Le cinéma sud-africain postapartheid : quand les normes hollywoodiennes vont à la rencontre du pays

Fabrice Folio

▶ **To cite this version:**

Fabrice Folio. Le cinéma sud-africain postapartheid : quand les normes hollywoodiennes vont à la rencontre du pays. Travaux & documents, 2012, 41, pp.143–157. hal-01244100

HAL Id: hal-01244100
https://hal.univ-reunion.fr/hal-01244100

Submitted on 14 Sep 2018

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.

Le cinéma sud-africain postapartheid : quand les normes hollywoodiennes vont à la rencontre du pays

Fabrice FOLIO, MCF
CREGUR, UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

Le cinéma d'auteur sud-africain est en plein renouveau, à en juger par la participation de ses œuvres aux festivals internationaux et l'attrait qu'il suscite aux yeux des distributeurs occidentaux. Le pays remporte les distinctions partout où ses films concourent à travers le monde (de *Zulu love letter* à *Drum*, en passant pas *Tsotsi*, *U-Carmen eKhayelitsha* ou *Yesterday*). Le cinéma sud-africain prend de l'ampleur, et ce au terme d'une longue parenthèse due à l'apartheid (politique de développement séparée – 1948/1994).

Or, l'industrie cinématographique sud-africaine est, depuis son origine, influencée par le modèle hollywoodien. Cette influence perdure dans les tendances actuelles, que ce soit dans le nombre de films américains projetés dans ses salles, comme dans les « codes cinématographiques » présents dans les œuvres locales. On peut ainsi multiplier les exemples de films jouant sur la corde des bons sentiments, faisant état d'une analyse binaire de la situation et des personnages, ou encore dénotant une certaine esthétisation de la violence… À ce titre, on peut parler d'une certaine standardisation du cinéma sud-africain, qu'il est courant d'associer à un phénomène de globalisation économique et de mondialisation culturelle.

Pourtant, ce cinéma s'emploie, en parallèle, à faire montre de créativité, en mettant en exergue une situation sociale préoccupante sur bien des plans : chômage, pauvreté, inégalités, criminalité, VIH-Sida… Plus généralement, un grand nombre de films récents s'attachent à représenter les exclus d'hier. Il existe par conséquent une certaine originalité de « contenu » qui va, non pas venir remplacer, mais s'hybrider aux éléments de langage connus.

La présente contribution s'attachera à décrire le contexte dans lequel le cinéma sud-africain s'essaye, sans complètement sortir d'une influence dominant toujours ses écrans, à faire émerger un cinéma nouveau, intégrant la réflexion critique et la culture nationale.

La nation arc-en-ciel donne depuis quelques années une impulsion nouvelle au cinéma africain. Les films sud-africains recouvrent une réelle notoriété. Ils glanent les distinctions partout où ils concourent et tiennent le haut de l'affiche dans les festivals à travers le monde. *Zulu love letter*, *Drum*, *Tsotsi*, *U-Carmen eKhayelitsha*, *Yesterday* sont autant d'œuvres ayant reçu des prix prestigieux. Le cinéma d'auteur y prend de l'ampleur après une longue léthargie due à l'apartheid. Cela est à mettre au crédit du *soft power* national (sa « puissance douce »).

L'industrie cinématographique sud-africaine est, depuis son origine, influencée par le modèle hollywoodien. D'une certaine manière, cette influence perdure dans les tendances actuelles, que ce soit dans le nombre de films américains projetés dans ses salles, comme dans les « codes » cinématographiques présents dans les longs-métrages réalisés localement. Or, ce cinéma s'emploie en parallèle à faire montre de créativité, en mettant en exergue – souvent sans concession – une situation sociale préoccupante sur bien des plans : pauvreté, inégalités, criminalité, VIH-Sida… Un grand nombre de films récents s'attachent plus largement à représenter les exclus d'hier et à brosser les grands défis nationaux. Au final, le cinéma sud-africain déploie une originalité empreinte d'hybridation car assez standardisée sur la forme, bien que mise au service de l'analyse d'une réalité socio-économique tout en extrême sur le fond. Il en résulte une personnalité dans le contenu des œuvres, laquelle a vocation à dépasser, selon nous, les normes en vigueur et les artifices filmiques connus.

UN CINÉMA SUD-AFRICAIN EN PLEIN RENOUVEAU

Dix ans après la fin du régime d'apartheid, l'Afrique du Sud fait partie des cinq premières destinations de tournage au monde. Sur la scène continentale, elle occupe une place d'exception avec le Maroc et la région de Ouarzazate. Ainsi en 2003, quarante films étrangers ont été tournés à la pointe sud de l'Afrique, où huit studios sont apparus à partir de l'année 2005. On peut citer les succès *Blood Diamond*, *Hotel Rwanda* ou encore *Lord of war*, tournés ici et dont les scripts avaient pourtant pour cadre… la Sierra Leone, le Rwanda et le Libéria. Après 1994, la région du Cap au sud du pays est devenue un lieu prisé de tournage international de films (« Hollyveld »). Comme le rappelle M. Cuff, de la commission du film du Cap, « [l]es coûts de production sont 40% moindres qu'aux Etats-Unis, le climat est idéal, la grande variété de paysages permet de représenter une multitude de pays en un seul et les techniciens sont de bon niveau » (Giard, 2004). En plus du cinéma, le pays développe une production de spots publicitaires, de documentaires et de feuilletons télévisés.

