UNIVERSITE MONTESQUIEU – BORDEAUX IV

SCIENCES PO BORDEAUX

ECOLE DOCTORALE SOCIETES, POLITIQUE, SANTE PUBLIQUE

(E.D. 545)

DOCTORAT ès SCIENCE POLITIQUE

Gallaye-Joachim Landau

Les impacts de la démocratisation sur un secteur culturel : le cinéma sud-africain post-apartheid

Thèse dirigée par M. Denis-Constant MARTIN

Soutenue le 4 juillet 2012

Jury (par ordre alphabéthique) *:*

M. Alain BUSSON, Professeur, Hautes Etudes Commerciales (HEC), rapporteur

M. Dominique DARBON, professeur, Sciences Po Bordeaux, directeur adjoint Ecole doctorale SP2-Sociétés, politique et santé publique, Université de Bordeaux.

M. Ian GLENN, Professeur, Directeur du Centre of Film and Media Studies, Université du Cap.

M. Denis-Constant MARTIN, directeur de recherches (FNSP), LAM, Sciences Po Bordeaux, Université de Bordeaux

_____RESUME en français

Cette thèse met en avant, d'une part, les bouleversements qui parcourent le secteur cinématographique en Afrique du Sud depuis 1994 : volontés d'autonomie esthétique et économique, recherches de voix authentiques, formation d'une nouvelle famille de cinéastes.
D'autre part, cette recherche révèle le rôle de l'État Sud-Africain dans la définition de la fonction du cinéma au sein de la démocratie contemporaine : Organes spécialisés de l'État, politiques publiques, idéologies, relations avec les professionnels du secteur.

_____Impacts of democratization on a cultural sector : the post-apartheid South African cinema

_____RESUME en anglais

This thesis focuses on changes that run through the film industry in South Africa since 1994 : desires of aesthetic and economic autonomy, research of genuines voices, growth of a new genre of filmmakers.
Moreover, this research reveals the role of State towards the film sector : institutions, public policies, ideologies, relationships with industry professionals.

MOTS-CLES *(en français)*
Cinéma, films, démocratie, esthétique, politique, idéologie, représentations, engagement, Afrique du Sud, Vendawood, Gaullywood, communautés, nations, cultures, industrie, Afrique, cinématographie.

MOTS-CLES *(en anglais)*
Cinema, movies, democracy, aesthetics, politics, ideology, representations, commitment, South Africa, Vendawood, Gaullywood, communities, nations, cultures, industries, Africa, cinematography.

LAM (Les Afriques dans le Monde), centre de recherches puridisciplinaires et comparatistes, UMR 5115. LAM – IEP de Bordeaux, 11 allée Ausone, Domaine universitaire, 33607 Pessac Cedex.

Sommaire

SOMMAIRE **4**

REMERCIEMENTS **12**

INTRODUCTION **14**

1. OBJECTIF DE LA RECHERCHE 14
2. DEFINITION DES TERMES DU SUJET 16
3. PRESENTATION DES HYPOTHESES ET DE LA PROBLEMATIQUE 21
4. METHODOLOGIE ET CORPUS 24
5. CHEMINEMENT DU RAPPORT : DEMONSTRATION ET JUSTIFICATION 32

1ERE PARTIE : LE CINEMA : ART OU INDUSTRIE **42**

1. L'INDUSTRIE DU DIVERTISSEMENT ET DU PLAISIR 47
   - *1.1. L'expérience du cinéma* *47*
     - 1.1.1. La salle de cinéma : le lieu de l'expérience du divertissement cinématographique 47
     - 1.1.2. La salle de cinéma et ses variantes 48
   - *1.2. Un cinéma commercial : l'offre et la demande* *49*
     - 1.2.1. Le marché 49
     - 1.2.2. Le marketing 51
     - 1.2.3. Spéculation et prototype 52
     - 1.2.4. La promotion 53
     - 1.2.5. Le film : un produit de consommation singulier 53
   - *1.3. Cinéma et genres* *54*
     - 1.3.1. Codes et conventions 55
     - 1.3.2. Repères et évasion 56
     - 1.3.3. Les genres « locaux » 57
   - *1.4. Le système des studios* *58*
     - 1.4.1. Reproduction et copies 58
     - 1.4.2. Un système idéal typique 59
     - 1.4.3. Les producteurs « rois » 60

1.4.4. « Star-system » et « talent-system » 61
1.4.5. Innovations technologiques et expériences cinématographiques 63
2. LE CINEMA COMME ART DE L'IMAGE EN MOUVEMENT ET OUTIL D'EXPRESSION 64
2.1. Techniques et arts : de l'expérimentation à la théorisation du cinéma 65
2.1.1. Des vues uniques au montage 66
2.1.2. Les « nouveaux cinémas » et les nouvelles formes de films 68
2.1.3. Le cinéma expérimental 70
2.1.4. Théorie du cinéma : la subjectivité du cinéma 71
2.1.5. Théorie du cinéma : la représentation cinématographique 72
2.1.6. Théorie du cinéma : réalisme, impression de réalité et effets de réel 74
2.1.7. Théorie du cinéma : la sémiologie du cinéma 76
2.2. Un moyen d'expression 78
2.2.1. Cinéma et société 78
2.2.2. Cinéma engagé et cinéma militant 80
2.2.3. Les dangers et les limites 85

2EME PARTIE : UNE HISTOIRE DU CINEMA EN AFRIQUE DU SUD 92

1. 1895 – 1995 : CINEMA ET IDENTITE, UNE SOCIETE FRAGMENTEE 95
1.1. La période pré-apartheid 97
1.1.1. Les premiers pas du cinéma en Afrique du Sud 97
1.1.2. La population blanche et le cinéma : entre impérialisme britannique, industries de studios et nationalisme afrikaner 99
1.1.3. Un État, une nation, un cinéma 101
1.1.4. La population noire et le cinéma 108
1.2. Un cinéma national fragmenté durant l'apartheid 113
1.2.1. Un cinéma pour la population noire 114
1.2.2. Un cinéma de propagande, un cinéma national pour les Afrikaners 118
1.2.3. L'héritage du secteur cinématographique sous l'apartheid 125
1.3. Un cinéma de résistance et de transition 129
1.3.1. Premiers pas ? 130
1.3.2. Les années 1960–1980 137
1.3.3. La fin des années 1980 – le début des années 1990 151
1.3.4. Initiatives pour un cinéma démocratique 154

2. REFLEXIONS ET INITIATIVES CINEMATOGRAPHIQUES POST-APARTHEID 159
2.1. La transition démocratique 159
2.1.1. La transition 160
2.1.2. La transitologie 160
2.1.3. Le secteur cinématographique en transition 161
2.1.4. Réflexions sur le rôle des médias dans la transition 163
2.1.4.1. Médias : canevas de la représentation cinématographique des propositions politiques alternatives 163
2.1.4.2. Médias : des outils démocratiques par excellence 165
2.2. Réflexions, recherches et initiatives de démocratisation du secteur cinématographique 168
2.2.1. Les réflexions, les recherches et les initiatives de l'État 168
2.2.1.1. L'Arts and Culture Task Group et le White Paper on Arts, Culture and Heritage 169
2.2.1.2. National Film and Video Foundation Act, 1997 171
2.2.1.3. The South African Film and Television Industry Report 173
2.2.2. Les réflexions et initiatives d'organismes privés 185
2.2.2.1. M-Net New Directions 186
2.2.2.2. Le Film Resource Unit 189
2.2.2.3. Primedia et Ster-Kinekor 192

3EME PARTIE : BOULEVERSEMENTS DEMOCRATIQUES, BOULEVERSEMENTS CINEMATOGRAPHIQUES : VERS UN AUTRE CINEMA ? 203

1.1. Vers la démocratie, rappel historique 206
1.1.1. *The Union of South Africa Act, 1909* 206
1.1.2. L'apartheid 207
1.1.3. Act. 32 de 1961 209
1.2. Constitution de 1996 et nouvelles lois : principes théoriques et idéologiques pour un autre cinéma ? 211
1.2.1. Uni dans la diversité, vers un cinéma national varié ? 213
1.2.2. Protection des communautés, vers un cinéma communautaire ? 217
1.2.3. Protection des langues, vers un cinéma multinlingue ? 218

1.2.4. Rééquilibrage des injustices du passé, vers une égalité ou une proportionnalité d'expressions et de représentations des citoyens ?.....221
1.2.5. Discrimination positive, vers un cinéma ouvert à tous, autres cinéastes et autres publics ?.....223
1.2.6. Protection de la création.....228
1.3. Les grands défis actuels : réalités sociales et réalités cinématographiques ? 232
1.3.1. Le sida.....232
1.3.2. La pauvreté et les conditions de vie.....234
1.3.3. La violence endémique.....237
1.3.4. La discrimination positive.....240
1.3.5. Racisme.....245
1.3.6. Communautarisme.....247
1.3.7. Angoisse démocratique et désillusion.....250
4EME PARTIE : HISTOIRE, DEMOCRATIE, IDEOLOGIE ET LE SECTEUR CINEMATOGRAPHIQUE EN AFRIQUE DU SUD.....259
1. IDEOLOGIE ET OUTIL CINEMATOGRAPHIQUE.....273
1.1. Idéologie et médias.....275
1.1.1. Une définition.....275
1.1.2. Dans les médias.....276
1.2. États, régimes autoritaires, cinéma et propagande.....278
1.2.1. Un cinéma d'État, un cinéma officiel ?.....279
1.2.2. Interventionnisme : censure, ligne éditoriale, institutions.....281
1.2.3. Rôle des cinéastes, catégories de films.....285
1.2.4. Apports et limites de la situation du secteur cinématographique sous les régimes autoritaires et totalitaires.....288
1.3. États, régimes démocratiques, cinéma et propagande.....291
1.3.1. Un cinéma démocratique ?.....291
1.3.2. Gouvernement invisible et « vivre-ensemble ».....293
1.3.3. Le cinéma hollywoodien, un cas exemplaire ?.....295
1.3.4. Les limites du cinéma et les craintes démocratiques.....301

1.4. La collectivité et l'élaboration d'une nouvelle image : d'elle-même, pour elle-même et pour les autres *308*
1.4.1. Produire le monde pour justifier ses conceptions du monde..... 310
1.4.2. Les axes idéologiques identifiables de l'État sud-africain démocratique 316
1.4.3. L'Afrique du Sud dans son cinéma 320
2. « UNITE DANS LA DIVERSITE » DANS LES MEDIAS : LE CINEMA A DU MAL A ETRE PARTAGE 330
2.1. Médias et racisme *331*
2.1.1. 1999-2000 : les travaux de la South African Human Rights Commission (SAHRC) 331
2.1.2. Stéréotypes raciaux dans le traitement de l'actualité dans les médias . 334
2.2. Industrie cinématographique locale : populations blanches et populations noires, le changement de main ou le partage *343*
2.2.1. Le visage blanc du cinéma sud-africain 344
2.2.2. Le visage noir du cinéma sud-africain 352
3. ORGANES D'ÉTAT, MULTIPARTISME, ORGANISATIONS PROFESSIONNELLES ET INDUSTRIE CINEMATOGRAPHIQUE 362
3.1. Les organes et les mécanismes d'État – le niveau national *363*
3.1.1. Le Department of Arts and Culture (DAC)..... 363
3.1.2. National Film and Video Foundation (NFVF) 366
3.1.2.1. La charte des valeurs 367
3.1.2.2. Initiatives pour le développement du public 371
3.1.2.3. Initiatives pour le financement de l'industrie..... 377
3.1.2.4. Initiatives pour l'éducation, la formation et l'application de la discrimination positive 381
3.1.2.5. La recherche, les études et les statistiques 385
3.1.3. Le Film and Publication Board (FPB) 392
3.1.4. Le Department of Trade and Industry (DTI)..... 398
3.1.5. L'Industrial Development Corporation (IDC) 401
3.1.6. La Media Development and Diversity Agency (MDDA), la Media Advertising Publishing Print Packaging – Sector Education Training Authority

