



HAL
open science

Portraits de femmes en Afrique du Sud pendant l'Apartheid, dans le film "Friends" d'Elaine Proctor

Anny Wynchank

► **To cite this version:**

Anny Wynchank. Portraits de femmes en Afrique du Sud pendant l'Apartheid, dans le film "Friends" d'Elaine Proctor. *Alizés: Revue angliciste de La Réunion*, 1997, Women in Multicultural South Africa, GRAS International Seminar 1996, 14, pp.55-69. hal-02348367

HAL Id: hal-02348367

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02348367v1>

Submitted on 5 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Portraits de femmes en Afrique du Sud pendant l'apartheid, dans le film "Friends" d'Elaine Proctor

Le film "Friends", réalisé par la cinéaste sud africaine Elaine Proctor en 1993, nous permet de vivre une situation historique — celle des dernières années de l'apartheid. La réalisatrice montre à l'écran des faits qui sont basés sur des événements authentiques. Elle présente trois amies issues de milieux différents, chacun caractérisé par sa propre culture, leur attitude et leurs réactions devant un certain état de choses.

Elaine Proctor étant responsable du scénario, des dialogues et de la réalisation de son film, elle est à proprement parler l'auteur du film, comme on parle de "l'auteur" d'un livre et c'est ainsi que je la désignerai.

"Friends" présente donc trois amies que l'on suit depuis le jour où elles reçoivent au cours de la même cérémonie leur diplôme décerné par une université que l'on reconnaît être celle de la Witwatersrand — l'année est indiquée, 1985 — jusqu'au moment où Mandela est libéré et où les premières élections démocratiques sont annoncées, c'est à dire 1990. La première, Sophie Gordon, vient d'un milieu bourgeois anglophone qui se dit libéral ; la seconde, Anika, d'un milieu de fermiers afrikaners, des gens qui n'ont pas fréquenté les universités — Anika est la première de la famille à obtenir un diplôme universitaire. Et la troisième, Toko est zouloue, fille d'une domestique qui a gagné sa vie en travaillant chez les Blancs. Toko a obtenu une bourse pour poursuivre ses études à l'université. Malgré leurs différences de culture, de langue et de milieu, une solide amitié s'est nouée entre ces trois femmes, au cours de leurs années d'études. Cette amitié a survécu aux difficultés causées par les communautés respectives, que certaines déclarations laissent sous-entendre. Le film reprend les trois jeunes

femmes quatre ans après la remise des diplômes, en 1989 — la date est encore projetée sur l'écran. Toko a été mariée, mais son mari Spiro a disparu, présumé mort, peut-être dans le combat contre l'apartheid. Sophie a épousé Jeremy qu'elle a ensuite quitté et Anika est sur le point d'épouser un ornithologue afrikaner, Eugène, beaucoup plus âgé qu'elle. Nous comprenons vite que Sophie commet des actes de terrorisme pour le compte de l'ANC : elle plante des bombes au commissariat de police de Brixton, à Johannesburg, à la tour de Hillbrow et à l'aéroport Jan Smuts. Dans le dernier épisode, elle provoque la mort de deux personnes, un policier, Johann Rousseau, et une femme de ménage, Regina Sepamla. Incapable de supporter la responsabilité de ces deux morts, Sophie se livre à la police, espérant apaiser sa conscience par ce geste, trouver la paix et le sommeil. Elle passe plusieurs mois en prison. A la fin du film, elle est libérée, au moment où une amnistie générale est accordée aux prisonniers politiques, quand Mandela est relâché.

