au pied de montagnes infranchissables, de forêts impénétrables où sont « tapis » des scorpions géants et des tribus « grimées » s'adonnant à des danses effrénées - face à la publicité de certaines agences de voyages encore aujourd'hui, on se demande s'il y a eu un changement depuis -. On prête aux êtres humains d'Afrique un comportement animal²² :

« Incapables de comprendre les langues, les coutumes et d'autres aspects de la culture africaine, des metteurs en scènes à la fois commerciaux et ethnographiques refusèrent de voir les Africains comme un peuple ayant en commun des expériences essentielles propres à l'humanité toute entière ». ²³

Le point de départ de cette représentation, ce ne sont pas les Africains, mais les impressions que les colons et les impérialistes ont de l'Afrique en fonction de préjugés fortement ancrés. Les films conçus et produits en Grande-Bretagne

ou aux Etats-Unis, étaient ensuite exportés vers l'Afrique et montrés aux « indigènes ». A cette vision coloniale de l'Afrique vient s'ajouter la vision négative, voire injurieuse et méprisante, que le cinéma hollywoodien entretient sur les noirs. Mais les films sur le jazz par exemple qui mettent en scène des musiciens et des danseurs noirs, avec tout ce que cela comporte de mise en scène clownesque - dans certains films, on va même jusqu'à grimer des blancs pour les faire ressembler à des noirs et en montrer tout le grotesque - ouvre des perspectives aux spectateurs sud-africains de Johannesburg qui vont au cinéma qui leur est réservé, le « Harlem ». Il est intéressant de noter le parallèle entre, d'une part, les danses et les musiques traditionnelles présentées dans les films coloniaux et d'autre part, le jazz joué et dansé²⁴ dans les films sur la musique noire aux USA, celle du Cotton Club par ex, club de jazz à Harlem où les noirs américains n'avaient pas le droit d'entrer !²⁵ On s'identifie à ces artistes noirs américains, on est fasciné par eux. Cela ouvre des perspectives : on n'est plus seul, il y a aussi des noirs aux USA et on peut les voir au cinéma ! On s'identifie aussi à des héros de westerns ou de films policiers. En dehors du fait que les Sud-Africains noirs, qui n'étaient pas considérés comme des adultes, n'avaient pas le droit de voir n'importe quel film, ces films-là qu'ils ont le droit de voir leur permettent d'échapper au quotidien et à ses problèmes. On porte son chapeau à la Richard Widmark, on rêve de chaussures qui sont si chères qu'on les appelle des *can't get shoes*, des chaussures qu'on ne peut s'acheter !²⁶

A côté des films « exotiques » prouvant, s'il le faut, la supériorité immuable de la civilisation blanche, il y a d'autres films, dont certains furent interdits pour des raisons politico-idéologiques : ce fut le cas de *Green Pastures* (1936) qui suggérait que Dieu, Moïse, Noé, etc, étaient tous des noirs - à New York le film fut acclamé

par les deux communautés, blanche et noire -, et aussi de *No way out* (de Joseph Mankiewicz, 1950) qui mettait en scène, outre un être humain « civilisé » critiquant le paternalisme des blancs, une émeute se terminant par la victoire des noirs. Le rôle du médecin y était tenu par Sidney Poitier qui, l'année suivante, interpréta Absalon Kumalo dans *Cry the Beloved Country* (1951), le roman d'Alan Paton mis à l'écran par Alexandre Korda. Ce film qui plaide en faveur de l'harmonie et de la réconciliation raciales et qui exalte la magnanimité des blancs sans offrir en contrepartie de héros noir positif avec lequel s'identifier fut très critiqué pour son paternalisme - lors de la première, les acteurs noirs ne furent pas invités et le cinéma où le film fut projeté, le Metro, était interdit aux noirs.

Voici ce que Zakes Mokae en pense : « Beaucoup de gens, soit dans l'industrie du film, soit en dehors, m'ont souvent posé cette question. Tout d'abord, le titre du film, c'est *Pleure, ô pays bien-aimé*. Le pays de qui ? C'est le discours libéral paternaliste habituel qui suggère en fait que si l'Africain pouvait être un tant soit peu plus discipliné, faire davantage confiance à l'homme Blanc, être patient et croire en Dieu, la situation s'améliorerait. Jusqu'à quand allons-nous ttendre que le Tout-Puissant nous sauve de l'esclavage ? Pour l'Afrique du Sud il n'y a qu'une seule réponse. C'est une révolution du peuple »²⁷.