(MAPPP-SETA) et la South African Revenue Service Tax Incentive (SARSTI) 403
3.2. Les organes et les mécanismes d'État – niveau provincial *405*
3.2.1. La Gauteng Film Commission (GFC) 406
3.2.2. La Cape Film Commission (CFC) 411
3.3. Organismes professionnels *415*
3.3.1. L'Independent Producers Organisation (IPO) 416
3.3.2. La South African Screen FEDeration 418
3.3.3. Instituts, outils d'information et de communication entre professionnels du secteur 422
3.4. Partis politiques *425*
4. STRATEGIE D'ÉTAT : CREATION D'UNE INDUSTRIE NATIONALE ? 439
4.1. L'industrie post-1994 ..... *440*
4.1.1. Acteurs et apports économiques à la société sud-africaine 440
4.1.1.1. Les principaux acteurs économiques du secteur sud-africain 441
4.1.1.2. Les apports économiques du secteur à la société sud-africaine 448
4.1.2. Creative industries et creative economy : des priorités en Afrique du Sud 451
4.2. Favoriser le servicing ? *454*
4.2.1. Capetown Film Studios 456
4.3. Favoriser la coproduction ? *461*
5. CREATION D'UN CINEMA NATIONAL, LA DEMOCRATISATION PAR L'IMAGE 469
5.1. Un cinéma national : indispensable ? *470*
5.2. Ségréger ou déségréger les films du cinéma sud-africain et la catégorisation des films *473*
5.2.1. Un cinéma afrikaner ? 474
5.2.2. Un cinéma pour un public africain ? 490
5.2.3. Un cinéma commercial pour public mixte ? 507
5.3. Définition légale et financement : le cinéma sud-africain a-t-il une identité objective ? *527*
5.4. Une voie/voix sud-africaine *533*
5.4.1. Autonomie et authenticité 533

5.4.2. Donner de la voix, exercer son droit à la parole 536
5.4.3. Histoires locales et représentations de l'Afrique du Sud 537
5.4.4. Les autres formes cinématographiques 544
5.4.5. Inspiration : exemples et influences 545
5.4.5.1. Influences occidentales et asiatiques 545
5.4.5.2. Influences africaines 548
5.4.6. À la recherche d'une aura internationale pour les cinémas sud-africains 553
5.5. Défis et obstacles 557
5.5.1. Compétences : formations et connaissances 557
5.5.2. Authenticité : cinéastes, sujets, langues 558
5.5.3. Normalisation : changement d'images et de réputation 563
5.5.4. Biais : Hollywood, capitaux étrangers et fonds publics, égocentrisme 565
6. DISTRIBUTION ET PUBLICS : DEVELOPPER L'OFFRE DE CONTENUS LOCAUX ET LES PUBLICS NATIONAUX 567
6.1. Élargir le public de connaisseurs 568
6.2. Connaître son public 572
6.3. Développement du public : menaces et défis 576
6.4. Développement du public : les alternatives 581

CONCLUSION 589

1. LES FACTEURS ECONOMIQUES 589
2. LES FACTEURS IDEOLOGIQUES 595
3. LES FACTEURS DE POLITIQUES PUBLIQUES 597
4. LES INITIATIVES PRIVEES 603
5. INITIATIVES ET PARTIS PRIS ESTHETIQUES 607
6. LES DEMANDES DU SECTEUR 612

BIBLIOGRAPHIE 619

LIBERATION DE NELSON MANDELA, ANNIVERSAIRE ET AMNESIE COLLECTIVE DE 2008. BFMTV. YOUTUBE [EN LIGNE]. DISPONIBLE SUR : HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=-AIOPUEY9F0 [CONSULTE LE 21 JUILLET 2011]. **..... 631**

FILMOGRAPHIE SELECTIVE **643**

TABLE DES ANNEXES **654**

Belinda Van Heerden 655

Bridget Pickering 656

Neiloe Khunyeli 657

Terry Tselane 658

Rehad Desai 658

Dr Melanie Chait 661

Nico Dekker 662

INDEX **663**

Remerciements

Ce mémoire et le film qui l'accompagne n'auraient pu voir le jour sans le concours déterminant de toutes ces personnes que je remercie chaleureusement.

Camille Lansival pour ses conseils avisés, sa franchise et les relectures de mes premiers travaux.

Clémentine Hébrard pour son aide inestimable tout au long de cette dernière année de rédaction et sa bienveillance.

Édouard Knill de la société WizionK en ce qui concerne la postproduction de mon film.

Belinda Van Heerden pour son accueil et sa gestion rigoureuse de la production sur place sans quoi le film ne pourrait tout simplement pas exister.

Philippe Barlier et la société Orange ainsi que le programme Orange passion réservé au projet personnel des salariés qui fut un appui financier de premier ordre.

L'Institut Français en Afrique du Sud et L'Ambassade de France en Afrique du Sud pour leur confiance dans mon projet et les subventions allouées.

Nicolas Doyard de l'IFAS à l'égard de sa réactivité, de son intérêt pour ma recherche ainsi que le support en Afrique du Sud durant mon tournage.

Sophie Didier de l'IFAS pour son aide précieuse à la fin de ma recherche de terrain.

Tous les professionnels qui m'ont ouvert leurs portes :

Bridget Pickering, Belinda Van Heerden, Johann Van Heerden, Jeremy Nathan, Neiloe Khunyeli et la National Film and Video Foundation, Terry Tselane et la Gauteng Film Commission, Rehad Desai, Tendeka Matatu, Mike Dearham et M-Net, Marcel Carlse, Matshepo Maja, Paul Zisiwe, Itumeleng Swartz, Nzaca Nontokozo, Dr. Melanie Chait et la Big Fish School of digital filmmaking, Nico Dekker et les Studios du Cap.

Marie Bonnel du Pôle de l'audiovisuel extérieur au sein du Ministère des Affaires Etrangères et Européennes pour toutes ses recommandations.

Enfin, celle qui partage ma vie au quotidien, Marie-Blanche pour sa patience, sa compréhension durant ces années et pour toutes les images de mon film.

Je leur dédie ma recherche.

Introduction

1. Objectif de la recherche

Le 11 janvier 2012, la Gauteng Film Commission (GFC) l'un des organes provinciaux de soutien au secteur cinématographique national sud-africain, publiait sur son site Internet un bilan de l'année passée.

Les scandales de corruptions, d'interférences politiques et de malversations se poursuivent et s'amplifient à la South African Broadcasting Corporation (SABC), l'opérateur public de télévision. L'Industrial Development Corporation (IDC), banque publique d'investissement, a cofinancé une dizaine de longs-métrages de fiction sud-africains, tandis que la National Film and Video Foundation (NFVF), l'équivalent du CNC français, avait accompagné au moins cinq films. En outre, « les producteurs » se félicitent de voir la société américaine Walt Disney Company acheter les droits de distribution d'un film local, *Mad Buddies* de Gray Hofmeyr (2012) et se vantent du fait que la réputation de professionnalisme des techniciens sud-africains ne se dément pas puisque des grandes entreprises internationales persistent à venir tourner des publicités en Afrique du Sud[1].

Cet article dépeint une réalité sud-africaine, un secteur cinématographique et audiovisuel en devenir ainsi qu'un État attentif et interventionniste représenté ici par plusieurs de ses institutions spécialisées, à la fois en tant que commentateur (c'est la

[1] GAUTENG FILM COMMISSION. The South African film industry : 2011. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. January 2012. Disponible sur : http://www.gautengfilm.org.za/index.php?option=com_content&view=article&id=939%3Athe-south-african-film-industry-2011&catid=152%3Ajanuary-&Itemid=74 [consulté le 25 février 2012].

GFC qui publie cet article) et en tant qu'acteur dans l'avenir du secteur (la SABC, l'IDC et la NFVFont joué un rôle crucial).

Cette situation est inédite dans l'histoire du cinéma sud-africain. Elle plonge ses racines dans un passé politique, économique et culturel singulier. Forgé dans un cheminement complexe et perturbé par des régimes politiques très différents jusqu'à l'avènement de la démocratie, le cinéma local entretient depuis ses origines une relation très spécifique avec les pouvoirs et les États en place.

On étudie souvent le rôle du cinéma à l'aune de régimes autoritaires voire totalitaires – la discussion porte ici sur un État dit démocratique, l'Afrique du Sud contemporaine. L'utilisation du médium serait-elle différente ?

Raphaël Muller et Thomas Wieder considèrent que « Les relations entre pouvoir et cinéma sont […] rarement stables. Elles sont fréquemment renégociées et font l'objet de constants réajustements, tendant globalement vers une plus grande implication de l'appareil étatique dans le secteur cinématographique. Mais, qu'il soit directement engagé ou non dans la production, l'État autoritaire cherche, dans tous les cas et souvent dès son arrivée au pouvoir, à s'arroger un droit de regard sur le contenu des films vus par le public »[2]. Nous pensons et nous allons essayer de montrer qu'il peut en être de même en période démocratique. L'État, selon nous, peut souhaiter intervenir dans la structuration de ce secteur et s'impliquer jusque dans le choix des films qui seront produits avec son soutien financier et institutionnel. Le rôle du cinéma a été défini par l'État sud-africain. Preuve que cet outil de contrôle des idées et des représentations semble primordial à l'établissement d'un État fort pour véhiculer les idéologies ainsi que pour la production de biens culturels, source de fierté et de grandeur nationales. Ainsi, du fait de cette dynamique, l'État peut produire ce type de commentaire sur le secteur que nous avons évoqué en introduction. Il est indéniablement attiré par le cinéma.

Afin d'en mesurer la réalité, notre recherche se place dans l'ère démocratique sud-africaine récente, entre l'année 2000, lorsque le cinéma sud-africain n'avait produit

[2] MULLER Raphaël, WIEDER Thomas. dir. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences*. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p.29

officiellement qu'un seul film (cette année) de long métrage[3] post-apartheid et l'année 2011, qui est la période la plus récente que nous sommes en mesure d'analyser.

2. Définition des termes du sujet

Nous souhaitons analyser les impacts de la démocratisation sur un secteur culturel, en prenant le cas du secteur cinématographique sud-africain post-apartheid. Mais avant de poursuivre, expliquons ici les termes du sujet afin d'en cerner l'étendue et d'en comprendre l'objet.