Proctor présente un tableau fidèle de l'actualité de cette période mouvementée. A la fin des années 80, les conflits ethniques, attisés, a-t-on dit, par le gouvernement nationaliste, se répétaient. Dans le film, une bande de Zoulous met le feu au champ de maïs de la mère de Toko ; un hôtel est attaqué et incendié par des hommes masqués, membres d'un groupe ennemi. La *township* d'Alexandra est en flammes, et l'une des victimes accuse l'apartheid d'avoir divisé les Africains entre eux. Les incursions de la police dans les lycées africains, comme celle que l'on voit dans le film, étaient fréquentes, de même que les rafles dans les maisons, le plus souvent pour arrêter les domestiques qui n'avaient pas leur *pass*, ou permis de séjour. Dans le film, la police vient arrêter Grace, la domestique des Gordon, accusée d'avoir volé une paire de bas. Le film montre les blindés de l'armée patrouillant les rues des *townships*, phénomène récurrent dans ces années-là. Un communiqué à la radio annonce qu'un grave accident a eu lieu dans les mines, incident fréquent en Afrique du Sud. Le film illustre également les effets traumatisants du service militaire sur beaucoup de jeunes recrues — thème que Proctor avait à cœur et qui a fait le sujet d'un autre de ses films, "On the Wire". Ici, Jeremy, le mari de Sophie ne s'est pas remis de ses expériences dans l'armée. Par ailleurs, le film laisse sous-entendre les difficultés que rencontrent les fermiers en majorité afrikaners car le travail de ferme n'est plus rentable, disent-ils. Ainsi, la

mère d'Anika apprend avec tristesse à Toko qu'autrefois, tous les champs de la ferme étaient recouverts de tournesols. Maintenant, ils sont obligés de faire le commerce de voitures d'occasion.

Mais des changements sont déjà perceptibles ; certains Africains ont la possibilité de faire des études dans les universités destinées aux Blancs, comme la Wits. Dans le film, on voit un groupe d'Africains sortir du grand hall de la Wits, où les diplômés ont été remis, chantant et "toi-toyant". Enfin, les attentats contre le gouvernement nationaliste se multiplient. Le film nous plonge donc au cœur de cette période bouleversée qui mènera à la fin de l'apartheid, au moment où les élections démocratiques sont annoncées.

Nous nous proposons, d'une part, d'étudier les techniques et les moyens mis en œuvre par la cinéaste pour présenter à l'écran la réalité historique de l'Afrique du Sud à cette époque et mettre en relief les contrastes entre les différents milieux et cultures. D'autre part, nous montrerons en quoi ce film, dont les héroïnes sont des femmes, réalisé par une femme, avec la collaboration d'une équipe presque entièrement composée de femmes, est un film féministe. Et pour cela, nous adopterons certains des critères énoncés par Annette Kuhn, dans son ouvrage *Women's pictures : Feminism and Cinema* et nous analyserons la fonction que remplissent les trois femmes et le rôle négatif ou le non-rôle des protagonistes masculins, tous personnages falots. Nous examinerons également les raisons que l'auteur du film laisse transparaître pour expliquer l'attitude de l'héroïne, ce qui nous amènera à étudier la relation mère-fille qui fournit un filon riche en retombées psychologiques. Finalement, nous analyserons la représentation visuelle de ces femmes. Comment leur image est-elle construite ? La cinéaste fait-elle appel à des images fixes et à des stéréotypes ? (Kuhn : 1994 79).

Proctor utilise le filmage, le montage, le cadrage, la bande sonore et les images symboliques pour créer des impressions, communiquer des informations et annoncer les événements. Ainsi, le film commence à un haut point — les trois amies vont recevoir leur diplôme décerné par l'université où elles ont étudié. Et le filmage exprime ce moment d'euphorie où tous les espoirs sont permis : la caméra filme une

vue aérienne panoramique de Johannesburg, avec les toits des maisons, la tour de Hillbrow et le sommet des flamboyants en fleurs. La bande sonore, cependant, sinistre et de triste présage, annonce des événements inquiétants, peut-être tragiques.

La représentation des espaces qui correspondent à chaque milieu, anglais, zoulou et afrikaner, est stéréotypée et le montage fait ressortir les contrastes. Trois séquences qui se suivent au début du film, situent les trois protagonistes. Chacune de ces séquences renferme une représentation iconique de chaque milieu : la première montre la piscine scintillante et la pelouse d'un vert criard de la villa des Gordon, la deuxième, la station de taxis collectifs, bruyante et grouillante de monde de la *township* où habite Toko et la troisième montre en gros plan les grands tournesols qui poussent dans la ferme de la famille d'Anika, puis la route poussiéreuse sortant de la ferme. Tout au long du film, le montage et la juxtaposition des plans font ressortir la disparité entre les quartiers blancs de la ville, avec leurs villas luxueuses et nettes, les rues calmes et propres, bordées de jakarandas et les rues boueuses des *townships*, le surpeuplement des hôtels, le monde, le bruit et les cris.