Développer l'industrie du film a été au programme de l'agenda du gouvernement démocratique depuis 1995. Cela s'est traduit notamment par la création du *National Film and Video Foundation* (NFVF), institution responsable de la compétitivité sud-africaine à l'International (Tomaselli, 2006). Au sein des réalisations locales, un cinéma sud-africain d'auteur vu comme « authentique » et réaliste est en train d'émerger. Il fait suite aux années d'isolement sous l'apartheid, où la production se limitait à des comédies caricaturales et jamais innocentes, dont le succès planétaire *Les dieux sont tombés sur la tête* (1980).

Il est vrai que l'Afrique du Sud est le seul pays d'Afrique sub-saharienne à avoir forgé, depuis le début du XX^{e} siècle, une véritable industrie cinématographique (c'est-à-dire avec un système de production propre, un réseau de distribution, et une structure socioprofessionnelle). Au demeurant, sous l'apartheid,

existait avant tout un cinéma que l'on pourrait caractériser de raciste et sentimental[1], en tout cas déconnecté de la réalité. En plus d'une fermeture au cinéma mondial, le cinéma sud-africain constituait alors un déni du réel.

Précédant les grands bouleversements des années 2000, une orientation idéologique est apparue à la fin des années 1980. *Mapantsula* (1988) d'Oliver Schmitz, peut être considéré comme l'un des premiers films critiques basés sur une réalité sociale urbaine, celle des malfrats dans les zones périphériques telles que Soweto (Maingard, 2007). De même, le producteur indépendant Anant Singh a pu financer des films d'art et essai, dont les œuvres engagées de Darrel Roodt : les plus connus sont *Sarafina !* en 1992 et *Cry, the beloved country* en 1995, adaptant à l'écran le célèbre roman d'Alan Paton. D'origine indienne, A. Singh domine l'industrie locale, avec plus de 40 productions à son actif.

Mon Nom est Tsotsi (2005), sur lequel on reviendra plus avant, a signalé l'émergence d'un renouveau du cinéma sud-africain. Dans un contexte postapartheid, celui-ci est résolument centré sur des sujets sociaux, avec des acteurs locaux jouant fréquemment dans leur propre langue (dans le cas de *Tsotsi* dans l'argot des townships). Le film a remporté l'Oscar du meilleur film étranger en 2006. Avant cela, les précurseurs s'appelaient *Yesterday* (l'histoire d'une paysanne séropositive), premier film tourné en langue zouloue, également premier long-métrage sud-africain nominé pour l'Oscar du meilleur film étranger en 2005, ainsi que *U-Carmen eKhayelitsha* (une adaptation de l'opéra de Bizet chantée en xhosa dans un township du Cap), qui a remporté l'Ours d'or à Berlin en 2005.

Sur un plan thématique, on pourra remarquer la quantité assez importante de films s'attachant à dresser les contours de la nouvelle nation sud-africaine (Dovey, 2009b). À ce niveau, ce sont bien les exclus ou « refoulés » d'une époque révolue qui passent sous les lumières des projecteurs, c'est-à-dire ceux qui, jusqu'à une date récente, n'avaient guère été filmés sans arrière-pensées idéologiques (ou avaient simplement été exclus de quelque représentation cinématographique ou audiovisuelle que ce soit). En clair, les populations de couleur et prioritairement la communauté noire… Qui plus est, les sujets traités sont souvent teintés de gravité. Aussi se placent-ils en tant qu'allégories des défis, voire des vieux démons combattus mais non disparus du pays : pauvreté, chômage, inégalités, exclusion, criminalité, Sida…

Pourtant, l'industrie cinématographique sud-africaine est depuis ses débuts influencée par le modèle hollywoodien. Cette influence perdure dans les tendances actuelles.

D'une part, la clientèle-cible demeure majoritairement les populations solvables, soit plutôt blanches. L'offre s'articule sur des productions américaines (dont les *blockbusters*) jugées plus rentables. Celles-ci accaparent 90% du marché global (Lelièvre, 2011). À degré moindre, on retrouve des productions indiennes (*Bollywood*), en rapport avec la diaspora. Pour les deux grandes sociétés de

[1] Quand il n'était pas de propagande, tel que le film *Kaptein Caprivi* en 1972 au sujet du support militaire au sein du régime rhodésien.

distribution, Ster Kinekor et Nu Metro, les arguments économiques plaident toujours en cette faveur. « Leur logique veut que les films réalisés par des Noirs sur la vie des Noirs n'intéressent que les Noirs », déplorait le réalisateur Ramadan Suleman en 2000. Il n'y a encore que peu de salles dans les townships (ex-quartiers noirs ségrégués sous l'apartheid). La distribution repose entre les mains de compagnies liées au cinéma américain, dont la « toile » se limite au cœur blanc des grandes villes. Il faut souligner ici l'inflexion *Tsotsi* : le film a initié un financement public plus conséquent du cinéma local[1]. Surtout il a drainé un public noir, celui de la nouvelle bourgeoisie. L'émergence de cette classe moyenne a fait passer la part de l'audience noire de 9 à 22% entre 2003 et 2005, alors que l'audience globale (28 millions d'entrées par an) décline (*Cinémotions*, 2006). Les distributeurs ont dès lors commencé à se montrer plus attentifs à la production locale et au « public » vu dans toutes ses sensibilités. Par exemple, Ster-Kinekor a depuis cherché à élargir l'audience noire par la construction de cinémas à Soweto et dans d'autres townships du pays (où la plupart des salles ont été fermées pendant l'apartheid)[2].