La notion de démocratisation n'est pas aisée à définir. « Dans son sens le plus général, le terme désigne l'extension progressive du principe de la citoyenneté à un nombre plus grand de participants et/ou à un champ politique plus vaste, dans la perspective d'une prise de décision collective directe ou par l'intermédiaire de représentants élus. »[4] Nous l'emploierons comme suit : les moyens de la démocratie et la mise en place de ces moyens dans le temps. Nous considérons, dans le cadre de notre sujet, sur une liste non exhaustive les moyens suivants comme permettant d'accéder à la démocratie : une nouvelle définition de la citoyenneté et l'élargissement de la catégorie des individus pouvant devenir de plein droit citoyens[5] ; l'extension du droit de vote au plus grand nombre et la mobilisation accrue des citoyens dans la vie de l'État[6] ; une constitution et des institutions garantissant leurs droits et devoirs[7] ; des libertés accordées aux citoyens (de circulation, d'expression, de culte, d'organisation, de propriété, etc.) et une égalité entre eux. Ces moyens influent en profondeur sur une société autoritaire au point de la bouleverser, plongeant celle-ci dans une phase transitoire, premier pas vers une société démocratique. Cette transition démocratique se révèle à la fois dans le quotidien, mais

[3] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *South African Feature Films 2000 – 2007.* Johannesburg*:* National Film and Video Foundation, 2008, p. 3

[4] BRAUD Philippe. *La science politique*. 9e éd. Paris : Puf, 2007, p. 87

[5] HOBSBAWN Eric. *Nation et nationalisme depuis 1780 Programme, mythe, réalité.* 1ère éd. Paris : Gallimard, 2001, p. 167

[6] ARON Raymond. *Démocratie et totalitarisme.* 1ère éd. Paris : Gallimard, 1965 p. 101

[7] « Les citoyens des régimes constitutionnels-pluralistes doivent avoir trois qualités : Ils doivent respecter les lois et en particulier la règle constitutionnelle, puisque celle-ci est la charte à la fois de leurs conflits et de leur unité. Ils doivent formuler des revendications, avoir des opinions propres, je dirai presque qu'ils doivent éprouver des passions partisanes pour animer le régime et

aussi dans des phénomènes-clefs temporellement forts et symboliques. Rappelons que la démocratie sud-africaine se veut « non raciale » où chaque individu peut être un citoyen de plein droit dans une condition d'égalité indépendemment de sa couleur de peau, de sa race et de ses supposées capacités physiques et intellectuelles attachées. Elle s'oppose radicalement au régime autoritaire fondé sur une ségrégation des individus.

Nous entendons par secteur la conjonction de deux caractéristiques, industrielle et artistique, qui qualifient le cinéma. L'industrie peut se définir par le « nom sous lequel on comprend toutes les opérations qui concourent à la production des richesses : l'industrie agricole, l'industrie commerciale et l'industrie manufacturière ; l'industrie agricole s'applique principalement à provoquer l'action productive de la nature ou à en recueillir les produits ; l'industrie commerciale crée de la valeur en mettant les produits à la portée du consommateur ; l'industrie manufacturière est celle qui, en transformant les choses, leur donne de la valeur […] » [8]. L'industrie cinématographique serait par conséquent fondée sur la création d'une valeur marchande grâce à « l'objet film » ainsi que sa standardisation et sa production massive dans un but commercial. Tandis que l'art selon le Littré est la « manière de faire une chose selon certaines méthodes, selon certains procédés »[9], autrement dit, un savoir-faire, une spécificité. Dans une perspective cinématographique, l'art pourrait donc s'entendre de façon générale comme un ensemble de procédés et de modes de création et de production propres à un cinéaste dans l'élaboration d'un film. Nous verrons que ces deux caractéristiques ne sont pas naturellement harmonieuses.

La culture peut quant à elle se définir comme « […] un système de significations communément partagé par les membres d'une collectivité sociale qui en font usage dans leurs interactions »[10]. Dès lors, le secteur culturel au sens large peut se comprendre comme le fait de produire de la richesse selon des méthodes spécifiques à partir de

---

empêcher le sommeil de l'uniformité; Ils ne doivent pas pousser les passions partisanes jusqu'au point où disparaîtrait la possibilité d'entente, c'est-à-dire qu'ils doivent avoir le sens du compromis » in Ibid, p. 177

[8] Industrie. *XMLittré v1.3* [En ligne]. Disponible sur : http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requete=INDUSTRIE [consulté le 3 aout 2010].

[9] Art. *XMLittré v1.3* [En ligne]. Disponible sur : http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?rand=&requete=Art&submit=Rechercher [consulté le 3 aout 2010].

[10] BRAUD Philippe. *La science politique*. 9e éd. Paris : Puf, 2007 p. 173

signifiants partagés par une communauté plus ou moins grande d'individus qui ont l'usage de ces derniers dans leurs échanges. Celui-ci s'intègre dans ce qui est communément appelé aujourd'hui la société de communication, qui met en avant la communicabilité des individus et leurs échanges. Selon Jean Caune « ce qu'on appelle aujourd'hui société de communication se caractérise par plusieurs éléments :

- une circulation généralisée des images, des sons, des données d'information selon un mode marchand.
- Une accélération des temps d'échanges et une banalisation des produits de contenus.
- Une production de flux d'objets de communication aussi vite réalisés qu'oubliés.
- Un renversement des valeurs qui conduit à privilégier la vitesse, la performance, l'immédiateté des phénomènes de communication aux dépens du sens, du temps long et différé des processus culturels »[11].

Les impacts des moyens de la démocratisation sur la production de richesse et les procédés de création cinématographique ayant pour base les signifiants utilisés par les individus d'une communauté sont des « inflexions mesurables », des directions et des stratégies que peuvent prendre les acteurs du secteur. Elles peuvent être douces et attendues, autant que brutales et surprenantes. Elles agiront directement sur les caractéristiques économiques (la cherté et les conditions économiques attenantes à la production des biens culturels), sur l'accessibilité (physique, financière ou populaire), sur le sens (censure, surveillance, groupe de pression) des biens.

Le secteur culturel dont nous discutons la réalité et les conditions d'existence au regard de la démocratisation sud-africaine est le secteur cinématographique. Né de l'industrie du divertissement, il se trouve dès ses débuts ancré au cœur de l'économie du spectacle vivant (fêtes foraines, cabarets, casinos, etc.)[12]. Il joue sur des signifiants connus et

[11] CAUNE Jean. *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*. 1ère éd. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 43

[12] De très nombreux ouvrages sont consacrés au début du cinéma et/ou au proto-cinéma et à cette origine industrielle qui a été reniée par certains. Nous en citerons deux particulièrement pertinents ici et sur lesquels nous nous sommes appuyés pour soumettre cette affirmation : RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François. *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*. 1ère éd. Paris : Fayard, 2002. 461 p. et Gabler Neal. *Le royaume de leurs rêves : La saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*. Paris : Calmann-Lévy, 2005. 700 p.

inconnus que s'approprient très rapidement les premiers spectateurs, grâce à son puissant pouvoir d'identification et de persuasion, au travers d'une représentation du réel à la manière d'un miroir déformant, d'un trompe-l'œil. La production de richesse est au rendez-vous. Bientôt, l'industrie cinématographique se dégage en partie de celle du loisir, stratégie défendue par nombre de réalisateurs et de producteurs, considérant que le cinéma est avant tout une « source de détente ». Mais ce dernier reste pris entre loisir et politique. Incapable de choisir un camp et confondant même très souvent les deux, il fait passer un message politique à travers une œuvre de fiction répondant aux canons de l'« entertainment » ou grime une forme de cinéma plus « sérieuse » pour le plus grand plaisir des spectateurs grâce à la parodie ou au pastiche.

L'Afrique du Sud post-apartheid dont nous traitons ici est ce pays qui a passé l'étape du régime autoritaire pour devenir une démocratie et s'insérer dans un nouveau souffle, au sein du paysage géopolitique régional, continental et mondial. Définissons ainsi ces deux régimes.

Le premier est un autoritarisme ségrégationniste qui se fonde sur la volonté d'une minorité de la population sud-africaine d'instaurer une société organisée autour de critères raciaux et d'origines, supposées définir scientifiquement des caractéristiques humaines. Ces arguments deviennent un socle sur lequel s'appuient des raisonnements (politiques, religieux, etc.) concluant que le mélange est impossible et même dangereux. Afin de préserver la race blanche et par conséquent sous le prétexte d'un développement autonome, juste et séparé, l'apartheid est instauré. De ce fait, les lois régissant tous les aspects de la vie quotidienne des habitants de l'espace géographique que compose l'Afrique du Sud (éducation, logement, culture, emplois, etc.) sont rédigées dans un esprit discriminatoire. Évidemment, cette société privilégie une minorité blanche qui se voit attribuer un statut supérieur et qui peut donc légalement soumettre à des niveaux différents une majorité (noirs, coloureds, Indiens, etc.).

Le deuxième est une démocratie non raciale. Elle se constitue en opposition radicale avec le régime précédent. Il faut entendre non raciale dans le sens qu'aucune race ne doit prendre le pouvoir pour en soumettre une autre. Mais, le symbole de la Nation arc-en-ciel de Nelson Mandela et de Desmond Tutu mise davantage sur une harmonie de tous les groupes composant le paysage national. Les différences sont définies comme

autant d'éléments contribuant à la richesse et à la force du pays. De cette multitude culturelle, traditionnelle et linguistique protégée constitutionnellement doit naître une société plus juste que la précédente où chacun indépendamment de sa couleur de peau ou de son origine doit avoir les mêmes chances de réussite sociale.

Certains évoquent la démocratie apparue en Afrique du Sud de manière élogieuse : « Une des constitutions les plus libérales du monde, un premier président plus populaire que J. F. Kennedy et Barack Obama réunis, une politique de symboles (lors de sa présidence, Nelson Mandela a multiplié les gestes symboliques pour mettre en œuvre la réconciliation entre Blancs et Noirs : visite à la veuve de Hendrik Verwoerd, le "créateur" de l'apartheid ; pardon à son gardien de Robben Island ; accolade célèbre avec le capitaine de l'équipe nationale de rugby lors de la victoire de 1995, etc.), une devise unificatrice ("l'unité dans la diversité"), des réformes institutionnelles novatrices : telles sont les fondations d'une démocratie de la diversité raciale d'où le "démon du racisme" est constitutionnellement banni »[13]. Mais ces considérations sont souvent celles d'observateurs étrangers qui, les yeux rivés sur l'Afrique du Sud, espèrent davantage qu'ils n'assistent à l'atteinte de l'objectif dont ils rêvent[14].

Certains observateurs locaux dont R. W. Johnson, sont bien plus pessimistes et vont jusqu'à voir dans cette nouvelle Afrique du Sud une simple mutation du régime d'apartheid, dans le sens inverse : « En fait, la transition a été sans effet et les comparaisons entre les deux époques étaient souvent exactes jusqu'à un point embarrassant. Invariablement, la meilleure façon de comprendre pourquoi l'ANC s'est comportée comme elle l'a fait était de la comparer avec le comportement analogue des nationalistes afrikaners »[15].

Nous nous intéressons dès lors au secteur cinématographique au sein de cette nouvelle Afrique du Sud encore divisée. Celle qui affronte des défis inédits : nouveau contrat social, invention d'une nation, sida, violence, xénophobie, remise en cause de la discrimination positive, attaques contre les médias…

---

[13] PERROT Cécile, PRUM Michel, VIRCOULON Thierry. dir. *L'Afrique du Sud à l'heure de Jacob Zuma La fin de la nation arc en ciel ?* . 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 7

[14] JONHSON R. W. South Africa's brave new world : the beloved country since the end of apartheid. Ville : Penguin books, 2009, p. 271

[15] Ibid, p.567

3. Présentation des hypothèses et de la problématique

Nous devrions désormais avoir la matière nécessaire pour évaluer correctement les différentes hypothèses présentées ci-après. Nous en avons émis un certain nombre que nos recherches auront soin de valider ou d'infirmer, afin de mieux cerner les relations entre État démocratique et cinéma en Afrique du Sud.