La vieille et grande maison, plutôt délabrée, que partagent les trois amies, et où se rencontrent les trois cultures, n'appartient ni à un espace ni à un autre. A la fin des années 80, à Johannesburg, sinon ailleurs, des personnes de différents groupes raciaux vivaient ensemble, dans la même maison, mais c'était encore illégal.

Les trois amies sont réunies sur la photo prise par l'oncle d'Anika, après la cérémonie de la remise des diplômes. Cette photo, utilisée pour l'affiche de publicité du film, révèle la personnalité de chacune des protagonistes. Sophie ne fixe pas l'appareil ; elle détourne le regard et semble triste, inquiète et solitaire. Anika, les yeux baissés, est tournée sur elle-même. On la sent coupée du monde et de la réalité. Toko est la seule qui regarde l'objectif, directement, sans peur. Mais aucune ne sourit, à ce moment pourtant heureux de sa vie, chacune poursuivant ses pensées intimes.

Avec ses trois héroïnes, l'auteur du film nous montre différentes manières de réagir à une situation donnée ; cependant, la narration

est centrée sur Sophie. C'est le seul passé de Sophie que l'auteur montre dans les analepses pour expliquer son itinéraire. L'insistance de l'auteur du film à nous montrer dans les souvenirs de Sophie les mêmes scènes révèle son intention. La mère est absente de ces scènes. Elle a été remplacée par Grace, la bonne des Gordon. Dans les scènes récurrentes, idylliques et ensoleillées du jardin de la villa, que Sophie revoit dans ses souvenirs, c'est toujours Grace qui l'accompagne, chantant sa mélodie un peu triste, douce et apaisante. L'auteur semble vouloir indiquer que c'est l'absence de la mère et le manque de contact entre l'enfant et sa mère dans le passé, comme le manque de communication et d'affection dans le présent, qui expliquent l'engagement de Sophie. Avec le choix délibéré des analepses, Proctor donne comme raison à cet engagement, non pas tant une idéologie, qu'une réaction personnelle et un mouvement affectif ; non pas tant l'altruisme, la quête de justice ou la révolte contre les iniquités dont ont souffert les Africains, qu'une réaction contre l'injustice faite à une Africaine, celle qui a remplacé la mère. En effet, une analepse montre Grace arrêtée et battue par la police, accusée d'avoir volé une paire de bas. Elle est emmenée au poste de police, laissant la petite Sophie seule dans le jardin, et, image symbolique ! un gros plan montre le sang de Grace qui tache la main de l'enfant. Puis Sophie se revoit, courant sur la longue route, derrière la fourgonnette de la police qui emporte Grace. L'occurrence de cette scène dans les souvenirs de la jeune femme nous permet de conclure que cet incident a fait une telle impression sur la petite Sophie qu'il a déterminé ses actions futures.

Ainsi, le montage qui juxtapose le passé et le présent en "syntagmes parallèles" (Metz : 1983 106) indique que le passé de Sophie explique le présent. Il met en relief le contraste entre le bonheur ensoleillé de l'enfant — Sophie se revoit toujours dans un jardin brillant de clarté et de couleurs dans la compagnie de sa bonne — et le sombre présent. En fait, une grande partie de ce présent — nous avons compté trente minutes, donc à peu près un tiers du film — est filmée dans l'obscurité, au cours de scènes de nuit, dans la voiture ou la grande maison obscures ou dans la sombre cellule de la prison.