Une importante discussion sur ce roman fait justement l'objet d'une controverse au *shebeen* dans *Come back Africa* ; elle réunit les plus importants intellectuels noirs sud-africains engagés dans la lutte contre l'apartheid.

Come back Africa

Le film de Rogosin surprend par une « banalisation » qui lui confère une dimension existentielle moderne : pas de héros au sens traditionnel, pas de situation exceptionnelle, pas d'échap-

patoire non plus. Il met en scène l'homme non-blanc victime en permanence d'une situation d'exception - la discrimination raciale -, l'homme qui vit « dans la jungle des villes » - pour emprunter le titre de Bertold Brecht - , soumis à un quotidien inhumain, des conditions de vie insupportables, une pérégrination qui tourne au piétinement, une réalité urbaine écrasante, un travail de bête de somme. Ce regard nouveau pour le film sud-africain s'appuie sur le destin « banal » car interchangeable du personnage principal, Zacharie, qui, fuyant la sécheresse et la famine, vient en ville chercher du travail. On pourrait établir un parallèle entre le personnage principal de Rogosin et celui de Kafka, Karl Rossmann, dans son roman *L'Amérique* ou plutôt *Le Disparu*, qui recommence et échoue sans cesse, roulant sans fin son rocher tel Sisyphe. Scandé par la recherche et la perte d'emploi, les allées et venues des travailleurs de la périphérie vers la ville, la descente dans les mines et la remontée à la surface, le film repose sur un pivot que l'on pourrait qualifier de central : le mouvement, vertical et horizontal. Le mouvement horizontal est celui de la marche, de l'absence de repos, de la foule hâtive et solitaire : il est lié au parcours, au déplacement vers le lieu de travail. Métaphoriquement, il pourrait anticiper sur les travailleurs en marche vers leur propre destin. A la verticalité qui marque une rupture est lié le travail à la mine, la descente au fond du puits obscur ou encore le travail à l'hôtel. Zacharie fera maints travaux fort différents pour subvenir à ses besoins, puis à ceux de sa famille : mineur²⁸, domestique, laveur de voitures, aide-cuisinier, cantonnier. Cette mobilité forcée lui conférera l'identité de n'en avoir aucune, statut renforcé par un livret d'identité toujours sur le point d'être périmé²⁹, faisant de lui un néant d'être, un être-pour-la-mort : interdit de vie du seul fait de la couleur de sa peau, Zacharie peut, à tout moment, être arrêté, emprisonné, exécuté.

Rogosin situe tout d'abord son personnage dans un entre-deux entre la campagne et la ville de Johannesburg. Là, Zacharie a des velléités de retour : elles seront rendues caduques par la venue de sa femme et de ses enfants à la ville, lorsqu'il aura réussi à trouver du travail à Johannesburg. Le dénuement et le délabrement du décor ou du lieu d'habitation renvoient à la difficulté de la vie qui n'est pas formulée expressément. Attentif à une réalité qu'il repère au fur et à mesure, Rogosin porte à l'écran un quotidien précaire, instable, mouvant, face à une situation bien ancrée qui, matérialisée par l'image, parvient à la conscience : il s'agit bien sûr de l'apartheid. Le film donne à voir, il montre, à la manière de Wittgenstein. Il ne démontre pas. Il ne s'agit ni d'un film idéologique, ni d'un film didactique.

Il s'ouvre par un gros-plan sur la ville blanche de Johannesburg, ses gratte-ciels, ses escaliers, ses toits, ses murs, ses façades, le tout accompagné de sonneries stridentes, du bruit des machines dans les mines. Des bâtiments, c'est tout ce qu'on aperçoit de la ville blanche déserte, inhumaine du fait même qu'on n'y voit âme qui vive. Verticalité et horizontalité se télescopent. Un flot de travailleurs noirs, venus de la périphérie misérable, vient s'y déverser tous les jours. Cette foule d'ouvriers se présente tout d'abord comme une masse compacte ; très vite pourtant, on s'aperçoit qu'elle est composée d'individus différents et différenciables par leurs vêtements à l'africaine ou à l'européenne, leur chapeau, leur allure ou encore leur maintien. Certains portent une valise. Zacharie va se détacher de cette foule pour acquérir un rôle singulier car exemplaire. L'évocation d'une foule différenciée, voici aussi ce qui caractérise les nouvelles de Feldman : on y parle des fils de dizaines d'ethnies différentes, tout en soulignant : Chacun est un individu à part, et tous sont comme un seul homme. La descente à la mine qui marque la rupture d'avec le mouve-

ment horizontal uniformise tout le monde : flanqués de leur lampe, méconnaissables dans les ténèbres, les mineurs ont un regard dont l'inquiétude transparaît dans l'obscurité.