La première d'entre elles cible le « fait transitionnel », c'est-à-dire le passage d'un régime autoritaire à un régime démocratique, en cela qu'il induit l'utilisation d'anciens outils, la modernisation de ces derniers ou la création de nouveaux outils afin d'accéder à la démocratie :

Les moyens qu'offrent les véhicules culturels, dont font partie le secteur cinématographique et les films, pour légitimer la « domination » d'un groupe d'individus sur un autre peuvent être utilisés quel que soit le groupe. Même si les moyens évoluent dans le temps (se modernisent, se perfectionnent, etc.), ils sont objectivement utilisables par n'importe quel groupe pourvu qu'ils servent ses intérêts (sa représentation du monde et sa projection de sens). Les dominés d'hier peuvent alors devenir les dominants de demain et recourir aux mêmes moyens qu'au temps de leur propre assujettissement, pourvu qu'ils aient prouvé leur efficacité.

Nous tâcherons d'évaluer le bien-fondé de cette hypothèse au regard des distances que prend le nouveau régime démocratique quant à la structure d'administration préexistante, de(s) public(s) visé(s) autrefois et de l'idéologie soutenue sous la forme de messages représentés dans le cinéma avant 1994.

Cette hypothèse en entraîne une autre :

Le médium cinématographique peut-il être considéré comme produit de la réécriture du passé et comme écriture de la modernité ou d'un projet de modernité ?

Si l'État démocratique prend ses distances à l'égard des formes cinématographiques du passé, comment induit-il de nouvelles représentations, pousse-t-il à la création de nouvelle(s) mythologie(s) ? Cette deuxième hypothèse concerne plus précisément l'implication de l'État dans la création de sens dans une industrie culturelle nationale.

Certains facteurs doivent pouvoir nous en indiquer le degré et c'est l'objet de notre troisième hypothèse.

La responsabilité de l'État et de ses institutions spécialisées est engagée à la mesure de leur implication dans une industrie culturelle nationale. On peut la définir et la mesurer grâce à plusieurs axes : financement du cinéma national, utilisation idéologique du médium, éducation du cinéma (pérennité d'une « idée » du cinéma)...

Il s'agit pour nous de mettre en avant ce que recouvre ce recours au cinéma. Tous les États et toutes les nations n'ont pas les moyens ou l'ambition de créer un cinéma national fort. Quelles sont les fins attendues par le régime sud-africain actuel ?

Les stratégies pour aborder la structuration de ce secteur sont variées, mais l'on peut reconnaître schématiquement trois grandes politiques possibles, purement industrielles, purement artistiques ou un équilibre entre les deux. Notre quatrième hypothèse concerne donc cet aspect.

L'État sud-africain tente de concilier l'idée d'un cinéma national (style, genre, identité) et la mise en place d'une industrie cinématographique nationale (économie, investissement financier, attraction de capitaux étrangers).

Quel est le plus avantageux ? Nous nous efforcerons de rendre lisible la stratégie de l'État face à cet enjeu.

Les Sud-Africains, indépendamment de leur communauté culturelle, vivent-ils la démocratie au jour le jour ? Les mœurs démocratiques sont-elles entrées dans les habitudes du « vivre-ensemble » en Afrique du Sud ? Nous cherchons, dans notre

cinquième hypothèse et par le truchement du cinéma, à analyser les critiques de l'État, de la société et des communautés qui la constituent.

Afin de conserver leur hégémonie dans l'industrie cinématographique sud-africaine, certains cinéastes blancs survivent en s'ouvrant aux histoires et aux idées des autres communautés. Toutefois, les cinéastes de ces dernières années se sentent souvent dépossédés de leur droit à narrer leurs propres histoires, ceci ne favorisant pas une (ré)-conciliation.

Nous nous interrogeons ici sur cette caractéristique difficilement définissable du passage d'un régime autoritaire ségrégationniste à un régime démocratique non racial. Nous aborderons cette question en prenant l'industrie cinématographique comme potentiel révélateur de son existence et de sa présence. En effet, celle-ci devra nous indiquer par sa puissance représentative, la présence réelle de signifiants induisant concrètement cette « idée-objectif » qu'est la démocratisation, du cadre légal et administratif à l'image produite en passant par les hommes et les femmes qui exercent cette activité industrielle et artistique.

Enfin, les acteurs du cinéma sud-africain contemporain sont selon nous à la recherche d'une spécificité cinématographique. Théoriciens, cinéastes, politiques, dans une large majorité, s'attachent à vouloir évoquer des sujets locaux avec des méthodes devant révéler l'origine et les particularismes sud-africains.

La démocratisation sud-africaine favorise l'émergence d'un style cinématographique sud-africain représentatif de la complexité du pays.

Comme le suggère Patrice Meyers-Bisch dans sa présentation de l'ouvrage collectif *Voies et impasses de la démocratisation*, il faut étudier le rapport « […] entre l'idée et ses réalisations […] ». [16] Cette dernière hypothèse nous permet donc de nous concentrer sur le ou les résultats en matière cinématographique aujourd'hui, une vingtaine d'années après l'avènement démocratique.

[16] MEYER-BISCH Patrice. De ce dieu qui vient à l'idée. Présentation. *Voies et impasses de la démocratisation* / dir. Dominique Wolton. 1ère éd. Paris : CNRS, 1996, p. 11

4. Méthodologie et corpus

Un certain nombre d'éléments et de données sont susceptibles de nous aider à appréhender cette réalité : documents officiels, ouvrages et articles d'étude et d'analyse, comptes rendus d'entretiens.

Institutions : textes officiels

Tout d'abord, nous avons puisé dans les ressources publiées et éditées par l'État sud-africain et ses institutions spécialisées ainsi que par les entreprises et les organismes professionnels du secteur. Ceux-ci documentent de façon croissante les évolutions du secteur cinématographique national depuis l'avènement de la démocratie. De ce fait, nous pouvons étayer nos hypothèses et répondre à notre problématique sur la base d'une diversité de renseignements et d'informations officiels :

- les études commandées par l'État sur les questions culturelles et notamment cinématographiques ;
- les sections de la constitution de l'État sud-africain qui portent d'éventuelles traces d'une protection ou d'une réglementation de la création, de la production, de la distribution et de la consommation de biens culturels ;
- les rapports des institutions publiques créées spécifiquement au nom de l'État pour appliquer sa politique culturelle (gestion, réglementation, régulation, financement, etc.) ;
- les rapports d'organismes sectoriels de protection des intérêts des professions liées à l'industrie cinématographique (syndicat de producteurs, guilde de scénaristes, etc.) ;
- bien évidemment, les comptes rendus des accords ou des désaccords entre les organismes sectoriels et les institutions publiques qui peuvent être entendus comme manifestations politiques en ce sens qu'ils concernent précisément des débats concentrés autour de l'organisation et de la réglementation d'un secteur de la société ;

- les bilans économiques et statistiques édités par des organes publics ou privés : fréquentation des salles, type de films sortis, box-office, films soutenus par les institutions publiques, coproductions, etc.

Nous nous proposons donc d'étudier, à l'intérieur de cette période transitionnelle, les processus décisionnels possibles mis en place par le nouvel État sud-africain dans le cadre de son implication dans l'administration de l'industrie cinématographique sur son territoire national. Nous nous reposons sur le cheminement théorique et légal qui permet à l'État sud-africain et à ses organes institutionnels spécialisés d'agir aujourd'hui sur cette industrie.

Depuis la Constitution de 1996 qui affirme par l'article 16 du chapitre II du « Bill of Rights » un principe clair, celui de liberté de création artistique, jusqu'aux principes, objectifs, stratégies et règles qu'imposent les institutions publiques, nous formons notre thèse à partir de documents officiels :

- Le White Paper on Arts, Culture and Heritage, qui justifie la création du Department of Art and Culture, Science and Technology (DACST) du fait de l'inévitable renaissance culturelle du pays[17] ;
- Les rapports stratégiques sur les arts en Afrique du Sud en général et sur l'industrie cinématographique sud-africaine en particulier, commandés par l'ancien ministre de la Culture Ben Ngubane.
- Les recommandations relatives aux stratégies à appliquer pour l'évolution de l'industrie cinématographique afin de l'encadrer et de la structurer proposés par le groupe de recherche, l'Arts and Culture Task Group (ACTAG).
- Le rapport « Creative South Africa A strategy for realising the potential of Cultural Industries » rendu au ministre de la Culture, qui est une synthèse stratégique qui rassemble quatre études concernant les industries culturelles vitales aux yeux de l'État d'un point de vue culturel, mais avant tout économique : l'industrie du film et de la télévision, l'industrie de la musique, de l'artisanat et enfin, celle de l'édition. Il a pour ambition, preuve à l'appui, de

[17] NGUBANE Ben S. message from the Minister of Arts, Cultures, Science and Technology. White paper on Arts, Culture and Heritage. June, 1996. Disponible sur : http://www.dac.gov.za/white_paper.htm [consulté le 20 avril 2010].

convaincre le gouvernement de s'impliquer clairement dans ces différents secteurs.

- Le « South African Film and Television Industry Report », rédigé dans le cadre de la « Cultural Industries Growth Strategy » (CIGS) et aussi remis au ministère de la Culture, s'inscrit dans une démarche pragmatique, à travers l'émission de recommandations et de solutions destinées à garantir un succès économique et culturel. Ce rapport compte trois enjeux-clefs. Un enjeu social, puisqu'il est un outil de communication des idées, des idéologies et des informations. Un enjeu politique, car il est un outil de participation des citoyens à la vie de la société (débats, échanges), et enfin un enjeu économique, puisque le rapport fait état d'une production de richesses considérable.

Par ailleurs, la NFVF est sans doute le plus grand producteur de données sur le secteur cinématographique puisqu'elle en a la charge au nom de l'État. Depuis sa création en 1997, elle documente le secteur grâce à des études, des analyses et des propositions concrètes quant à son évolution.

Enfin, trois autres types d'institutions publiques peuvent agir directement sur l'industrie cinématographique et donc publier des données indispensables à notre thèse. Les premières sont les commissions régionales du film (Durban film Office, Gauteng Film Commission et la Cape Film Commission), la seconde, le Film and Publication Board (l'équivalent du CSA en Afrique du Sud) et la dernière, le Department of Trade and Industry (qui peut financer par des fonds spéciaux la création cinématographique).

Nous avons étendu notre corpus de documents officiels à certaines lois se répercutant directement sur le secteur, mais aussi aux rapports de l'Institut pour la Justice et la Réconciliation, qui semblent trouver un écho idéologique au moins dans l'administration de l'industrie du cinéma sud-africain, voire dans la création filmique elle-même.

Théoriciens du cinéma : analyses du cinéma local

Par la suite, nous avons mis ces données en perspective avec des examens approfondis de la situation du secteur à l'aube de la démocratie, dans ses balbutiements et dans une période extrêmement récente (2010). Ces études sont les fruits de théoriciens du cinéma, des médias en général, sud-africains ou étrangers qui rendent compte du bouillonnement et des bouleversements de la société qui agissent sur la formation et l'élaboration d'un cinéma sud-africain post-apartheid. Keyan Tomaselli de l'Université du Kwazulu Natal, Martin Botha de l'Université du Cap sont les références locales lorsqu'il s'agit d'aborder le cinéma et les médias sud-africains. À leurs travaux et leurs réflexions incontournables, il faut ajouter d'autres observateurs comme Lucia Saks qui a travaillé sur la « course à la représentation » dans le cinéma sud-africain, Jacqueline Maingard qui en a établi une histoire politique ou encore Audrey Thomas McCluskey qui a rapporté la parole contemporaine de cinéastes locaux.