Les analepses ne représentent pas toujours les souvenirs de Sophie. Elles indiquent parfois la volonté de l'auteur du film de contraster le passé et le présent. Ainsi, un gros plan cadre le dos nu de Sophie, qui vient de laver sa blouse dans la cuvette des toilettes de sa cellule. Ce gros plan est immédiatement suivi du plan montrant le dos nu de la petite Sophie courant sur la pelouse du jardin, faisant voler derrière elle son drap blanc brodé d'oiseaux multicolores. C'est l'auteur qui fait le rapprochement ici. Par contre, une autre analepse qui montre la même scène, est motivée par l'émotion de Sophie, le regret du passé et la terreur du présent : au moment où elle a décidé de se livrer à la police, la vue de nuages légers flottant dans le ciel bleu, reflétés et encadrés dans les vitres des fenêtres du commissariat de police, provoque le souvenir présenté dans la séquence qui suit. Ces nuages dans un coin de ciel bleu évoquent le souvenir de moments légers et heureux, alors que libre comme un oiseau, elle courait dans son jardin, faisant voler derrière elle le drap avec ses oiseaux brodés par Grace, sous le regard aimant et chaleureux de cette dernière.

Contrastant avec Grace, Madame Gordon est montrée comme froide et incompréhensive. On peut présumer qu'il n'y a pas eu de contact physique entre Sophie et sa mère. La tendresse, le réconfort et la sécurité que Sophie a trouvés en sa bonne sont contenus dans la chaleur et l'odeur de cette dernière. Sophie les connaît bien depuis son enfance et elle les retrouve, comme le montre la scène dans laquelle, raccourcisant la blouse de travail de Grace, elle étreint sa bonne avec affection. L'odeur de Grace qui représente sécurité et repos, Sophie la retrouve chez Toko, comme l'indique la bande sonore dans la scène où elle vient s'allonger et chercher refuge dans le lit de Toko, quand elle n'a pas trouvé Grace chez sa mère. On peut entendre Sophie respirer profondément. C'est ainsi qu'elle réussit à se calmer et à s'endormir.

Proctor indique cependant qu'un sentiment maternel existe en Madame Gordon, mais étouffé par l'impossibilité de communiquer. Une réserve tout anglo-saxonne de la part de la mère a créé un gouffre entre la mère et la fille. Lorsque ses activités révolutionnaires sont découvertes par Eugène, le mari d'Anika, et que Sophie vient chercher refuge et consolation chez sa bonne, Grace, elle ne trouve que sa mère chez elle. Cette dernière se rend bien compte du grand trouble de sa fille,

mais il lui est impossible de briser le silence et la glace. Elle ne peut qu'offrir à Sophie de rester à la maison ; sa chambre est prête, dit-elle. Mais Sophie s'enfuit.

Proctor veut montrer que sous des apparences de libéralisme, il y a du racisme chez Madame Gordon. Ce racisme est révélé à plusieurs occasions ; quand elle accuse Toko d'avoir influencé sa fille, de lui avoir bourré le crâne, et quand elle se vante d'avoir reçu l'Africaine chez elle "bien avant qu'il soit à la mode de recevoir des Noirs chez soi". Alors que Sophie est en prison, elle quitte avec répulsion et colère la salle où les parents et amis des Africains activistes sont venus donner le nom de leurs proches arrêtés. Elle ne veut pas faire partie de cette foule de Noirs parmi lesquels elle et son mari sont les seuls Blancs. Son racisme peut prendre la forme d'antisémitisme — elle insulte le mari de Sophie, "ce Juif ivrogne qu'a épousé sa fille".

Les épreuves de Sophie ne changent rien à l'attitude de la mère : elle gifle sa fille à sa sortie de prison, parce que cette dernière demande à ses parents de l'accompagner dans la *township* d'Alexandra, pour retrouver Toko.

Grâce à ses activités au sein de l'ANC, Sophie a trouvé camaraderie et le sentiment d'appartenir. Elle est sortie de sa solitude dans le ghetto doré où elle avait vécu, isolée. La solitude de Sophie est montrée dès les premières images du film : seule dans le beau jardin de la villa de ses parents, elle est attirée par les chants d'un enfant et d'un adulte africains, dans les dépendances réservées aux domestiques, dont elle est séparée par un mur. Elle les écoute avec désir et envie jusqu'au moment où un son grinçant et alarmant la fait sursauter : c'est le crépitement désagréable que fait l'arrosage automatique qui se met en marche. Il est évident que le cœur de Sophie se trouve de l'autre côté du mur.