Le vide d'un côté et trop-plein de l'autre que l'écran rend manifeste montrent le véritable « rapport de force » - majorité noire versus minorité blanche - dévoilé par l'auteur. Ce rapport est constamment présent : dans les scènes d'entre-aide lorsqu'il faut trouver du travail, les retrouvailles dans la rue, les rencontres et les discussions au *shebeen*, les groupes de musiciens, enfants et adultes, les gens de la noce. On pourrait illustrer cette situation par cette citation de Deleuze : « Il faut que l'art, particulièrement l'art cinématographique, participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple. Au moment où le maître, le colonisateur, proclame « il n'y a jamais eu de peuple ici », le peuple qui manque est un devenir, il s'invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les ghettos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer »³⁰.

En face, il y a quelques blancs isolés, généralement dominateurs, vociférant des ordres, utilisant un discours stéréotypé, figé et des expressions méprisantes (« Cafres »). Mis à part des exceptions bien sûr, importantes pour le film : le mari de Myrtle qui ne comprend pas que sa femme s'emporte constamment contre Zacharie qui fait tout de travers, par ignorance, dit-il, et le propriétaire de l'hôtel Carlton qui se voit contraint de renvoyer Zacharie, parce que celui-ci a surpris Mme Williams à demi-nue dans sa chambre (« Elle est folle », dira le propriétaire). Ces quelques juifs conscients présents dans le film sont porteurs, eux aussi, du message de Rogosin. Ceci est fondamental. Le film incorpore des visions différentes, noires et blanches d'Afrique du Sud qui sont l'expression d'une lutte effective contre l'apartheid.

Parallèlement au mouvement, porteur du message de l'auteur et contenu dans le titre, *Come back*, la musique qui servit à l'origine de prétexte au film, devient la langue commune des exclus - Sud-Africains et Afro-Américains - ³¹, et le véhicule d'une prise de conscience : lorsque les jeunes garçons jouent dans la rue, les blancs les regardent du haut d'une terrasse, alors que les noirs restent en bas. Elle sert d'indice pour la violence dans les *locations* : le fils de Zacharie doit se battre contre des voyous qui veulent lui voler sa flûte. La musique scande le film du début à la fin : à la mine, une voix s'élève rappelant le travail sous l'esclavage ; un air joué par des marimbas qui reviendra comme un leitmotiv tout au long du film, accompagne les travailleurs qui se rendent en ville ; lorsque Zacharie travaille chez un couple blanc - sa maîtresse l'avait tout de suite appelé « Jack » pour plus de commodité ! - il met la radio et danse sur la musique africaine - un chant de Miryam Makeba - qu'elle émet ; la musique de jazz souligne des événements hors du commun, octoyant un frisson de liberté - le mécanicien emmène Zacharie faire un tour en voiture, sous l'œil médusé du patron qui les voit passer - et l'escapade se termine par un renvoi, d'autant plus que le mécanicien est soupçonné par le patron d'être communiste ; les casseurs de pierre scandent leurs mouvements d'un chant encourageant et hypnotique ; le chant accompagnant l'effort peut aussi être un chant de contestation : sommés de soulever une lourde charge, quelques Africains se mettent à chanter au rythme de l'effort. En fait, ils chantent : « Nous travaillons, nous travaillons pour le blanc, mais nous, nous serons Gros-Jean comme devant. La musique, qui peut s'accompagner de la danse, joue un rôle de tout premier plan lors des fêtes à l'intérieur des *locations* : on y joue toutes sortes d'instruments, on chante et on danse. Musique, danse et chants sont un acte social à travers lequel s'exprime le destin collectif et singulier de la majorité opprimée, établissant une longue chaîne historique.