Théoriciens des médias et du cinéma : analyses et caractéristiques générales africaines et internationales

Nous avons aussi, au bénéfice de notre recherche, élargi le champ de notre corpus à différentes caractéristiques cinématographiques générales qui viennent compléter, renforcer notre propos. En ce sens, nous intégrons et abordons les points suivants : le septième art et les théories du cinéma, le cinéma politique, le cinéma africain, le véhicule idéologique et l'outil de propagande, le produit du divertissement et l'industrie médiatique. Sont évoqués les travaux d'auteurs comme Bill Nichols sur les rapports entre idéologie et images, Nwachukwu Frank Ukadike à propos de l'histoire du cinéma noir en Afrique, Noam Chomsky au sujet de la propagande médiatique en démocratie, Laurent Creton sur l'économie générale du cinéma ou encore Raphaël Muller et Thomas Wieder sur l'influence des régimes autoritaires et des systèmes totalitaires sur une cinématographie.

Observateurs politiques : critiques et analyses de la société sud-africaine contemporaine

En outre, nous englobons, du fait de notre sujet, ces éléments au sein d'un phénomène si particulier qu'il est inévitable de mentionner les observateurs politiques qui témoignent du bouleversement de la société sud-africaine post-1994 en révélant ses succès, ses échecs, ses contradictions et ses dangers. Des regards de commentateurs pessimistes comme ceux de R. W. Johnson ou d'Alec Russell, les positions et les réflexions d'acteurs internes à l'État à l'image de Desmond Tutu ou Andrew Feinstein, ou encore les études de cas symptomatiques des difficultés et des enjeux locaux contemporains que rapporte par exemple Jonathan D. Jansen, nous servent à cadrer notre propos. Nous complétons cette description de la situation politique sud-africaine avec des références plus générale notamment sur la démocratisation, illustrées par des situations internationales.

Bien évidemment, ces listes d'auteurs ne sont pas exhaustives mais représentatives et la recherche s'appuie sur bien d'autres auteurs.

Productions du secteur : les films sud-africains

Puis, à l'aune de ces éléments, nous avons comparé et étudié ce que produit le secteur : les films.

En effet, si nous sommes capables de cerner les impacts de la démocratisation du point de vue décisionnel, il nous est également possible d'observer la manière dont ceux-ci se traduisent dans la création de films. Pour cela, nous nous reposons largement sur la production d'œuvres cinématographiques depuis 2000. Si nous n'excluons pas de citer autant de films que nécessaires pour illustrer notre thèse, néanmoins nous nous intéresserons plus particulièrement à une sélection d'œuvres qui nous paraissent symptomatiques et illustratives des points développés plus hauts et qui font partie de notre corpus d'analyse filmique :

- *White Wedding* de Jann Turner (2009), un road movie à travers l'Afrique du Sud et ses communautés,

- *Conversations on a Sunday Afternoon* de Khalo Matabane (2005), œuvre expérimentale et réflexive sur les réfugiés à Johannesburg,
- *Liefling die Movie* de Brian Webber (2010), comédie musicale sur des amours adolescents dans la communauté afrikaner,
- *Footskating 101* de Thomas Ferreira et Brendan Jack (2007), comédie loufoque sur une variante du skateboard,
- *Jerusalema* de Ralph Ziman (2009), polar noir, basé sur l'histoire vraie d'un gangster, roi du quartier de Hillbrow à Johannesburg,
- *Spud* de Donovan Marsh (2010), comédie enfantine adaptée d'un best-seller local sur la première année de pensionnat d'un jeune élève complètement perdu,
- *Confession of a Gambler* d'Amanda Lane (2007), adaptation du livre d'un auteur sud-africain, chronique de la vie d'une femme qui bascule dans l'enfer du jeu,
- *Max and Mona* de Teddy Mattera (2004), œuvre inclassable, entre fantastique, comédie noire et sociale, relatant l'histoire d'un jeune homme possédant le pouvoir de faire pleurer n'importe qui lors de funérailles,
- *The Race-ist* d'Andrew Wilmot (2010) série B, film d'action dans le milieu de l'automobile à Johannesburg.

Nous cherchons dans ces œuvres les indices d'influences, celle de l'État et de la société. Ces marqueurs indélébiles révèlent l'action du pouvoir politique sur le secteur et les conséquences du bouleversement de l'Afrique du Sud qui apparaissent dans différentes caractéristiques du cinéma. Ainsi on peut les observer dans la création de films (choix des sujets, des méthodes), les messages véhiculés (degré d'allégeance aux principes démocratiques), dans le financement (public, privé), dans les ressources humaines (qui peut faire du cinéma aujourd'hui en Afrique du Sud ?).

Les acteurs du secteur : prises de paroles et restitutions

Malgré la qualité de ces ressources, nous considérons qu'elles ne sont qu'un pilier qui ne peut suffire à l'équilibre de cette recherche. Pour l'entreprendre avec justesse, il nous faut la parole, le témoignage de personnalités, acteurs économiques et politiques de ce secteur. Entendre, recueillir et analyser leurs propos à l'aune de ces sources nous aidera à vérifier nos hypothèses quant aux impacts de la stratégie de cet État nouvellement démocratique sur l'industrie cinématographique actuelle. C'est par ce dialogue avec les différents acteurs de l'industrie cinématographique sud-africaine que nous espérons nous approcher d'une réalité du terrain, prenant nos distances pour mieux y revenir avec la matière purement théorique ou filmique.

Paroles de cadres d'institutions, comme Terry Tselane, CEO de la Gauteng Film Commission (jusqu'en 2012) ou Neiloe Khunyeli responsable junior de la production et du développement au sein de la NFVF, afin d'entendre les objectifs idéologiques et économiques d'un acteur qui doit s'efforcer de faire respecter l'idéologie voulue par l'État dans son aide à l'industrie cinématographique.

Propos de jeunes réalisateurs et producteurs comme Belinda Van Heerden, Paul Zisiwe, Marcel Carlse et Matshepo Maja, qui tentent de s'intégrer dans cette nouvelle industrie et qui en sont ou deviendront le capital humain en évoquant de nouvelles pistes économiques et esthétiques.
Discours de producteurs confirmés comme Jeremy Nathan, Tendeka Matatu, Reha Desai ou Bridget Pickering, qui font vivre au quotidien cette industrie avec leurs films. Ils abordent leurs espoirs et leurs désillusions en tant qu'entrepreneurs face aux lenteurs de l'évolution du paysage cinématographique sud-africain, autant esthétique qu'économique.

Paroles d'industriels comme celles de Nico Dekker, CEO des Studios du Cap, projet pharaonique d'accueil de la production cinématographique mondiale dans des conditions techniques hollywoodiennes, qui défend la valeur de cette industrie, des

techniciens, des capacités d'accueil et la libéralisation d'un marché voulu comme plus attractif et compétitif que l'Australie ou le Canada.

Propositions « d'innovateurs », comme celles de Mike Dearham, responsable au sein de la chaîne de télévision à péage M-Net, du projet « African Film Library » (jusqu'en 2012), qui évoque les relais de croissance existant pour le cinéma sud-africain (en termes de distribution novatrice, la vidéo à la demande) et les engagements que prennent les acteurs économiques privés dans ce domaine.

Réflexions, enfin, d'acteurs du milieu éducatif, comme le Dr. Melanie Chait, directrice de l'école Big Fish School, qui étudient en profondeur ce cinéma et s'éloignent de la sphère purement industrielle pour investir l'éducation au cinéma.

Voilà la raison qui nous a poussés à nous rendre en Afrique du Sud pour aller à la rencontre de ceux qui « font » le cinéma – les « filmmakers ». Ces entretiens ont été menés de manière classique, soit une dizaine de questions ouvertes auxquelles répondent les interlocuteurs que nous relançons au gré de l'interview. Nous avons veillé à les laisser libres, supposant que leur passion pour ce secteur ainsi que leur connaissance du contexte politique les aideraient à se livrer. Ce fut à nous d'en extraire les propos qui semblèrent être en mesure de servir nos problématiques. Nous leur avons posé un socle de questions communes afin de comparer a posteriori les réponses des uns et des autres, et ainsi évaluer les écarts ou les rapprochements entre leurs idées. Selon les métiers, nous avons orienté notre entretien pour tirer de leurs expériences et de leurs points de vue les connaissances et les interprétations nécessaires à l'enrichissement et l'élaboration de notre thèse. Par conséquent, l'évocation de ces témoignages tient une place importante au sein de ce travail.

Malheureusement, nous n'avons pu rassembler le panel exhaustif souhaité. Nous reconnaissons volontiers que nous ne pouvons combler ces manques intégralement, même si nous nous sommes efforcés d'élargir le nombre de questions à tous les intervenants et que des données existent pour pallier ces absences. En conséquence, nous n'avons pas de témoignage de représentant(e) issu(e) du secteur de la distribution de films en salle. Nous avons été confrontés, par ailleurs, à deux déconvenues puisque

Martin Botha, ainsi que Keyan Tomaselli, ne font pas partie du panel final. Enfin, nous ne sommes pas parvenus à rencontrer deux des réalisateurs de films de fiction que nous espérions rencontrer. Nous avions en effet l'intention d'interviewer Oliver Hermanus, réalisateur de *Shirley Adams* (2009) et plus récemment de *Skoonheid* (2011). Très jeune, révélé au cours de ses études en Angleterre, il semblait représenter une toute nouvelle génération de cinéastes et un point de vue neuf sur l'Afrique du Sud. En parallèle, nous souhaitions nous rapprocher de la « première réalisatrice noire d'Afrique du Sud », Maganthrie Pillay.

Conscients de notre sujet et de ce qu'il implique, nous savions que nous devrions illustrer leurs propos par l'objet de leur production, de leur création ou de leur financement, c'est-à-dire, leurs films. Pour autant, un rapport écrit comme celui-ci n'est pas du tout adapté à l'illustration de films. Tout au plus peut-on intégrer des photogrammes, mais qui ne rendent pas justice au principe même du cinéma, l'image en mouvement. Par conséquent, nous avons pris le parti de respecter ce sujet et donc le métier des intervenants, en les filmant. Ces interviews filmées seront montées dans un reportage de 52 minutes. Si ce dernier se révèle un condensé de leur propos, il aura pour mérite exclusif de mettre en avant leur travail au-delà de simples images fixes. Nous sommes convaincus que le spectateur-lecteur saisira différemment et certainement plus finement les enjeux, les impacts et les conséquences de la politique culturelle sur le cinéma. Ce film fait partie intégrante de la restitution de cette recherche.

5. Cheminement du rapport : démonstration et justification

Ce rapport est constitué d'une démonstration en quatre chapitres afin de défendre notre thèse et évaluer la pertinence de nos hypothèses.

Chapitre 1 : Le cinéma : art ou industrie ?

Notre premier chapitre s'articule autour des notions de cinéma en tant qu'industrie du divertissement et du plaisir ainsi que le cinéma comme art de l'image en mouvement et

outil d'expression. Il nous apparaît indispensable de présenter pour les lecteurs néophytes ainsi que pour les plus avertis, les débats auxquels font face ceux qui souhaitent créer, réformer ou structurer un secteur cinématographique. Deux « écoles » s'affrontent.

Celle qui conçoit un cinéma comme un producteur de richesse, un maillon dans la chaîne de valeur de l'industrie du divertissement au sens large. Elle définit le secteur autour de concepts économiques tels que le marché, le marketing, l'expérience de la salle, les genres cinématographiques ou le système des studios. Ces conceptions n'ont qu'un seul objectif, maximiser les profits que peut engendrer le cinéma.

L'autre école, au contraire, pense le cinéma comme un art, une méthode singulière afin de s'exprimer. Ce sont grâce aux théories du cinéma qui accompagnent son existence et son évolution que nous abordons cette caractéristique. La subjectivité du cinéma, la représentation cinématographique, le réalisme et l'impression de réalité ou encore la sémiologie du cinéma nous servent à révéler ces réflexions autour du rôle du médium et des formes artistiques qui lui sont propres.