Le film indique que Sophie se laisse mener par les sentiments et l'instinct plus que par la raison. C'est ce que révèle sa réaction viscérale, incontrôlable, lorsque, au cours du bal en plein air qui suit le mariage d'Anika dans la ferme, un Afrikaner, sous l'effet de l'alcool et

excité par les mouvements sensuels de Toko qui danse, poursuit cette dernière. Sophie, dans une sorte d'état second, l'assomme à coup de poings et de pieds. Elle semble tout abasourdie lorsqu'elle revient à elle et se rend compte de ce qu'elle a fait.

Proctor utilise le symbolisme des images pour communiquer ou accentuer le sens du film. Le symbole de l'oiseau, associé à Sophie, représente la liberté et le bonheur. Il est récurrent dans le film. Au moment où Sophie arrive à l'aéroport portant une bombe dans son sac, la caméra filme un oiseau niché dans un renforcement du mur. Plus tard, après que la bombe a explosé, la caméra suit l'oiseau en flammes, qui vient s'écraser et finir de brûler sur le sol. L'oiseau en feu a pour parallèle les cheveux roux étincelants de Sophie que le soleil embrase et qu'elle arbore comme une torche. Après son acte, Sophie, comme l'oiseau, aura les ailes brûlées — elle perdra la paix et le sommeil.

Le grand drapeau blanc brodé par Grace d'oiseaux multicolores que Sophie fait flotter au vent forme un contrepoint au drapeau rouge de l'AWB, le Mouvement de Résistance Afrikaner, qui est déroulé par le groupe de fermiers. Ce drapeau est marqué de l'emblème noir de l'AWB, qui ressemble à une croix gammée. Au moment où il est déroulé, la caméra filme un oiseau dans le ciel, mais ce grand oiseau noir est un corbeau ou un vautour, oiseau aux connotations sinistres.

Le sang de Grace sur la main de la petite Sophie mentionné plus haut, est également symbolique. Plus tard, Sophie aura du sang sur les mains quand elle causera involontairement la mort d'une autre Grace, Regina Sepamla.

Un autre symbolisme assez évident est l'ombre des barreaux de la fenêtre découpée sur le visage de Sophie par la lune. Le visage de la jeune fille est balaféré par ces marques tout comme son âme est déchirée par la conscience de son acte. De même, les fourmis noires qui grouillent sur la main de Sophie, symbole buñuelesque, représentent la maladie qui a envahi son âme et connotent son état d'abjection et son dégoût d'elle-même. A ce moment-là, elle est au plus profond de son désespoir, quand la pensée des deux morts dont elle est responsable la tourmente.

Finalement, la bande sonore est un autre moyen utilisé par Proctor pour communiquer des informations. Nous avons vu qu'elle indique avec les mélodies douces que chante Grace le bonheur et la paix de l'enfance. Elle révèle la terreur de la jeune femme qui vient de planter une bombe, en laissant entendre sa respiration haletante, ou bien la détente qu'elle ressent en respirant l'odeur familière de Toko qui lui apporte le calme.

La profession que Proctor prête à chacune des protagonistes est révélatrice de sa vocation. Ainsi, Sophie, intellectuelle libérale, est bibliothécaire. Toko enseigne dans le lycée d'une *township*, car elle a la conviction que la libération viendra par l'éducation. Elle représente une attitude commune parmi certains Africains, pendant la période de l'apartheid. Elle pense que sa contribution au combat est de préparer les esprits, et cela, grâce à l'éducation. Sa tâche est de travailler à instruire et à éclairer les jeunes, pour le moment de la libération. Elle inculque à ses élèves des notions de liberté et d'égalité mais elle le fait par l'intermédiaire de la littérature anglaise, à travers les vers de W. B. Yeats, les programmes scolaires étant déterminés par des commissions composées de Blancs uniquement. Lorsque ses étudiants lui intiment : "Libération d'abord, éducation après", elle répond : "Et vous n'aurez ni l'une ni l'autre". C'est aussi l'opinion du Principal du lycée qui cite Yeats et Billy Butler dans ce sens. Toko est une femme d'action, mais d'une action sans éclat. Elle n'admire ni l'héroïsme ni les héros et elle le déclare à Sophie.