D'autre part, on ne peut que constater que les films récents, ceux-là même qui décrochent les premières places dans les festivals internationaux, demeurent *in fine* assez convenus sur la forme, c'est-à-dire sur un plan technique et narratif, voire idéologique. La priorité est par exemple donnée à l'esthétisme, y compris quand les sujets sont difficiles. Les œuvres jouent également sur la corde des bons sentiments et du politiquement correct (du moins en phase avec le discours institutionnel dominant). Enfin, elles font parfois état d'une analyse binaire, tantôt simpliste de la situation et des personnages… À ce titre, on peut parler de normes en vigueur et d'une certaine « codification » du cinéma sud-africain, qu'il est aisé d'associer à un phénomène de globalisation économique et de mondialisation culturelle.

A priori, ce sont les aspects du cinéma américain, tels qu'ils ont été exposés par R. Dubois (2008), lesquels s'articulent autour d'un certain nombre de valeurs, qui se retrouvent en partie dans ce « cinéma nouveau » sud-africain. À travers une histoire, une géographie, un système politique et une culture propre, le pays de Mandela semble entrer en résonance avec celui de l'oncle Sam sur quelques principes. On citera l'optimisme, l'*Happy ending* en guise de retour à l'ordre ou la glorification de l'individualisme (le *Self made man*). On le mesure également à travers certains mécanismes filmiques notoires : il faut ici évoquer l'esthétisation à outrance, la photographie recherchée, les changements de rythme, le jeu de caméra sophistiqué, ou encore le soin accordé à la bande son…

Tout cela pourrait être certes considéré comme résultant d'une certaine indifférence sud-africaine envers les conceptions venant de pays non

---

1 De la part du *Industrial Development Corporation*, institution publique chargée du financement du développement en Afrique du Sud.

2 Il faut noter que, de toutes les manières, le film *Tsotsi* avait abondamment circulé au marché noir, notamment à l'intérieur des quartiers précaires (Dovey, 2009c).

anglophones. C'est selon nous à relativiser dans le sens où de nombreuses œuvres du cinéma moderne, y compris dans les « genres » émergeants, font de plus en plus appel à ces artifices. On répondra par conséquent que, en premier lieu, il n'est jamais inutile de rappeler l'importance du lien linguistique et socioculturel entre l'Afrique du Sud et les autres pays anglo-saxons. En second lieu, l'objectif ultime est également commercial et… pragmatique. Il est en fait dépositaire d'une culture *mainstream* ou du « courant dominant », celui où s'exprime actuellement une mondialisation de contenu, dans le cadre du 7e art impulsé par le cinéma américain (Martel, 2010).

Au total, le cinéma sud-africain rentre-t-il dans des normes établies ? Ou fait-il assaut d'originalité à tel point que l'on peut parler d'une exceptionnalité de contenu, traduisant une « culture nationale » ? Pour y répondre, il faut à présent rentrer un peu plus dans le détail.

TROIS ŒUVRES EMBLÉMATIQUES D'UNE CÉLÉBRITÉ NOUVELLE… ET FORMATÉE ?

On présentera ci-dessous trois œuvres sud-africaines postapartheid à succès, qui retranscrivent assez bien cette complexité. Nous assumons le jugement de valeur porté à la suite, croisé à l'avis de chercheurs, de critiques de cinéma et de la presse.

Mon Nom est Tsotsi (2005). Synopsis : Dans un bidonville aux abords de Johannesburg, en Afrique du Sud, un jeune homme de 19 ans, orphelin, a occulté tout souvenir de son passé, jusqu'à son propre nom. Il s'appelle Tsotsi, qui signifie « voyou », « gangster » dans le jargon des ghettos. Sans nom, sans passé, sans ambition, il dirige une bande de marginaux. Après avoir tabassé un de ses amis sous l'emprise de l'alcool, il traverse le bidonville et agresse une jeune femme des quartiers riches en lui volant sa voiture. Mais sur la banquette arrière, un bébé se met à pleurer. Abandonnant le véhicule, il s'enfuit vers le ghetto en emmenant le bébé.

Réalisé par Gavin Hood, *Mon Nom est Tsotsi*, sorti à Johannesburg en 2005, a fait preuve d'une réussite assez incroyable (400 000 entrées dans son propre pays, 7,8 millions de rands encaissés soit environ 1 million d'euros). Jusqu'alors, seules les comédies de Leon Schuster parvenaient à attirer autant de spectateurs (*Cinémotions,* 2006). Le succès de *Tsotsi* s'explique par le prestige de l'Oscar récolté en 2005, mais aussi par le fait qu'il a attiré un public noir important (60% des spectateurs selon le distributeur local). Dans leur grande majorité, les hommes politiques dont les (ex-)présidents T. Mbeki et N. Mandela ont apprécié le film (ils ont même invité le réalisateur et l'acteur principal à venir les rencontrer).

La mise en scène du film est soignée. Elle alterne des plans larges de grands espaces périurbains et des gros plans assez intenses, le tout agrémenté d'une composition musicale à base de Kwaïto (la musique des quartiers noirs, mélange de house music, d'afro beat et de ragga). Le cinéaste a accordé un soin particulier à l'esthétique d'ensemble. Le montage du film est parfaitement rythmé et parvient sans peine à tenir en haleine le spectateur.

Toutefois, on pourra remarquer que *Mon nom est Tsotsi* n'arrive pas toujours à transcender un scénario mélodramatique, lequel reste au final assez conventionnel. Comme le rappelle Anne-Sophie Nanki de *Critikat.com* (2006),

> [l]e cinéaste suit avec l'application d'un élève consciencieux les règles gravées sur les tables de la loi du genre, sans chercher à les mettre en question, à les subvertir, les pervertir. On ne sort pas des sentiers battus, des poncifs établis. Un des problèmes du film réside dans le fait que la misère est ici loin d'être misérable, et est même parfois un peu trop belle pour être encore de la misère.