Ce premier chapitre peut surprendre le lecteur qui n'y trouvera que peu de références sur l'Afrique du Sud. Cela est bien évidemment volontaire, car les réflexions, les enjeux historiques et contemporains qui parcourent ce secteur depuis sa création et dans une grande partie des pays qui connaissent une production cinématographique nous servent de révélateurs pour expliquer les stratégies locales. Ce débat, cette bataille entre industrie et art, n'épargnent pas l'Afrique du Sud qui voit s'opposer ou s'accorder l'État, les entreprises spécialisées, les cinéastes et les organisations professionnelles.

Ainsi, afin de bien cerner les tendances et les enjeux du cinéma mondial qui se jouent aussi sur un terrain plus local, il est indispensable de donner au lecteur les moyens de comprendre les origines des actes et des réflexions des acteurs du secteur sud-africain.

Chapitre 2 : Une histoire du cinéma en Afrique du Sud

Notre deuxième chapitre nous permet d'exposer une histoire politique du cinéma en Afrique du Sud. Nous entendons démontrer la familiarité entre le secteur cinématographique et le pouvoir politique depuis que l'Afrique du Sud connaît le

cinématographe jusqu'à l'avènement de la démocratie. De ce fait, nous divisons ce chapitre en deux temps.

Dans une première partie, nous étudions la période de 1895 à 1995 où le cinéma est créé dans une société fragmentée et dont les productions manifestent déjà une forte présence de la représentation des identités communautaires. Nous analysons pour l'illustrer la période pré-apartheid et la prise en main du cinéma par la population blanche d'origine anglo-saxonne et les Afrikaners. Puis nous renforçons notre propos avec l'évocation du cinéma sous l'influence de l'apartheid. Le cinéma « joue » le développement séparé et se fait propagande politique évidente, soutenant l'idéologie du régime. Enfin, la résistance au pouvoir de cette époque s'élabore aussi à l'aide de l'outil cinématographique qui permet de combattre images contre images, conceptions du monde contre conceptions du monde. Cette prise en main par les différentes composantes de la population locale à des fins divergentes se caractérise par une ouverture vers une démocratie prochaine.

Dans la seconde partie, nous mettons en avant les réflexions et les initiatives post-apartheid, dans une période comprise entre 1990 et 2003. Période de transition, complexe à définir en terme de durée, elle est néanmoins riche en apports pour ce qui deviendra un secteur cinématographique post-apartheid. Deux types de réflexions aboutissent à la rédaction de rapports, mais plus concrètement à la création des premières institutions publiques chargées de porter la parole de l'État et d'administrer un secteur cinématographique vivant et respectueux des nouvelles règles démocratiques en vigueur en Afrique du Sud. Les premières réflexions et initiatives se construisent sur l'idée que se fait le nouvel État du rôle du cinéma dans la transition démocratique et de ce qu'il peut apporter à la société. Elles aboutissent à l'apparition de nombreuses recommandations et à la loi fondant la NFVF, au livre blanc sur l'art et la culture nationale ainsi qu'au rapport sur l'industrie du cinéma et de la télévision en Afrique du Sud. Les secondes proviennent du secteur privé, de sociétés qui souhaitent prendre le pas sur la métamorphose du cinéma. Cette volonté a pour résultats la création de New Directions par la chaîne privée M-Net, tremplin pour les jeunes cinéastes ; le Film Resource Unit de Mike Dearham qui révolutionne la distribution cinématographique de contenus africains et sud-africains en Afrique du Sud ; ou encore les changements de

politiques des sociétés Primedia et Ster-Kinekor deux géants du secteur local qui s'ouvrent à plus de diversité.

Chapitre 3 : Bouleversements démocratiques, bouleversements cinématographiques : vers un autre cinéma ?

Le troisième chapitre est exclusivement consacré à une mise en parallèle des bouleversements démocratiques et des bouleversements cinématographiques induits. Nous considérons que la démocratie trouble la société sud-africaine à la fois de façon théorique et légale, mais aussi dans l'émergence de nouveaux défis inédits pour le pays.
Le cinéma est donc encore une fois assujetti au fait politique et notamment à la Constitution et aux lois. Il est subordonné à différents degrés à certains droits constitutionnels. Le cinéma peut donc servir de prisme pour évaluer l'impact de la démocratie sur la société. Nous observons par exemple que l'union dans la diversité, qui est la devise de l'État, se révèle complexe à mettre en place dans le secteur et que la protection constitutionnelle des communautés trouve une illustration dans une production cinématographique segmentée. La défense des langues se concrétise elle aussi dans la création des dialogues de nombreux films depuis 2000 et la volonté de rééquilibrage des injustices passées peut trouver un écho dans une recherche de représentativité démographique dans le cinéma ; toutefois, remarquons que la discrimination positive est extrêmement complexe à mettre en place. Enfin, l'État prend soin de marquer son interventionnisme, son intérêt pour le secteur et son empreinte démocratique en légiférant précisément sur la protection des œuvres, sur le rôle de la SABC ou encore sur la nécessité de diversité sur les écrans sud-africains.
Au-delà de l'aspect légal, la société moderne sud-africaine est secouée par de nombreux défis et obstacles qui parasitent son évolution démocratique. De nouveau, le cinéma est le véhicule des expressions des traumatismes, des réflexions, des injustices, des contestations ou des reconnaissances des échecs et des enjeux de l'Afrique du Sud. La pandémie du sida, la pauvreté et les conditions de vie actuelles, la violence endémique, la discrimination positive, le racisme, le communautarisme, ou les angoisses et les désillusions démocratiques habitent les films et s'affichent dans les salles de cinéma et à la télévision. Le cinéma marque son temps, car il est un miroir déformant de ce que la

société dit d'elle-même, pense d'elle-même et surtout ne raconte pas d'elle-même. Chacun des défis soulevés dans cette partie trouve une résonance cinématographique.

Le changement politique semble donc pouvoir révolutionner les contenus des œuvres du septième art.

Chapitre 4 : Histoire, démocratie, idéologie et le secteur cinématographique en Afrique du Sud

Notre quatrième et dernier chapitre est, à notre sens, le plus important puisqu'il expose les systèmes d'organisation du secteur. Nous abordons et évaluons minutieusement, le rôle, la place et les politiques de l'État dans le secteur ainsi que ses relations avec les autres acteurs – sociétés, partis politiques, professionnels et organisations. Ainsi, nous proposons notre lecture des positions politiques, économiques et artistiques de toutes les parties prenantes du secteur cinématographique sud-africain.

Nous nous attachons à évoquer dans un premier temps le lien entre l'idéologie et l'outil cinématographique. Autrement dit, nous présentons les cas de prise en main (ou de tentative de prise en main) du médium par un État en vue d'y introduire ses conceptions du monde afin de soutenir sa légitimité et son pouvoir. Si nous pensons immédiatement aux régimes autoritaires et aux systèmes totalitaires, les régimes démocratiques s'appuient eux aussi sur le cinéma. Cela nous permet de replacer le cas sud-africain dans une perspective historique et géopolitique actuelle. L'Afrique du Sud s'inspire largement de modèles étrangers, ainsi elle peut se conformer ou non à ceux-ci dans ses rapports entre idéologie et cinéma, dans le but de créer une nouvelle image de la collectivité locale.

Dans un second temps, nous présentons des héritages de l'apartheid qui parasitent l'évolution cinématographique, le racisme et le communautarisme. En nous appuyant sur les travaux de la South African Human Rights Commission (SAHRC), nous observons que les professionnels du cinéma miment à une échelle réduite et dans un domaine spécifique les relations que peuvent entretenir actuellement les citoyens sud-

africains. La segmentation communautaire, les stéréotypes, l'ignorance et une ligne de séparation de couleur sont encore présents et se rejouent au sein du secteur. Les répercussions se remarquent dans la création de films autant que dans les ressources humaines.

Forts de ces constats, dans une troisième partie, nous exposons une cartographie des lieux décisionnels d'État dont la mission est la gestion et la supervision du secteur ainsi que les forces en présence dans le secteur.
Organes de l'État et du pouvoir, nous développons les rôles des institutions nationales, telles que le Department of Arts and Culture (DAC) et plus largement la National Film and Video Foundation (NFVF), mais aussi le Film and Publication Board (FPB), le Department of Trade and Industry (DTI), l'Industrial Development Corporation (IDC) et le Media Development and Diversity Agency (MDDA). Nous prolongeons par les institutions provinciales, la Gauteng Film Commission (GFC) et la Cape Film Commission (CFC).
Puis, nous nous intéressons aux organisations professionnelles qui jouent un rôle prépondérant dans la défense des intérêts de leurs membres, mais aussi dans la structuration du secteur.
Enfin, il nous semble pertinent de donner un éclairage différent à ce secteur, en étudiant les considérations politiques des partis locaux concernant le cinéma, la création et la culture. Cela nous permet d'obtenir un panel large, détaillé et composite de ceux qui se sentent concernés par le devenir du secteur.

Ainsi, nous pouvons définir les deux grandes stratégies actuelles de l'État sud-africain dans une quatrième et une cinquième partie.
La première stratégie est une politique industrielle volontariste. Le cinéma est entendu avant tout comme un secteur économique, relais de croissance potentiel, pouvant participer à la normalisation et à l'harmonisation économique du pays – emplois, formations, investissements locaux et étrangers, etc. Dans cette logique, les Studios du Cap sont, selon nous, l'illustration parfaite d'une modélisation hollywoodienne du secteur qui se formalise dans la création d'un studio dont l'objectif est l'accueil

principalement de productions étrangères à gros budgets et de films de genre, c'est-à-dire le servicing : une production standardisée délocalisée pour une réduction des coûts. La seconde stratégie est une politique artistique et esthétique dynamique. Plutôt, ou en complément, d'une industrie nationale, la création d'un cinéma national dans le sens du style employé dans la création filmique est une voie également poursuivie par l'État et le secteur. Cependant, la formation d'un tel cinéma n'est pas évidente. La situation actuelle présente un cinéma qui apparaît de prime abord comme fortement segmenté et dont les divisions reprennent quelque peu les anciennes fractures de la société. Pourtant, ce sont peut-être de ces mêmes divisions que proviennent les idées originales de nouvelles formes cinématographiques locales. Donner la parole à ceux qui ne l'ont jamais eu afin d'exposer des voix sud-africaines authentiques. L'État n'est pas en reste : protectionniste, il tente de définir une identité cinématographique sud-africaine objective afin de pouvoir qualifier ce qu'est un film local dans le but de pouvoir le soutenir. Ce bouillonnement, cette recherche et ces tentatives de création d'un cinéma propre à l'Afrique du Sud s'opposent à des obstacles et des défis de taille : les compétences des professionnels (formations et connaissances), l'authenticité des films produits, la normalisation du secteur (changement d'image et de réputation), et les biais (influences d'Hollywood, influences des sources de financement, égocentrisme).

Enfin, dans une ultime partie, nous évoquons brièvement la distribution des films et les publics. Si une industrie nationale cinématographique peut ne pas reposer sur un public local, un cinéma national en est en revanche tributaire. Le développement de l'offre de contenus locaux est consubstantiel au développement de spectateurs sud-africains. En ce sens, l'objectif est d'élargir la base des connaisseurs, ceux qui apprécient le cinéma et souhaitent une production qui leur soit destinée afin de pérenniser la création de films. Nous observons pourtant que la société sud-africaine actuelle, par certains aspects, rend difficile cette évolution : pauvreté, violence, localisation des cinémas, méconnaissance du cinéma… Afin de lutter contre ces obstacles ou de les contourner, le secteur se mobilise et l'on peut voir naître des alternatives et des initiatives en vue de solliciter l'intérêt des citoyens et les fidéliser à l'expérience cinématographique locale.