A la musique s'oppose le mutisme qui se manifeste tout au long du film : dans la foule des travailleurs en route pour la mine, au fond de la mine, dans le travail et la relation avec les blancs ³². Le moment clé du film est celui où, transcendant le mutisme imposé de l'extérieur, parole et musique se rejoignent : dans un *shebeen*, haut-lieu de la contestation, où Zacharie est emmené par son ami. Miryam Makeba chante des chants de son pays pendant que les gens exposent leur point de vue, issu de la confrontation avec la discrimination raciale vécue au quotidien. Différentes analyses de la situation permettent au spectateur de se faire une idée de la réalité africaine vue par des Africains. Dans une analyse qui repose sur une vision rousseauiste de la société et qui fait une large part au rôle de l'éducation - la femme de Zacharie, Vinah, pense que grâce à l'éducation, leurs enfants connaîtront un sort meilleur que le leur - l'un des intervenants - Can Themba - tente d'expliquer la violence dans les *townships*. Partant de l'exemple du chef de bande Marumu qui s'approprie tout par la force - il a violé une jeune étudiante et il sera l'assassin de Vinah, la femme de Zacharie - , il s'érige contre la catalogage des gens selon leur couleur, leur appartenance raciale ou religieuse : ce faisant, on les enferme dans un carcan dont ils ne peuvent s'échapper. Ce cloisonnement a des effets néfastes sur la structure de la société : on oppose les uns aux autres des gens dont on attise la haine et qu'on accule à la violence ³³. Au contraire, il faut que les gens discutent entre eux, qu'ils apprennent à se connaître, car ils vivent dans le même monde. Si on avait pu parler à Marumu vingt ans auparavant, lorsque des *tsotsies* avait tué son père et que sa mère craignait qu'il ne lui arrivât la même chose, il n'en serait jamais arrivé là. Trouver une structure dans laquelle se fondre, voilà ce que préconise un métis qui se trouve non pas dans un entre-deux positif dans le sens où il pourrait faire le lien entre la communauté noire et blanche, mais qui est au

contraire rejeté par les blancs et par les noirs : il a trouvé refuge dans une secte religieuse qui accepte tout le monde, indifféremment de la couleur de la peau. Mais, lui objecte-t-on, recevra-t-elle en son sein quelqu'un qui ne croirait en rien ? Il insiste sur le fait que depuis trois siècles, les Africains essayent de se rapprocher des blancs et que les libéraux sont les seuls à faire un effort en ce sens. Lequel ? demande un intervenant beaucoup plus radical - Lewis Nkosi -. Les libéraux qui croient tout régler autour d'une tasse de thé, ne veulent surtout pas d'un Africain adulte. A travers le film *Cry the Beloved Country*, il dénonce l'attitude du Révérend Kumalo qui dit oui à tous les blancs, car il croit en leur monde. Ne va-t-il pas, après avoir retrouvé son fils assassin et avoir assisté à sa condamnation à mort, jusqu'à construire une église à son retour au pays ? Les libéraux sont honnêtes, mais ils retardent. Ils veulent d'un Africain tel qu'il était dans son milieu naturel, non contaminé. Ils lui promettent le droit de vote, mais gardent le pays. Qu'ils rendent donc leur pays aux Africains et en échange, ils auront le droit de vote !

Un an après le film éclataient les émeutes de Sharpeville. Il fallut attendre plus de trente ans pour que l'Afrique du Sud passât aux mains des Sud-Africains noirs et non-noirs. Pacifiquement, ce que d'aucuns, les prophètes de l'Apocalypse par exemple, regrettèrent ! Les auteurs du film, sauf Bloke Modisane, eurent la joie d'assister à cet événement. Le film de Rogosin a fait le tour de la planète. Il constitue le film sur l'apartheid et pourrait illustrer cette citation de Deleuze : « L'auteur de cinéma³⁴ se trouve devant un peuple doublement colonisé, du point de vue de la culture : colonisé par les histoires venues d'ailleurs, mais aussi par ses propres mythes devenus des entités impersonnelles au service du colonisateur. L'auteur ne doit donc pas se faire l'ethnologue de son peuple, pas plus qu'inventer lui-même une fiction qui serait encore une

histoire privée : car toute fiction personnelle, comme tout mythe impersonnel, est du côté des « maîtres ». Il reste à l'auteur la possibilité de se donner des « intercesseurs », c'est-à-dire de prendre des personnages réels et non-fictifs, mais en les mettant eux-mêmes en état de « fictionner », de « légender », de « fabuler ». L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir. La fabulation n'est pas un acte personnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs.