La troisième femme, Anika, poursuit une carrière d'archéologue qui l'absorbe totalement. Tout comme sa famille de fermiers, elle est profondément attachée à la terre. L'ardeur avec laquelle elle tamise les pierres, fouille le sol et le passé indique qu'elle a une relation passionnée avec la terre et l'Afrique préhistorique. Au moment où elle découvre un fossile, les chœurs religieux que la bande sonore laisse entendre emplissent la grotte dans laquelle elle fait ses excavations. Ils révèlent son ravissement. Dans ces moments de découverte, elle communique avec le passé. Comme Toko le lui crie, elle pense qu'en s'enfouissant dans "trois millions d'années de pierres et

d'os, elle deviendra africaine". L'homme qu'elle épouse, ornithologue, est lui aussi engagé dans l'étude de l'Afrique — lui observe la nature et les oiseaux. L'engagement d'Anika dans le passé est un moyen de tourner le dos au présent. Cette profession convient parfaitement à quelqu'un qui préfère se couper des réalités. Anika n'est même pas consciente des activités de Sophie avec qui elle partage pourtant la même maison. Elle ne les apprend que lorsque celle-ci les lui révèle lors de sa visite dans la cellule. Horrifiée, elle fuit la prison. Elle s'enfuit également de la ferme quand elle comprend les implications du serment que viennent de prononcer les membres de l'AWB. Anika ne veut pas affronter la réalité ; c'est un être de fuite. Elle représente un certain type de personnes qui ont vécu l'apartheid, soit plongées dans le passé ou bien isolées au milieu de la nature, inconscientes, les yeux fermés ou ne voulant rien voir.

Il n'est pas possible d'affirmer que des actions telles que celles de Sophie ont à elles seules provoqué la fin de l'apartheid, mais il est certain qu'elles ont contribué à accélérer le processus vers un gouvernement démocratique. En tout cas, dans le film, les épreuves de Sophie ont profondément affecté ses deux amies. Elles ont une conséquence directe importante : elles déclenchent la double révolte de Toko et d'Anika. Toko quitte le lycée où elle enseignait, ce qui constitue son refus de se conformer aux structures du régime raciste. Anika, quant à elle, exprime sa révolte par son geste subversif : elle lâche les freins des voitures d'occasion qui se trouvent sur les rampes des camions de transport de son oncle. Ces voitures roulent et viennent s'écraser les unes sur les autres, au bas de la rampe. Puis, action pleine de risques, elle commande à son mari de la conduire à Alexandra qui brûle, pour secourir les victimes des incendies.

Proctor a mis l'accent sur les relations entre Sophie et sa mère, car elle les présente comme l'un des facteurs qui expliquent l'engagement de Sophie. Si l'auteur du film n'insiste pas sur les rapports de Toko et d'Anika avec leur mère, elle donne cependant certains indices qui nous permettent de les deviner. Les relations de Toko avec sa mère révèlent intimité et vive affection, comme le montre l'étreinte vigoureuse qu'elles échangent à la station de taxis avant de se rendre à la cérémonie de la remise des diplômes. Et pourtant, la mère de

Toko gifle sa fille, geste auquel fera écho celui de Madame Gordon, mais dans la gifle que donne la mère de Toko sont concentrées toute la peine et la déception causées par la démission de la fille, qui annule par cette action tous les sacrifices de la mère : en effet, celle-ci a travaillé vingt ans chez les Blancs pour que sa fille puisse suivre des études.

Anika est rarement montrée en présence de sa mère. Mais il est apparent que la relation entre les deux femmes a été beaucoup plus intime et chaleureuse que celle qui existe entre Sophie et sa mère. Ainsi, la mère d'Anika est triste parce que sa fille ne vient voir que rarement ses parents maintenant. Elle en souffre et se plaint à Toko qui la console en lui disant que ceci est normal, que sa fille a grandi. L'implication est que dans une famille de fermiers afrikaners, la mère est plus proche de ses enfants que dans une famille bourgeoise anglophone où la *nanny* a souvent remplacé la mère.