Le réalisateur a par exemple utilisé le super 35 (plutôt que le 16 mm) et un filtre sépia, afin de donner un grain plus fin et une touche « classieuse » au film. Cela peut paraître troublant, comme s'il fallait contrebalancer l'indigence des bidonvilles et le naufrage social et sociétal de certains des personnages de l'histoire… Par ailleurs, la fin du film a été édulcorée par rapport au roman initial (sur lequel il repose en partie). Le voyou finit ainsi par ramener le bébé à ses parents et se rendre à la police, au sein d'une séquence emphatique que l'on pourrait juger assez improbable (Dovey, 2009c). Dans l'histoire originale, il périssait dans un incendie. Notons que le réalisateur a tourné une autre fin, où un policier abat Tsotsi (ce fut d'ailleurs celle qui a figuré sur les DVD pirates…). Mais celle-ci n'a pas été retenue. Enfin, de véritables Tsotsi ont pu déclarer que le personnage du film était trop « tendre » (*too soft*) pour véritablement perdurer dans le milieu criminel sud-africain (Sosibo, 2006).

District 9 (2009) peut se considérer comme un film de science-fiction, mâtiné d'extraits documentaires. Il s'agit au départ d'un film à moyen budget mais qui, contre toute attente, a explosé en quelques semaines le box-office, d'abord aux États-Unis puis dans le reste du monde. À ce titre, on considère qu'il s'agit d'un succès surprise ou « dormant » (appelé *sleeper hit* dans le milieu), c'est-à-dire un produit culturel inattendu ayant prioritairement engrangé de la popularité par le bouche à oreille.

District 9 (2009). Synopsis : Wikus van der Merwe est un employé de la MNU, agence chargée de la gestion des extraterrestres. Ceux-ci sont confinés dans un immense ghetto, le District 9, depuis une vingtaine d'années, date de leur arrivée sur terre à bord d'un vaisseau en panne au-dessus de Johannesburg… Le ghetto où ils ont été accueillis est devenu un bidonville, plaque tournante de trafics orchestrés par la mafia nigériane. Il indispose les riverains et les autorités mandatent une société de sécurité privée, la MNU, sous commandement de Wikus van der Merwe, pour évacuer le district et reloger les *prawns* ou crevettes (leur surnom péjoratif) à 250 km de Jo'burg, dans le désert.

Au premier abord, comme l'indique le site *Excessif.com* (2009), « *District 9* développe une approche intéressante de science-fiction, en mélangeant le divertissement pur et le pamphlet sociopolitique dans la veine des meilleurs films du genre des années 60 et 70 ». Nous y reviendrons. Mais, sur la forme, force est d'avouer qu'il ne fait pas vraiment assaut d'originalité. En effet, le film renvoie à *Blair Witch Project* pour l'empreint de la caméra à l'épaule ou à *Cloverfield* pour la campagne publicitaire « larvée » (sa promotion a utilisé une campagne de marketing viral). Et finalement aux deux pour ce qui est du style pseudo-réalité en vogue. *District 9* est en effet tourné comme un docu-fiction tiré d'images d'archives et d'interviews. Il s'agit d'un parti pris de mise en scène ayant fait ses preuves et qui donne une atmosphère assez réaliste au film. Le spectateur est ainsi immergé dans l'intrigue.

La réalisation, quant à elle, est très nerveuse et précise, suivant les usages des films contemporains à grand spectacle. Les scènes d'action, particulièrement la scène finale, raviront les amateurs de films violents, tout en débauche d'effets pyrotechniques et sonores, mélange de technologie absolue et de brutalité primaire. Les exemples à ce niveau abondent. Finalement, *District 9* s'inspire d'une pléthore de films de genre, souvent adulés même si émargeant parfois à la série B de science fiction. Malgré cela, et on le verra en partie 3, lui survit une solide réflexion sur le propos, ce qui fait sa qualité.

Précisons tout de même que ce n'est pas un film sud-africain à proprement parler. Il s'agit d'une œuvre néo-zélandaise et américaine[1]. Il s'inspire en fait du court-métrage sud-africain *Alive from Joburg*, et a été réalisé par un Sud-Africain, avec des acteurs locaux et un tournage qui a pris place en Afrique du Sud (d'ou sa présence dans notre sélection).

[1] Le film a été produit par Peter Jackson, réalisateur célèbre du *Seigneur des anneaux*. Celui-ci a fait le pari de parrainer ce qui est le premier film de Neill Blomkamp. D'abord préposé à mettre en scène l'adaptation cinématographique du jeu vidéo *Halo* (le projet ayant avorté pour cause de budget), le jeune réalisateur a finalement fait ses premières armes sur un projet original, (ré)écrit par ses soins.

Yesterday (2004). Synopsis : Dans un petit village du Zululand-Natal en Afrique du Sud, Yesterday doit gérer seule les difficultés d'un quotidien précaire. Yesterday, la trentaine, vit seule avec sa fille Beauty, 7 ans, dans le village de Rooihoek en Afrique du Sud. Sans son mari, parti travailler dans une mine de Johannesburg, elle élève courageusement mais avec bonheur Beauty. Ce fragile équilibre bascule quand elle apprend soudain qu'elle est atteinte du virus du sida.

Réalisé par le cinéaste Darell Roodt, devenu dès sa sortie un grand succès en Afrique du Sud, *Yesterday* (2004) serait le premier film à avoir été tourné en langue isiZulu. L'histoire prend place en zone rurale, dans l'arrière-pays du KwaZulu-Natal (nord-est du pays), ce qui tranche quelque peu avec les environnements urbains des longs-métrages nationaux.