Daney remarquait que le cinéma africain (mais cela vaut pour tout le tiers-monde) n'est pas, comme l'Occident le voudrait, un cinéma qui danse, mais un cinéma qui parle, un cinéma de l'acte de parole. C'est par là qu'il échappe à la fiction et à l'ethnologie ».³⁵

NOTES

1 Une des composantes structurelles du film. est justement de montrer une majorité opprimée et silencieuse en face d'une minorité « hurlante ».

2 In : *In Darkest Hollywood. « Hollywood in South Africa. Cinema and Apartheid »*. Peter Davis & Daniel Riesenfeld. Villon Films. Vancouver 1994). Il contient la genèse du film de Rogosin.

3 Rogosin se rendit au siège du magazine *Drum*, l'organe des journalistes et intellectuels sud-africains noirs (cf. « The fabulous Decade » de Lewis Nkosi. In : *Home and Exile*. Longman. London and New York 1983. pp 3-25) pour y exposer son projet et contacter des gens pour son film. Il raconte :

« Lewis (Nkosi) et moi, nous allions partout. Ce n'était pas sans danger, car je ne passais pas inaperçu. D'après la loi, je n'avais pas le droit de me rendre à Sophiatown (Non-Europeans only). Mais nous allâmes dans les *townships*, bien sûr. La plupart des Sud-africains ne savaient pas où se trouvaient les *townships*. Ils n'y étaient jamais venus. Pendant six mois, je n'écrivis pas une seule ligne. Nous passâmes beaucoup de temps à boire et à discuter ».

Nkosi fait remarquer que Rogosin ne cessait de poser des questions : il n'avait pas d'idées préconçues.

« Un beau dimanche après-midi » poursuit Rogosin, « nous nous assîmes ensemble tous les trois et je pris des notes. Le tout dura environ 6 heures. Nous avions notre histoire : *Come back Africa.* » In : *Hollywood*.

4 La scène se passe dans un *shebeen*, un débit de boissons clandestin - une des mesures discriminatoires pouvant conduire à l'emprisonnement et à l'accusation de délit grave était l'absorption d'alcool américain ou européen -, où les gens se retrouvent le soir. La discussion porte sur les différents points de vue des noirs d'appréhender la situation politique et sociale. Comme le soulignait Lewis Nkosi au colloque de l'ALA à East Lansing, Michigan, le 17 avril 1997, Rogosin voulait montrer le système de l'apartheid tel qu'il se vivait au quotidien, à travers des situations courantes, à travers des personnes ordinaires, depuis le travailleur jusqu'à l'intellectuel.

Concernant la parole donnée aux noirs à l'écran, cf. ce que dit Yrzoala Jean-Claude Meda à propos de Jean Rouch, dans son article : « Colonial cinema : the conditions of its development ». In : *African Screen/Ecrans d'Afrique*. 4th Quarter 1994. III Year. Number 9/10. p. 94 :

« L'originalité de (Jean Rouch)... c'est que non seulement sa technique de prises de vues était inédite, mais qu'en plus il donnait la parole à ceux qu'il filmait, comme par exemple dans *Moi un Noir*, tourné en 1957/58 à Treichville en Côte d'Ivoire ».

5 Dziga Vertov (1897-1954) fut le créateur du *Kino Pravda* (cinéma-vérité). Son influence se fit surtout sentir à partir des années soixante. Ses films sont pris sur le vif, dans la rue et se veulent des documents.

6 In : *Hollywood*.

7 Nous pensons ici par ex. à Richard Feldman : *Shvarts un vays. Derzeylungen fun dorem-afrike (Noirs et Blancs. Nouvelles d'Afrique du Sud)*. CYCO-Farlag. New York 1957, puis, plus tard, au roman de Fayvl Zygelboim : *Di Uhamas. (Les Ouhamas. Un roman d'Afrique du Sud)*. Peretz Farlag. Tel Aviv 1971 : ce roman qui relate le combat d'un jeune zoulou, Benett Ouhamama, tué lors les émeutes de Sharpeville, est dédié aux victimes de la *Shoah*.