Il peut paraître futile ou encore fort secondaire de parler de démocratisation par le truchement d'une industrie culturelle. En effet, l'accès à l'eau, à un toit, à un emploi, mais aussi le droit de vote comme celui d'accéder à des soins vitaux sont les priorités incontestables de tout pays. Pourtant, la culture, socle fondateur, qui se vit et s'articule par les arts et les industries culturelles, peut être signe d'une bonne santé démocratique, et cela pour plusieurs raisons. Par exemple, si un État prend le temps de s'investir politiquement dans ce champ de la vie sociale, c'est qu'il en reconnaît la valeur. Est-ce pour le manipuler ? Est-ce un travail d'image dans un monde globalisé et dans une société de communication ? Ou est-ce une volonté de concrétiser le droit à la liberté d'expression en réinventant les représentations et les signifiants communs pour plus d'égalité, de reconnaissance, de fraternité, etc. ?

Il se peut que l'État veuille affronter cette critique stéréotypée que l'on entend parfois du continent africain éternellement en retard sur tous les aspects (politique, culturel, économique). Mise au défi par le « miracle sud-africain », l'Afrique du Sud ne veut plus être un État en « devenir démocratique », mais en « état démocratique ». Dans ce cas, l'État vise une modernisation du secteur cinématographique pour ressembler aux démocraties contemporaines.

Nous donnerons deux exemples de cette idée : le projet de la chaîne sud-africaine à péage M-Net, African Film Library[18], création d'un site Internet de « Video on demand » ayant pour finalité avouée de regrouper la plus grande vidéothèque de films africains de tous les temps, ainsi que les studios du Cap répondant aux standards internationaux et déjà opérationnels pour la production de films en 3D, qui accueillent au moment où sont rédigées ces lignes, le tournage de l'adaptation en 3D du « comic book » *Judge Dredd*.

Par ailleurs, nous sommes en mesure de prouver que l'État sud-africain a pris conscience (il s'agit d'observer et d'évaluer maintenant le degré de cette prise de conscience) de la force et de l'utilité du cinéma dans le processus de démocratisation, même si l'on pense souvent davantage au rôle de la littérature – Gordimer, Brink, Coetzee, etc. Cet art visuel, dont on sait qu'il a pris part aux grands bouleversements géopolitiques du XX^{e} siècle, est reconnu internationalement comme l'un des témoins des transformations de son temps et donc aussi de la démocratisation. Cet argument

peut être illustré par la remise d'un Stevie International Business Award 2010 à l'école de cinéma sud-africaine *Big Fish* (créée et présidée par le Dr Chait, citée plus haut) « pour sa contribution au changement et à la démocratie grâce au cinéma »[19]. Ces prix couronnent des entreprises américaines ou étrangères dans plusieurs catégories. « Les Stevie Awards ont été créés pour honorer et susciter une reconnaissance publique autour des réalisations et des contributions positives d'organisations et de personnes travaillant dans le monde entier »[20]. À noter que c'est la deuxième année consécutive que l'école *Big Fish* remporte ce type de prix[21]. Cette récompense n'est pas anodine, car elle plébiscite l'existence même de cette école dont l'objectif est de contribuer à l'éradication de la pauvreté et à la création d'emplois par son implication dans le développement des compétences liées au domaine du cinéma.

Enfin, l'État sud-africain se veut héraut du continent africain. Il existe à ce jour des réflexions, même au plus haut niveau de l'État, sur l'« African renaissance » par exemple – Thabo Mbeki en est l'un des apôtres. D'autres, tout aussi poussées, ont pour objet une nouvelle idée de la nation et de l'identité sud-africaine, répondant aux termes de « vivre-ensemble » ou « nation arc-en-ciel ». Ces notions, parfois en congruence ou en contradiction, s'affichent clairement dans les histoires, les scenarii, les dialogues, le choix des comédiens, les cinéastes, les idéologies chapeaux qui composent et régissent l'industrie cinématographique sud-africaine.

Ce que nous souhaitons relever c'est que les médias « ne se sont pas uniquement imposés en tant que témoin privilégié des transitions, mais […] ont été un acteur à part entière du processus »[22]. Si cette citation concerne les médias d'URSS et de Russie, nous pensons qu'elle peut s'appliquer, évidemment au cinéma sud-africain.

---

[18] *African Film Library*. Disponible sur : http://www.africanfilmlibrary.com/

[19] BIG FISH SCHOOL OF DIGITAL FILMMAKING. *Big Fish School of Digital Filmmaking* [en ligne]. Our Awards. Disponible sur : http://www.bigfish.org.za/index.php/2011-12-05-11-14-17/awards [consulté le 28 septembre 2010].

[20] GALLAGHER Michael P. The stevie awards are the world's premier business awards. *The International Business Awards* [en ligne]. Disponible sur : http://www.stevieawards.com/pubs/iba/about/170_686_3005.cfm [consulté le 28 septembre 2010].

[21] *Big Fish School of Digital Filmmaking.* Disponible sur : http://www.bigfish.org.za/pages/awards.php

[22] NIVAT Anne. Médias : acteurs des transitions en Russie. I. Socialisation et démocratisations. *Voies et impasses de la démocratisation* / dir. Dominique Wolton. 1ère éd. Paris : CNRS, 1996, p. 103

1ère Partie : Le cinéma : art ou industrie

De quoi allons-nous traiter ?

Ce chapitre est essentiel à notre propos. Pour bien circonscrire le cadre de notre recherche, il nous faut définir le secteur cinématographique et ses spécificités générales. En effet, cela nous permettra de nous appuyer sur un champ lexical et des caractéristiques propres au cinéma que nous emploierons tout au long de cette thèse. Une fois que nous aurons terminé ce chapitre, nous pourrons commencer à analyser ce qui est en jeu lorsque l'État sud-africain organise une part de sa politique culturelle autour du cinéma.

Nous avons pour ambition, dans ce premier chapitre, de poser les bases d'un débat qui suscite les polémiques et attise les passions. Ces discussions, encore ouvertes aujourd'hui et qui ont peu de chance de s'achever, sont le cadre de deux positions, de deux forces qui se partagent ou se disputent l'usage que les hommes peuvent faire du cinéma. Nous abordons cette véritable controverse comme un socle théorique indispensable à la compréhension des enjeux sud-africains que nous évoquerons par la suite. Nous voyons aussi cette partie comme une définition du cinéma. Nous n'avons cependant pas la prétention d'en faire une caractérisation complète, il nous faudrait pour cela une thèse entière consacrée uniquement à ce sujet. Cette démonstration est orientée de façon à présenter les fondements du secteur qui serviront à argumenter notre thèse.

Le Kinétoscope d'Edison (1894) et le Cinématographe des Frères Lumières (1895) sont nés dans des laboratoires, issus du génie de cerveaux scientifiques et industriels assistés par des avancées technologiques sans lesquelles le cinéma n'aurait pu voir le jour[23].

[23] « L'invention du cinéma a été la conséquence de nombreuses découvertes dans différents domaines scientifiques et industriels : la fabrication des objectifs et des lentilles, le contrôle de la lumière (particulièrement au moyen de lampes à arc), la chimie (pour la production de cellulose), la métallurgie ou la mécanique de précision, entre autres. La mécanique cinématographique est directement apparentée à celle d'autres machines de l'époque. Les ingénieurs du dix-neuvième siècle inventèrent, par exemple, des machines capables de dérouler, faire avance, perforer, faire à nouveau avancer et enrouler, par intermittence mais à une vitesse constante, un matériau se présentant en bande. Le mécanisme d'entraînement des caméras et des projecteurs est l'un des derniers avatars d'une

L'objectif initial : impressionner le public par un effet de réalisme – nous définirons cette notion dans une autre partie. Cet effet devient rapidement un spectacle et ce public embryonnaire un marché potentiel. En France et aux États-Unis, les projections se multiplient, dans des cabarets, dans des fêtes foraines, dans des casinos puis dans de véritables salles de cinéma[24]. Une industrie se tisse autour de ces inventions. Attirés par l'appât du gain, la croissance du public et sa fidélité aux séances de projection, des pionniers de cette industrie naissante structurent un maillage industriel et une véritable filière cinématographique. Lumières, Pathé, Gaumont en France, Edison puis Warner, Fox, Universal, MGM ou Columbia aux États-Unis, autant de noms de sociétés que l'on appelle aussi studios. Ils sont les usines de la célèbre citation d'André Malraux évoquant le cinéma, « les usines à rêves »[25]. Les industriels « purs » du cinéma définissent l'« objet-film » comme un produit de divertissement.

Toutefois, le cinéma ne se résume pas simplement à la maximisation du profit par la vente de billets d'entrée. Les studios de cinéma n'ont pas le monopole de l'utilisation des caméras. Abel Gance, Sergueï Mikhailovitch Eisenstein, Dziga Vertov, David W. Griffith et d'autres sont des découvreurs. Ils n'ont pas les mêmes objectifs que William Fox, Samuel Goldwyn ou Harry Cohn. Ils expérimentent ce que l'on appellera très vite le montage, les valeurs de plans, la mise en scène, les mouvements d'appareil, etc. Ils s'intéressent au film comme à une matière façonnable. Ces expérimentations ne sont pas gratuites, les images sont des sources de significations et l'outil cinématographique peut être travaillé pour affiner ces significations. Les tests intégrés à leurs œuvres (*Napoléon*, *Le cuirassé Potemkine*, *The Birth of Nation*, *L'homme à la caméra*) sont autant de moyens et de mécanismes découverts et mis à profit pour s'adresser au public. Les trois écrans de projection pour le *Napoléon* de Gance ou encore le montage alterné dans *The Birth of Nation* de Griffith sont deux bonnes illustrations de ces initiatives d'innovation. Le cinéma n'est pas seulement du divertissement, il est aussi l'expression d'un auteur.

---

technique qui était déjà à l'origine de la machine à coudre, du ruban du télégraphe et de la mitrailleuse ». BORDWELL David, THOMPSON Kristin. *L'Art du film, Une introduction*. 1ère éd. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, p. 57

[24] Jean-François Sirinelli et Jean-Pierre Rioux estiment à 1444 le nombre de salles en 1918 et 2300 en 1921 avec une fréquentation qui ne cesse de croître. RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François. *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*. 1ère éd. Paris : Fayard, 2002, p. 177.

[25] CAUNE Jean. *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*. 1ère éd. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 121

Ces deux groupes ne sont pourtant pas hermétiques. Des ponts existent entre l'industrie et les artistes. Il ne faut donc pas réduire le cinéma à une simple opposition. De grands cinéastes, que nous ne pouvons qualifier autrement que par le terme d'artiste, ont travaillé pour les studios : Capra, Hitchcock, Kubrick, Coppola. On résume à tort la supposée opposition de ces deux conceptions du cinéma à une dichotomie entre l'argent et le talent. Les studios se nourrissent du talent des artistes, mais l'utilisent à des fins commerciales et financières. Les artistes, quand ils le peuvent, se nourrissent de la structure et des fonds des studios à des fins artistiques.

Dans cette partie, nous définirons donc le cinéma à travers ces deux « familles » qui se partagent plus ou moins pacifiquement le cinéma. Tantôt, ces familles semblent être des camps retranchés. L'extrémisme de certaines méthodes favorise et alimente l'argument de l'opposition frontale. Tantôt, ces familles semblent être des positions perméables composées d'individus pragmatiques. C'est le cas lorsqu'un budget de film permet de réaliser un rêve ou d'expérimenter une nouvelle technologie au service d'une histoire.