Dans ce film, Proctor donne délibérément les rôles principaux aux femmes. Les personnages masculins sont sans importance. Ceux qui participent à l'action sont soit faibles, soit insignifiants. Le père de Toko n'est pas même mentionné. C'est la mère qui a travaillé pour que sa fille puisse être éduquée. Le père n'a aucun rôle dans la famille. Le mari de Toko, Spiro, est nommé deux fois, mais Proctor l'a fait disparaître, présumé tué en luttant contre l'apartheid. Proctor n'attribue pas d'importance non plus à l'agent de l'ANC, le militant qui est le contact de Sophie. Il n'a lui-même aucune fonction sauf de provoquer l'action de Sophie. Le père d'Anika est mort. Il est remplacé par son oncle, ancien policier, qui intervient une fois pour procurer à Anika une entrevue avec Sophie dans la prison. Enfin, Proctor attribue à Eugène, le mari d'Anika, le rôle cliché de l'homme protecteur de la faible femme. En réalité, il est soumis à toutes les volontés de sa femme. Elle lui commande de la conduire chez Toko, dans Alexandra qui brûle et il lui obéit. Le père de Sophie, falot et passif, ne prononce que deux phrases dans tout le film. Son mari, Jeremy apparaît d'une manière plus constante mais il est présenté par l'auteur comme un être faible qui a été détruit par son passage dans l'armée, comme je l'ai déjà indiqué. Sophie a usurpé son rôle de combattant. Elle s'est engagée dans les rangs de l'ANC lorsque son mari faisait son service militaire dans l'armée

nationaliste. Quand il s'est mis à boire et à prendre de la drogue, Sophie l'a quitté. A-t-il fait appel à l'alcool et aux stupéfiants pour effacer le souvenir de ses actions, lorsqu'il se battait sur les frontières, pour perdre conscience de ce que l'armée avait fait de lui ou bien comme il le dit à la prostituée, à cause de Sophie ? "C'est elle qui m'a rendu fou", déclare-t-il. Etre faible, il blâme Sophie de sa déchéance. On peut expliquer ses réactions de la sorte : lorsque Sophie s'est engagée dans la lutte contre l'apartheid, elle lui a volé son rôle viril ; elle l'a émasculé. Sophie menace l'ordre patriarcal et Jeremy ne peut supporter cette idée. Elle doit donc être punie pour ce crime. La seule supériorité du mari est celle de la force physique dont il fait usage pour prendre sa femme avec brutalité. Il lui fait violence, dans la scène qui se passe dans leur appartement. Il n'y a pas d'amour mais de la bestialité dans l'étreinte de Jeremy. Sophie en est réduite au statut d'un animal. C'est ce qui explique les mouvements de la jeune femme, à moitié nue, qui, d'humiliation, de douleur et de rage, va et vient à quatre pattes sur le sol, comme un animal.

Proctor adopte des stéréotypes, dans la représentation visuelle de ses trois protagonistes. Toko l'Africaine a des formes rondes et pleines mises en valeur par les vêtements, voyants, moulants et provoquants qu'elle porte au mariage d'Anika. Au cours du bal, alors que Sophie saute énergiquement et d'une manière désordonnée, Toko, répond au rythme de la danse par des mouvements sensuels et inconsciemment provoquants, qui attirent l'attention de l'Afrikaner, hôte d'Anika.

Anika, longue et mince, avec ses lunettes à monture d'écaille et ses longs cheveux le plus souvent sagement attachés, ses robes qui lui descendent jusqu'aux mollets, représente le type même de la femme intellectuelle et sérieuse.

Finalement Sophie, au début du film, féminine avec ses jolies robes et ses cheveux roux brillants, est masculinisée par Proctor au moment de ses épreuves. Ayant usurpé à son mari son rôle de combattant, elle porte des vêtements masculins. Ses grosses bottes, son blouson de cuir, son paletot sont sans doute justement ceux de son mari, qu'elle a empruntés à son passage dans leur appartement. Son geste, une fois

qu'elle a été libérée, est symbolique : elle échange son blouson de cuir contre le blouson de toile orange d'un Africain qui joue aux cartes à la station de taxis. Ce geste signifie qu'elle a abandonné son rôle viril de combattante qui n'est maintenant plus nécessaire.