Comme le dit le site d'information *Afrik.com* (2004), « [c]e film est avant tout un drame social sud-africain basé sur la pandémie du sida. Il s'inscrit comme une arme de prévention majeure dans un pays rongé par la terrible pandémie ». Plus largement, il a été considéré par les critiques comme une œuvre magistrale ayant fait l'unanimité en Afrique du Sud mais aussi dans le monde. Le film a été nominé aux Oscars, un an avant la consécration de *Tsotsi*.

Dans la forme, l'œuvre cinématographique utilise une mise en scène stylisée et un montage à la fois ample et lent. L'ensemble, surtout dans la première partie du film, donne un côté très artistique, presque contemplatif, en ce qui concerne les vastes paysages ruraux du KwaZulu-Natal. On peut souligner que le film a un rythme qui lui est propre et qui sied à ce genre de propos. En cela, il ne plaira pas forcément aux adeptes de réalisations teigneuses et soutenues, plus caractéristiques des films précédents. Il s'agit d'un long-métrage « plaintif » pour la maîtrise d'un sujet dur. *Yesterday* est une œuvre profondément mélancolique.

Toutefois, on remarque malgré tout que le spectateur semble quelque peu ménagé. La photographie recherchée et la qualité artistique d'ensemble paraissent une nouvelle fois contrebalancer la rudesse du thème (Maingard, 2007). Le contenu du film a aussi été adouci par une fin non exempte d'un sentiment d'espérance. De même, des impasses existent sur certains faits encore plus injustes que ceux que le film veut bien montrer[1]. Plus largement, les critiques à l'encontre du film, qui sont survenues assez tardivement, ont fait état de stéréotypes quant au portrait simpliste fait du monde zulu rural (habitants simples d'esprit et incultes), que traduit notamment la grande sobriété – pauvreté diront certains – des dialogues (Tolsi, 2004, cité dans Tomaselli, 2006).

[1] Pour prendre un exemple, *Yesterday* ne montre guère les difficultés d'obtenir les médicaments adéquats (le mari de Yesterday se retrouve avec des remèdes à sa disposition alors même qu'ils habitent un petit village retiré). On peut supposer que la facilité d'obtenir les traitements idoines est autre que celle montrée ici.

DES MAUX NATIONAUX PASSÉS AU CRIBLE, UN CONTENU RICHE D'ENSEIGNEMENTS

Des normes cinématographiques paraissent donc clairement présentes au sein de ces longs-métrages. On peut les corréler au fait que ces films s'adressent aussi, on l'a vu, à un public et à des experts internationaux. Ils recherchent une notoriété mondiale, destinée à réancrer l'Afrique du Sud dans le concert des nations. C'est pour cela qu'ils s'inscrivent dans les canons du genre. En dépit de cette réalité, ces films contribuent parallèlement à la compréhension du pays, ce qui renforce leur intérêt mais aussi leur ambivalence.

Avec *Tsotsi*, Gavin Hood parvient à entraîner le public dans un univers d'extrêmes radicaux, correspondant bien à l'actuelle Afrique du Sud. De ce fait, l'œuvre détient une portée pédagogique. Opulence et pauvreté, colère et compassion, passé et présent entrent ici en confrontation et constituent la trame du film.

Rappelons que le tsotsi est un personnage archétypal des grandes villes sud-africaines, en particulier de l'agglomération de Johannesburg, dans les années 1940[1]. Le film met l'accent sur le sentiment de repentance, en étroite liaison avec l'histoire du pays. Cela est parfois signalé par des symboles : Tsotsi gangster, habillé d'un T-shirt rouge, l'échange plus tard contre une chemise blanche quand il se repend… Au terme d'un parcours initiatique, Tsotsi accède ainsi à la connaissance de lui-même, à la paix, le film se veut donc une ode à la rédemption (*Critikat.com*, 2006). Pour être plus précis, deux thèmes majeurs s'entrecroisent tout au long de l'histoire : la famille et la violence.

En premier lieu, la déstructuration du tissu social familial est filmée et reliée au passé d'apartheid. Cela amène un jeune voyou, à travers le prisme du bébé dont il s'occupe maladroitement, à redécouvrir sa part d'enfance et d'humanité, occultée par la misère sociale.

En second lieu, la violence est présente sous les formes qu'elle prend en Afrique du Sud[2]. Le film mêle omniprésence des armes à feu, agressions dans les trains (*mugging*), vols de voiture (*hijacking*), cambriolages, viol que craint Miriam à l'irruption de Tsotsi. Comme le dit L. Dovey (2009a), il n'est pas ici décrit une violence « atavique » du continent dont les médias internationaux sont si friands (guerre civile, génocide…), mais bien une criminalité locale et domestique, qu'il faut plutôt décrypter comme un déplacement métonymique des formes de brutalité et de violence passées, ayant engendré un contexte donné.

---

1 À ce moment, une jeunesse urbaine, fruit de la pauvreté et de l'oppression, s'adonne à des activités interlopes (Houssay-Holzschuch, 2006). Elle est identifiable par ses choix vestimentaires (le costume *zoot suit*, d'où viendrait le terme tsotsi), son argot (*isicamtho*, la langue parlée qui mélange langues africaines, anglais et afrikaans), et enfin par sa fascination pour le modèle américain.

2 Rappelons qu'en 2005, le *Sunday Times* avait recensé 19 000 meurtres, 55 000 viols et 120 000 holdups dans le pays… Le taux d'homicides y est huit fois supérieur à celui des États-Unis.