8 Lionel Rogosin : *Who are we ? (Qui sommes-nous ?)* Typoscript. Copywrite : (c) 1988. Ce texte d'un intérêt majeur contient la biographie de Denis Golberg et mériterait d'être publié. Citation reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur

9 Rogosin obtint la permission de tourner son film, car il prétendit faire un film publicitaire sur l'Afrique du Sud, entre autre sur la musique. Quoi de plus naturel que de photographier les mines, principale source de richesse du pays ! Mais la manière dont il filma non seulement les mineurs mais aussi l'apartheid ne fut pas du tout du goût du gouvernement sud-africain. Celui-ci se plaignit auprès de Washington pour le rôle joué par l'ambassade des Etats-Unis à Johannesburg dans l'acheminement du film hors du territoire. Ce film créa un incident diplomatique entre les deux pays. Nous remercions Lewis Nkosi pour ses informations.

10 Nwachukwu Frank Ukadike (*Black African Cinema*. University of California Press. Berkeley 1994) et Ndugu Mike Ssali (« Apartheid and Cinema ». In : Imruh Bakari and Mbye Cham (ed.) : *African Experiences of Cinema*. British Film Institute. London 1996. pp 83-101) ne le citent pas. (L'article de Ssali parut tout d'abord dans *Ufahama*, vol. XIII, n° 1, 1983).

11 L'enrôlement des Noirs américains et des Africains aux côtés des blancs lors de la Deuxième Guerre Mondiale a entraîné, après la guerre, une réflexion sur la **perduration** du statut d'opprimé et de colonisé.

12 cf. Le Roi Jones : *Le peuple du blues*. La musique noire dans l'Amérique blanche. (*Blues people*. 1963). nrf. Gallimard. 1968. ; cf. le film de Rogosin : *Black Roots*, où il montrera la révolte des noirs aux USA à travers le blues et le jazz.

13 Nous citerons ici une série de documentaires des années 30 et 40 (*Soundies*), où on confère aux jazzmen noirs un rôle d'amuseurs. Par ex., ils sont tenus de rouler des yeux ronds ; cf. *Encyclopaedia Universalis*, France, « Jazz », 1968, p. 412 b et c), ce qu'on peut d'ailleurs aussi constater dans les formations blanches de Woody Herman ou Stan Kenton qui distillent un jazz souvent « sirupeux ». Ces documentaires qui sont la propriété privée du collectionneur berlinois Klaus Scholz, furent visionnés à Bâle les 11 et 12 avril 1997 lors d'une rétrospective sur le jazz au cinéma CAMERA.

14 Dans l'introduction de Claude Julien au livre de Malcolm X : *Le pouvoir noir*. Maspero 1966. p. 19.

15 Michael Lerner & Cornel West : *Jews and Blacks*. (juifs et Noirs) New York 1995. cf. chapitre 4, « The Civil Rights Movement ». (Le mouvement pour les Droits Civiques). pp 80-90.

16 *Pennywhistle boys* von Kenneth Law, Afrique du Sud. 1960 14 Mn, E/.

Il s'agit de jeunes musiciens, Robert et Joshua, qui quittent leur *township* pour aller jouer en ville et se faire un peu d'argent de poche.

La même problématique est exposée dans le roman *Les Ouhamas* de Fayvl Zygielboim. La musique surtout, mais aussi la danse qui l'accompagne parcourent le roman tout entier. On pense à cette phrase de Senghor : « Je danse, donc je suis », phrase qui s'applique aussi aux milieux hassidiques de Pologne auxquels l'auteur a dû penser. Le rôle contestataire de la musique en Afrique du Sud est à rapprocher de celui qu'il joue aux Etats-Unis dans les quartiers noirs.

Citons quelques exemples tirés du roman.

a) Benett et quelques enfants de la *location* fondent un petit orchestre avec des instruments qu'ils fabriquent eux-mêmes et vont jouer le samedi dans les rues : ainsi, ils gagnent quelques sous que leur donnent aussi bien les noirs que les blancs. Dans le *shtetl* de Pologne et de Russie, les musiciens ambulants allaient de *shtetl* en *shtetl* jouer leurs airs et gagner quelques sous (cf. le film *Yidl mitn fidl*. Joseph Green. Pologne 1936).

b) Aux heures de répétition du chœur de l'école, tous les enfants de la *location* sont dans la rue à écouter et à chanter (p. 71). C'est ainsi que Massilibu se met à chanter. Plus tard, au vu de ses bons résultats scolaires, le révérant le fera entrer dans le chœur de l'église.

c) Aux concerts de charité organisés par le chœur de Benett, les auditeurs blancs sont très nombreux.

17 *Blue notes and exiles voices* par Imruh Bakari, Grande-Bretagne 1991 : Après le massacre de Sharpeville (1960), de nombreux musiciens de jazz se voient contraints à s'exiler. 30 ans après, ils reviennent sous Mandela.