Au début du film, la photo prise par l'oncle avait saisi l'amitié qui liait les trois jeunes filles. Au milieu du film, Proctor introduit la scène du sauna qui représente visuellement la parfaite harmonie qui règne entre les trois amies. Elles sont filmées couchées sur le sol de la salle embrumée, formant étoile, la tête au centre, communiquant dans une parfaite entente. Elles sont à moitié dévêtues, donc réduites à un commun dénominateur. Mais cette semi-nudité qui les unit n'a rien d'agressif. Au contraire, dans les films réalisés par des cinéastes hommes, la nudité de la femme a le plus souvent quelque chose d'agressif et la femme est réduite à un objet sexuel dépersonnalisé (Monaco 226). Ce n'est pas le cas dans "Friends". A la fin du film de Proctor, les trois amies se retrouvent et leur affection s'exprime dans la forte étreinte qui les réunit à nouveau. Les épreuves qu'elles ont subies les ont rapprochées.

Proctor présente donc un tableau fidèle de la période qui a précédé la fin de l'apartheid en Afrique du Sud. Elle a parfaitement réussi à représenter la réalité dans son concret historique à travers des personnages fictifs qui ont opéré comme des types représentant des classes, des cultures et des groupes différents. Parallèlement au conflit entre les races, qui ne prend pas le premier plan, puisque c'est une Blanche qui lutte contre le racisme et que les Africains se battent entre eux, Proctor présente aussi, indirectement, le conflit et la tension entre les sexes et surtout la possibilité d'une entente profonde entre trois femmes de culture et de milieu différents.

L'auteur du film a-t-il voulu infirmer l'engagement de son héroïne en lui donnant des motifs purement affectifs ? Elle a fait de la jeune femme un être émotionnel et instable — un partisan dangereux dans un mouvement révolutionnaire. En effet, sa reddition à la police est motivée par son incapacité de faire face aux conséquences de ses actes et par son remords. Son camarade de l'ANC le lui dit : "Quand on

s'engage dans ce genre d'action, il faut s'attendre à faire des victimes". Son geste menace le groupe et Toko l'avertit : "L'on ne sait jamais ce que l'on pourra révéler et qui on pourra dénoncer sous les coups de la torture".

Pourquoi avoir fait de son héroïne une femme dont l'engagement idéologique est déterminé par le cœur plus que par la raison ? Se pourrait-il que ce film soit pour la réalisatrice un moyen d'extérioriser un conflit intérieur et de se libérer de souvenirs qui la hantent ? J'ai pu interroger Elaine Proctor, qui m'a affirmé n'avoir pas participé elle-même au combat contre l'apartheid. Mais elle avait pris comme modèle pour ses personnages féminins des femmes qu'elle avait bien connues.

Je n'ai pas voulu faire ici une psychocritique du film de Proctor, une analyse du type "nosographique" selon la terminologie de Christian Metz, suivant laquelle les films "seraient traités comme des symptômes ou comme des manifestations secondaires partiellement symptomatisées, à partir desquels on pourrait "remonter" à la névrose du cinéaste (ou du scénariste, etc.)" (Metz : 1977 38). Ce n'est pas le cinéaste qui m'a intéressée ici, mais la période et les différentes attitudes qu'elle a dépeintes. Je pense que Proctor a voulu montrer dans son film que les femmes ont une tendance naturelle à la justice, à la bonté de cœur et à la générosité et que, quelle que soit la cause pour laquelle elles se battent ou l'idéologie qui les pousse, elles gardent une conscience toujours en alerte, ne perdant jamais de vue les principes d'humanité et de respect d'autrui.

*Anny Wynchank*¹



¹ University of Cape Town, Private Bag, 7700 Rondebosh, Cape Town (South Africa).

BIBLIOGRAPHIE

Kuhn, Annette. *Women's pictures : Feminism and Cinema* (London : Verso, 1994).

Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma* (Paris : Klincksieck, 1983).

----- . *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (Paris : Christian Bourgeois, 1977).

Monaco, James. *The New Wave* (New York : Oxford University Press, 1976).