Pour le géographe que nous sommes, le film est de surcroît un cas d'école pour illustrer les stigmates de l'apartheid. La géographie fragmentée de la ville ségréguée, toujours lisible dans le contexte actuel (Folio, 2004a), constitue le socle paysager de l'œuvre. La ville est éclatée en plusieurs aires : CBD[1] déserté le soir, banlieues aisées, townships africains, bidonvilles… Un autre aspect de ce paysage urbain est celui de l'éloignement et de la désarticulation qui définit la structure urbaine, ponctuée de zones en friche (*buffer zones*).

Le réalisateur nous montre enfin une société sud-africaine en évolution. Le personnage féminin qu'agresse Tsotsi, et à qui il subtilise sa voiture et son bébé est Noir. Ce choix permet d'éviter le schéma classique de la criminalité noire affectant les familles bourgeoises blanches… En outre et surtout, cela permet d'évoquer l'existence d'une nouvelle élite de couleur ou *Black Diamonds* (ayant pu parfois tirer profit des politiques de discrimination positive), habitant des villas luxueuses sécurisées, conduisant des grosses berlines et tout autant victimes de l'insécurité (ou d'un sentiment d'insécurité). Dans son propos, le film devient didactique, il porte un regard large, d'hier à aujourd'hui, sur l'état du pays.

Concernant *District 9*, l'objectif de Neill Blomkamp n'était sans doute pas de révolutionner la science-fiction[2]. Le réalisateur développe en réalité un univers propre, utilisant judicieusement le prétexte de la science-fiction pour parler de problèmes bien actuels. Comme le dit J.-P. Tessé dans les *Cahiers du Cinéma* (2009) : « Le film part de la métaphore appuyée pour aller vers la pure série B, ce qui vaut toujours mieux que l'inverse ». Le cadre de Johannesburg offre pour sa part un dépaysement bienvenu à ce type de film, généralement tourné dans les métropoles nord-américaines.

Le film tombe certes souvent dans la facilité de la série B, mais il fait un inventaire contemporain assez saisissant de l'héritage de l'apartheid. Ici, sous des habits de faux *blockbuster*, tout passe au crible d'une réalisation ironique : le racisme, l'exclusion, la corruption, les gangs, la tribalité, les sociétés paramilitaires privées… Pour S. Sarfati (2009), il est délivré une réflexion politique et sociale sous des dehors de divertissement.

Le film devient de la sorte une ode à la tolérance. Dans un des pays les plus inégalitaires au monde, elle dénonce le climat d'exclusion latent à deux niveaux. Déjà, en se remémorant l'histoire de l'Afrique du Sud, avec ces tensions entre Noirs et Blancs, cela prend un écho particulier. *District 9* retranscrit l'histoire de la ségrégation raciale par un glissement fascinant. Mi-crevettes, mi-insectes géants, les aliens doivent cohabiter tant bien que mal dans ce District 9, lequel est une allusion au célèbre District 6 de la métropole du Cap ; là, des

---

1 *Central Business District*, centre d'affaires des grandes villes, par extension le cœur des villes ou centre-ville.

2 On soupçonne tout de même qu'il essaye de démontrer qu'avec une économie de moyens (30 millions de dollars tout de même…), il est possible de concurrencer des superproductions de ce type, avides de surenchère.

populations de couleur, stigmatisées et pauvres, s'étaient regroupées dans les années 1970. Le quartier pluriethnique a ensuite été rasé par les autorités, officiellement sous couvert de thèses hygiénistes, officieusement pour complaire aux thèses du développement séparé.

Mais le tour de force du film est de parvenir à montrer, sans extraire des principes moralisateurs, la réalité d'une xénophobie multi temporelle. Car ce racisme, autrefois dirigé par certains Blancs contre la communauté sud-africaine noire, se maintient ces dernières années dans les bidonvilles du pays. Il se tourne cette fois contre les étrangers immigrés depuis les pays limitrophes afin de trouver du travail. On renvoie ici aux émeutes de 2008, que l'on n'arrive pas à s'enlever de la tête dès les premières images du film. En résumé, *District 9* n'indique pas que le racisme peut toucher une société quelconque, mais qu'il peut tout aussi bien se (re)développer dans une société qui a elle-même fait l'expérience douloureuse de ce racisme (et à l'encontre même de ceux qui ont pu l'aider à un moment donné…). Le sentiment de frustration extrême d'une partie de la société sud-africaine (devant la lenteur des changements), le chômage, le manque de perspectives ainsi que la perception de l'étranger africain comme un Autre ontologique (entrant en concurrence avec les « locaux » sur le marché intérieur), en sont quelques-uns des éléments explicatifs (Wa Kabwe-Segatti, 2008). Misère et ressentiments amènent ici populisme et recherche de boucs émissaires…

Pour finir, dans *District 9*, les extraterrestres sont confinés dans le but d'exploiter leur armement dévastateur, quoiqu'inutile en l'état. L'agence privée chargée de leur surveillance, puis de leur déplacement, est la MNU (*Multi-National United*). Le film se fend alors d'une critique voilée de l'existence des grosses sociétés tendant à faire main basse sur les richesses du monde. À ce stade, c'est bien le phénomène de privatisation, notamment de la sécurité (si prégnante dans le pays…), qui est dénoncé assez habilement.

L'intérêt du film *Yesterday* est, on l'a dit, principalement d'instruire par la fiction, face à un fléau décimant une partie des forces vives des peuples d'Afrique australe. Il convient de rappeler que 5,7 millions de Sud-Africains sont séropositifs (18% des 14-49 ans sont infectés), ce qui donne un des chiffres les plus élevés au monde (*Amnesty international*, 2008).