A brother with perfect timing von Chris Austin, GB/D 1986. Le Cap/New York : La vie de Dollar Brand ou Abdullah Ibrahim. Exil, souvenirs, projets.

18 « Les blancs se rendirent compte que les Africains pouvaient tirer avantage de leur musique et l'utiliser comme arme culturelle et politique. La leçon historique du rôle formidable que les arts peuvent jouer dans la lutte contre le fascisme n'était pas perdue pour les blancs ; aussi il leur fallut inventer des lois pour contrôler la musique africaine et d'autres formes de loisir ». Ssali. In : op. cit. p. 85.

cf. aussi l'interview faite en 1983 avec l'acteur sud-africain Zakes Mokae : « En Afrique du Sud, les Blancs contrôlent tout. Ils contrôlent notre musique, l'assujettissent à des critères esthétiques occidentaux et nous disent com-

bien elle est bonne ou mauvaise. C'est complètement absurde. Qu'y connaissent-ils à notre musique s'ils ne nous comprennent même pas en tant que peuple ? Ce n'est qu'une question de temps. Ils ne réussiront jamais à interpréter notre culture à notre place ». In : ibid.

19 Keyan Tomaselli. In : *The Cinema of Apartheid. Race and Class in South African Film*. Smyrna Press. Lake View Press. New York 1988. p. 56-57.

20 Thelma Gutsche : *The History and Social Significance of Motion Pictures in South Africa 1895-1940*. Cape Town. Howard Timmins. 1972.

21 Ndugu Mike Ssali : In : op. cit. pp 86-87.

22 On pense ici aux nouvelles de Kafka mettant en scène des animaux, métaphore pour le sort réservé aux Juifs (par exemple le cloporte dans « La métamorphose » ou encore le singe dans « Rapport pour une académie » ou le chien dans « Recherches d'un chien », ou la taupe dans « La taupe géante » ou « Le terrier »)

23 Ssali : op. cit. p. 87.

24 cf. aussi les tableaux plus tardifs de William H. Johnson : *Jitterbugs (I-V)*. 1940-1942. In : Richard J. Powell : *Homecoming. « The art and life of William H. Johnson »*. The National Museum of American Art. Smithsonian Institut, Washington, D.C. 1953. pp 169-175.

25 Les blancs qui s'intéressent au jazz sont souvent des musiciens juifs. Le poète *yiddish* Lutzki qui vivait à New York a écrit un poème tout à fait extraordinaire intitulé « Jazz ».

26 Lewis Nkosi. In : *Hollywood*.

27 In Ssali, p. 96 (Interview avec Zakes Mokae. Voir aussi : *Theater Magazine*, Spring 1982.

28 Une séquence particulièrement impressionnante par son grotesque montre les travailleurs en train de s'exercer à pelleter en rythme au son de vociférations militaires éructées par un contremaître noir qui exécute un véritable ballet.

29 cf. Lewis Nkosi : « I am a Reference Book », publié dans le Golden City Post, Johannesburg, 22 février 1959 :

« Mon Livret d'identité a fini par prendre plus d'importance que je pourrais jamais en avoir. Il est devenu mon visage... Sans mon Livret d'identité, ma vie ne vaut rien ».

30 Gilles Deleuze : *L'image-Temps*. Cinéma 2. Ed. de Minuit. 1985. p. 283

31 On peut y ajouter les juifs qui, les premiers, se mirent

à jouer du jazz et à accompagner les musiciens noirs. Dans le film *Bird* (Clint Eastwood, USA 1987), Charlie Parker va jouer de la musique *klezmer* avec son ami musicien juif à une noce à Brooklyn.

32 Cette absence de parole, cette privation de parole est soulignée également par Feldman dans sa nouvelle « Massika » : Massika ne s'est pas assimilé linguistiquement. Il ne prononce jamais un seul mot d'anglais ou d'afrikaans. Il comprend ce qu'on lui dit, mais il n'a jamais répondu dans la langue des blancs, « ce qui serait très mal perçu ».

33 cf. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* : au lieu de se retourner contre l'opresseur, l'opprimé se retourne contre son semblable, aussi démunis que lui.

Par haine de soi ?

34 Ici il s'agit des trois auteurs qui ont élaboré le script : Rogosin, Nkosi et Modisane.

35 Gilles Deleuze : *op. cit.* p. 290.