Assurément, *Yesterday* est un film qui ne laisse pas indifférent, tant il est rempli de souffrance rentrée et d'impuissance. Passé le propos difficile, il finit par rappeler que la vie importe plus que tout. Assez peu de films ont su aborder avec autant de simplicité le problème mondial que représente le virus VIH, en partant de la vie modeste d'un couple, dans l'adversité, face aux difficultés et à l'incurie internationale, nationale et locale. Le jeu d'échelle prend ici toute son acuité : hostilité des voisins, difficulté de se déplacer dans le pays, difficulté d'avoir, à temps, une sensibilisation et un traitement dans les pays du Sud…

Si cette œuvre instructive n'est pas très joyeuse, elle finit par devenir une ode à la simplicité et plus prosaïquement à la richesse de l'existence.

Le personnage de la fille, *Beauty*, ainsi que ceux des institutrices, offrent des moments profondément humanistes à l'intérieur de l'histoire. Mais là où le film vise juste, à notre sens, c'est quand il démontre et dénonce, de façon implacable, les obstacles et préjugés qu'une femme doit traverser, *a fortiori* dans les espaces à forte tradition. En la circonstance, il s'agit d'une zone rurale reculée de l'ancien bantoustan *Kwazulu* (territoires réservés aux populations ethniques sous le « Grand apartheid » – Folio, 2004b). Si Yesterday est au début du film bien intégrée à son village, ses « proches » lui rendent la vie plus ardue lorsqu'elle accepte de reprendre son mari malade. Et la guérisseuse de son village, membre à l'influence marquée, lui reproche de ne pas l'avoir consultée… Par la suite, les réprimandes se font de plus en plus sévères à mesure que la maladie de Yesterday progresse. Cette pression communautaire deviendra finalement infernale, poussant Yesterday à quitter le village et à ériger seule son baraquement. Comme le rappelle le réalisateur Oliver Schmitz, auteur d'un autre film sur la question du sida dans le pays, *Life, above all* (2010), en ces endroits,

> [l]es gens ont gardé des valeurs traditionnelles, les croyances et les superstitions sont restées fortes, ainsi que les liens entre les membres de la communauté. La pression sociale est par conséquent extrême. Tout le monde se connaît et se regarde vivre. Le mot sida est tabou là-bas. C'est une maladie honteuse, une punition divine qu'il faut garder secrète (Blottière, 2010).

L'ostracisme, qui découle des différences, des souffrances et des méconnaissances, est au cœur du film. Ce dernier offre alors une description utile d'une réalité nationale qui demeure assez taboue.

CONCLUSION

Depuis plusieurs années, on assiste à un renouveau du cinéma sud-africain. L'Afrique du Sud demeure l'unique industrie du cinéma au sud du Sahara, avec 20 000 employés et un chiffre d'affaires de 1,5 milliard de rands par an, comme le rappelle Sabine Cessou (2001). Cela fait d'elle une exception sur la scène continentale. Certes, nous avons montré qu'elle se situait, à ce niveau, en compagnie du Maroc en ce qui concerne les lieux de tournage, mais avec localement, tout à la fois, une réalisation interne foisonnante.

Pour autant, sur un plan formel, le cinéma sud-africain postapartheid reste pour le moins convenu ; l'exception devient alors la « règle » à un niveau scalaire global. Les codes cinématographiques, dans un contexte de mondialisation culturelle mais aussi d'un héritage anglo-saxon prégnant, sont très présents (esthétisation à outrance, rythme soutenu, optimisme, ton mélodramatique rééquilibré par un *happy ending*…). Parallèlement, sur le fond cette fois, ces œuvres regardent droit dans les yeux les grands maux du pays, pour mieux les exorciser. À ce titre, on peut parler d'un cinéma courageux et cathartique. Il

s'inscrit en fait dans les valeurs que la nation arc-en-ciel porte en elle et qu'elle entend à la fois diffuser en interne et projeter à l'extérieur : la volonté nationale de « travailler » le passé pour mieux le conjurer, reconstruire le présent et finalement préparer l'avenir. Les marqueurs de ce « genre » sud-africain sont à ce moment : l'histoire, les problèmes sociaux et sociétaux, la réconciliation et la reconstruction nationale (Tomaselli, 2006). Au total, cela offre un cinéma créatif hybride qui fait son originalité, le contenu surpassant à notre sens des normes cinématographiques amenées elles-mêmes à évoluer. Règles et exceptions ne sont alors plus inconciliables.

Cependant, en dépit d'un passé adjuré et de résonances symboliques, il convient aussi de se poser la question suivante : à qui s'adressent réellement ces œuvres ? Localement, elles semblent cantonnées à une minorité aisée, qu'elle soit blanche ou émergente noire. Il reste encore sans doute à imposer des quotas de films sud-africains à la télévision et dans les salles, ou à intensifier les réseaux de distribution dans les quartiers périphériques pour toucher le plus grand nombre[1]… Les réalisateurs, quant à eux, filment les exclus d'antan mais ce sont souvent des professionnels insérés, appartenant à la communauté blanche, parfois expatriée. Sur la scène internationale, ces films s'adressent aux critiques de cinéma, aux cinéphiles et aux adeptes des festivals… Si *District 9* et *Tsotsi* ont eu un caractère plus populaire, c'est sans doute à cause des thèmes traités et d'un cinéma d'action grand public. Or cela n'est pas le cas des films plus intimistes et sociétaux que sont *Yesterday*, mais aussi *Fools*, *Drum*, *U-Carmen eKhayelitsha*, *Zulu love letter*, *Nothing but the truth*, ou encore *Le secret de Chanda*.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

AMNESTY INTERNATIONAL, *South Africa: 'I am at the lowest end of all'. Rural women living with HIV face human rights abuses in South Africa*, Report, Londres : Amnesty International Publications, mars 2008.

BLOTTIÈRE, M., « Afrique du Sud, comment ça va (très mal) avec le virus », in *Télérama.fr*, « Cinéma », le 20 mai 2010 ; http://www.telerama.fr/cinema/afrique-du-sud-comment-ca-va-tres-mal-avec-le-virus,56212.php.

CESSOU, S., « Des films blancs sur les Noirs, mais pour les Blancs seulement », in *AfriBD*, *Analyse*, Afrique du Sud, 2001 : http://www.afribd.com/article.php?no=1886.

DAVIS, P., In *Darkest Hollywood : Exploring the Jungles of Cinema's South Africa*, South Africa : Ravan Press, 1996.

—, « Le cinéma sud-africain est-il tombé sur la tête ? », in *CinémAction*, G. HEMEBELLE (dir.), dossier réuni par K. TOMASELLI, Paris : Cerf Afrique Littéraire, 1986, p. 53-58.

« District 9 », *Excessif.com*, « La critique d'Excessif », 2009 ;

[1] *Yesterday* a fait le choix, mais sur décision de la puissance publique, d'une diffusion itinérante dans les zones précaires du pays.

http://www.excessif.com/cinema/critique-district-9-4709080-760.html

DUBOIS, R., *Hollywood : cinéma et idéologie*, Paris : Éditions Sulliver, 2008.

DOVEY, L., « 'African Cinema' : Problems and Possibilities », in *African Film and Literature, Adapting Violence to the screen*, New York : Columbia University Press, 2009a, p. 1-33.

—, « Cinema and Violence in South Africa », in *African Film and Literature, Adapting Violence to the screen*, New York : Columbia University Press, 2009b, p. 34-62.

—, « Redeeming Features : Screenings HIV/AIDS, Screening Out Rape in Gavin Hood's Tsotsi », in *African Film and Literature, Adapting Violence to the screen*, New York : Columbia University Press, 2009c, p. 90-118.

FOLIO, F., « Villes post-apartheid au Kwazulu-Natal : une déclinaison du modèle de Davies », *L'information Géographique*, vol. 68, n°4, 2004a, p. 320-339.

—, « Villes et structures spatiales élémentaires du Kwazulu-Natal (Afrique du Sud) », *Mappemonde en ligne*, 2004b ;
http://mappemonde.mgm.fr/num4/articles/art04402.html.

GIARD, M., « Le bon plan sud-africain », in *Libération*, le 8 septembre 2004 ; http://next.liberation.fr/cinema/0101500941-le-bon-plan-sud-africain.

HOUSSAY-HOLZSCHUCH, M., « Mon nom est Tsotsi (Gavin Hood) », in *Les cafés géographiques,* « *Des films* », 2006 ;
http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=939.

LELIÈVRE, S., « Panorama historique et politique du cinéma en Afrique du Sud », in *Lenaka News Blower*, le 18 septembre 2011 ;
http://lenaka.info/2011/09/18/panorama-historique-et-politique-du-cinema-en-afrique-du-sud/615.

MAINGARD, J., « Chimes of Freedom, Cinema against apartheid », in *South Africa National Cinema*, London & New York : Routledge, 2007, p. 139-156.

—, « Screening Nation, New South African cinéma/s beyond apartheid », in *South Africa National Cinema*, London & New York : Routledge, 2007, p. 157-178.

MARTEL, F, *Mainstream, enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris : Flammarion, 2010.

NANKI, A.-S., « La rédemption par la paternité, Mon nom est Tsotsi », in *Critikat.com*, 2006 ; http://www.critikat.com/Mon-nom-est-Tsotsi.html

SARFATI, S., « *District 9* : métaphore percutante et science-fiction brillante », in *LaPresse.ca*, 2009 ;
http://moncinema.cyberpresse.ca/nouvelles-et-critiques/critiques/critique-cinema/9083-idistrict-9i-metaphore-percutante-et-science-ficton-brillante.html

SOSIBO, K., « True to Tsotsis ? » in *ZA@Play* (Feb3), 2006 ;
www.chico.mweb.co.za/art/2006/2006feb/060203-tsotsi.html.

TESSÉ, J.-P., « *District 9*, critique », in *Cahiers du Cinéma*, le 22 septembre 2009 ; http://www.cahiersducinema.com/.

TOMASELLI, K.G., « Grappling with the New South Africa : Towards a New Cinematic Repertoire », in *Encountering Modernity, Twentieth Century South African Cinemas, Savusa Series*, Amsterdam & Pretoria : Rozenberg – UNISA Press, 2006, p. 29-53.

—, « Imaging Africa : Gorillas, Actors and Characters », in *Encountering Modernity, Twentieth Century South African Cinemas, Savusa Series*, Amsterdam & Pretoria : Rozenberg – UNISA Press, 2006, p. 29-53.

« Tsotsi dans le contexte du cinéma africain », in *Cinémotions*, Article extrait des éléments de presse, 2006 ; http://www.cinemotions.com/article/6524.

« *Yesterday* : le premier film international en langue zouloue », in *Afrik.com*, 2004 ; http://www.afrik.com/article7886.html.

WA KABWE-SEGATTI, A., « Violences xénophobes en Afrique du Sud : retour sur un désastre annoncé », *Politique africaine* n°112, « Conjoncture », décembre 2008, p. 99-118.