Dans un premier temps, nous déterminerons le cinéma comme une industrie du divertissement et nous l'aborderons sous quatre angles.
Premièrement, nous présenterons les émotions suscitées par le cinéma englobé dans la notion de plaisir sur laquelle repose l'industrie du cinéma. Les spectateurs doivent passer un bon moment dans une salle de cinéma. Ils doivent impérativement avoir le désir de revenir régulièrement. L'expérience de la salle est donc primordiale, le film n'étant qu'une partie de cette expérience. Le film en lui-même, quel que soit son genre, doit répondre entièrement à une attente de satisfaction du spectateur.
Deuxièmement, nous passerons de l'expérience de l'individu en tant que spectateur unique à l'ensemble des spectateurs qui constitue un marché. Le cinéma dit « commercial » est composé de films qualifiés de produits. Ces derniers ne sont réalisés que si les producteurs estiment qu'ils peuvent rencontrer leur public. De ce fait, les producteurs analysent le marché en vue de cerner des goûts, des envies, des tendances, afin de calibrer leur film en fonction de la demande.

Troisièmement, le cinéma commercial est parcouru par des codes qui définissent des genres : comédies, comédies dramatiques, « teenage movies », films d'horreur, films d'action, etc. Chaque genre repose sur une série de méthodes et de mécanismes propres ou partagés entre les genres. Ces codes, aujourd'hui éprouvés, évoluent peu et permettent de garantir une pleine compréhension des spectateurs. Vus comme des repères, ces codes servent à la narration, par exemple pour assurer la cohérence, la simplicité et le réalisme du film.

Quatrièmement, nous prendrons un cas exemplaire de cette notion d'industrie du divertissement. Nous baserons notre illustration sur les notions développées par Walter Benjamin au sujet de la reproduction mécanique sur laquelle repose l'industrie cinématographique depuis ses origines. Nous évoquerons donc le système des studios hollywoodiens durant leur âge d'or. Il faut les imaginer comme de véritables usines à films où tout n'est que matière ou propriété mobilière (acteurs, directeurs de la photographie, réalisateurs) et où les maîtres absolus sont les directeurs de production et les patrons de studios. Ces derniers, sensibles au profit et effrayés pas les baisses de fréquentation des salles, tentent de pérenniser des techniques pour assurer le succès de leurs films. Le « star-system », le « producteur-roi », les projections-tests et les innovations techniques mises au service du divertissement et du spectacle sont autant d'exemples que nous analyserons.

Dans un deuxième temps, nous compléterons notre exposé par une définition du cinéma comme un art de l'image en mouvement et comme un outil d'expression au service d'un message.

Premièrement, si l'innovation peut servir à satisfaire *in fine* l'attente du public en matière de spectacle, elle peut aussi permettre aux cinéastes d'exprimer plus finement un discours mais aussi leur imaginaire. Les techniques innovantes deviennent des outils. Dans le cadre d'expérimentations, c'est-à-dire d'élaborations et de tentatives artistiques et techniques, certains cinéastes cherchent à atteindre les limites du cinéma. En parallèle, souvent en corrélation, les théoriciens du cinéma analysent celui-ci. Ils cherchent à comprendre et à expliquer le phénomène cinématographique au regard de l'histoire, de l'économie, de l'histoire de l'art, de la sociologie, etc.

Deuxièmement, nous mettrons en avant le cinéma comme outil d'expression d'idées politiques en nous appuyant sur des définitions du cinéma engagé, du cinéma militant et du cinéma didactique. Tous les cinéastes n'ont pas pour objectif de devenir des stars. Pour certains d'entre eux, le film est un instrument à utiliser avec responsabilité et prudence. Il ne peut servir à n'importe quel usage. Dans ce cas, c'est pour exprimer une colère, mettre en lumière un scandale, participer à la vie d'un parti politique, que les cinéastes réalisent des films. S'ils veulent que leurs films soient vus, ce n'est pas dans un but économique, mais dans une logique de transmission d'un discours politique, le plus généralement en opposition avec les « sermons » officiels.

En conclusion, nous verrons que, si nous pouvons fracturer assez nettement le cinéma en deux familles, les liens qui les unissent sont néanmoins nombreux. Lorsqu'un État démocratique décide de s'intéresser au cinéma et doit choisir une stratégie, le lobbying de ces deux groupes se fait souvent très insistant. L'État doit avoir en main les aspects caractéristiques de ces derniers afin de faire un choix, privilégier l'industrie du divertissement ou le cinéma en tant qu'art. Il peut aussi proposer un autre terme à cette alternative, un mélange savamment dosé d'industrie et d'art. Lorsque l'État démocratique, par la voix de ses institutions, souhaite s'impliquer, il est poussé par des raisons politiques qui ne reposent pas uniquement sur l'un ou l'autre de ces groupes et nous verrons dans un autre chapitre pourquoi.

Nous rappelons au lecteur que cette définition est volontairement partielle et a pour objectif d'éclairer des points fondamentaux et des notions très utilisées en Afrique du Sud à l'heure actuelle concernant le cinéma.

1. L'industrie du divertissement et du plaisir

1.1. L'expérience du cinéma

Le cinéma est avant tout un élément constitutif de « l'industrie du plaisir »[26], pour reprendre les mots de Walter Benjamin, ou de l'industrie du divertissement, termes employés plus couramment aujourd'hui. L'industrie du divertissement repose par exemple sur les parcs d'attractions, le spectacle vivant, ou encore l'industrie musicale, et regroupe des expériences qui ont pour objectif de fournir du plaisir à un public. Jean-Pierre Roux et Jean-François Sirinelli intègrent le cinéma au sein de cette industrie : « […] le cinéma a assurément été conçu pour être un divertissement de foule, parfaitement intégré à une culture du sensationnel et de la curiosité scientifique, entre panoramas, dioramas, musées de cire, cabinets d'anatomie et visites à la morgue »[27].

1.1.1. La salle de cinéma : le lieu de l'expérience du divertissement cinématographique

Nous aborderons donc le cinéma dans ce sens, celui d'une expérience de divertissement. Un ou plusieurs individus vont, dans le cadre de la projection d'un film, s'enfermer dans une salle de cinéma pendant une heure trente à deux heures (voire plus). Dans la plupart des cas, le film choisi est un ensemble de significations et de codes narratifs, ensemble qui doit susciter chez un spectateur mature des émotions. Cette dernière notion est importante. Des émotions schématiques, qui peuvent aller de la peur à la compassion, sont rassemblées dans une seule sensation : le plaisir, le plaisir de l'expérience. Il est impératif que le spectateur ressente du plaisir à voir un film, afin qu'il revienne en voir un autre. Pour réaliser ce projet, le film n'est pas seul. La salle de cinéma, à titre d'exemple, est symptomatique des stratégies mises en place par les

[26] RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François. *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*. 1ère éd. Paris : Fayard, 2002, p. 158

[27] Ibid, p. 162

exploitants de salles pour assurer et augmenter ce plaisir. Une salle de cinéma, dans une quelconque grande agglomération française, est rarement *une* salle, mais plus souvent un multiplexe, un endroit consacré au divertissement, au plaisir, parfois à la détente, mais surtout à la consommation. Dans un multiplexe se trouvent plusieurs salles, donc plusieurs écrans sur lesquels sont projetées des publicités, des bandes-annonces de films puis l'attraction principale, le film. Mais, au sein d'un multiplexe, le spectateur peut trouver aussi une salle avec des jeux vidéo, des fauteuils pour se faire masser, des stands de confiseries, des espaces d'exposition, des cafés, des restaurants, etc. Le film est l'objectif qui peut motiver un déplacement au cinéma, mais il devient très rapidement un élément parmi d'autres d'une sortie organisée pour se divertir. Nous pouvons donc actualiser l'expression de l'historien du cinéma américain Douglas Gomery, cité par Jean-Pierre Roux et Jean-François Sirinelli, qui définissait le cinéma comme « un ensemble de plaisirs multi-media »[28]. Il y voyait une addition de plusieurs sources de plaisir. Premièrement, le plaisir peut être procuré par différents types de média. La définition de Gomery concernait les premières projections, qui avaient lieu dans des cabarets ou des salles de music-hall, où le spectacle vivant et la musique venaient compléter la diffusion du film. Par ailleurs, cette définition peut s'élargir au spectacle de la salle. « […] Des altercations concernant les actualités et des chahuts enfantins aux émois amoureux, frôlements de doigts dans le noir autour du programme imprimé que les grandes salles offrent à leurs spectateurs bien plus silencieux »[29], voici la comédie qui se déroule dans l'obscurité du cinéma.

1.1.2. La salle de cinéma et ses variantes

Aujourd'hui, la salle de cinéma fait face à plus de concurrence qu'auparavant. L'expérience cinématographique doit donc être modifiée. Elle est alors souvent mélangée à une autre industrie ou métamorphosée. Les salles de cinéma ne sont pas situées exclusivement en ville, dans un bâtiment fait de briques et de ciment. Le cinéma vole aussi dans les avions. Aucune compagnie aérienne assurant des vols

[28] "a multi-media package of pleasures", ibid, p. 179
[29] Ibid.

transatlantiques ne peut se passer d'une offre de films. Une grande majorité des avions modernes proposent un écran individuel avec un service de vidéo à la demande et un catalogue d'une centaine de films. C'est également le cas sur les bateaux de croisière, où des salles de cinéma sont à la disposition des passagers. Les salles de cinéma se retrouvent également dans les parcs d'attractions ; citons à titre d'exemple Disney Land Paris. Parfois, le parc d'attractions est exclusivement consacré au cinéma et plus largement à l'audiovisuel : c'est le cas du Futuroscope en France. Le Futuroscope propose de nouvelles expériences cinématographiques qui peuvent être des relais d'attraction pour les spectateurs, des métamorphoses partielles ou totales du ressenti originel, comme le cinéma en 3D relief, les films interactifs, etc.

1.2. Un cinéma commercial : l'offre et la demande

Le spectateur ne doit pas être seul dans une salle. Le plaisir individuel doit être multiplié par le nombre d'individus pouvant entrer dans une salle de cinéma à chaque séance de projection du film pour assurer son succès au box-office et sa profitabilité. Les industriels du cinéma ont donc mis en application les principes de la rationalité marchande de l'économie libérale[30].

1.2.1. Le marché

Dans un premier temps, dans le cadre d'une définition industrielle du cinéma, nous pouvons parler de marché, car il existe bien une offre cinématographique et une demande du public. Nous souscrivons dès lors à la définition de marché que propose Laurent Creton, « un lieu physique dans certains cas, mais surtout un lieu abstrait dans le cadre duquel sont atteints des points d'équilibre, en déterminant les quantités échangées et les prix de cession. Le prix est non seulement une information sur l'état du marché, mais encore une variable qui rétroagit sur lui. Les acteurs du marché le prennent en effet en compte dans leurs processus de décision d'achat ou de vente, mais

[30] CAUNE Jean. *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*. 1ère éd. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 85

aussi d'investissement »[31]. Nous continuerons à nous intéresser à un lieu physique, la salle de cinéma, malgré l'extension du marché vers des sphères immatérielles – la vidéo à la demande par exemple. Notre marché sera le marché de la salle. Il reste primordial, même s'il n'est plus comme autrefois l'unique lieu de retour sur investissement des producteurs. La salle de cinéma reste encore la « rampe de lancement »[32] de nombreux longs-métrages de fiction. C'est un endroit indispensable pour légitimer l'appartenance du film à la catégorie du « grand cinéma », le cinéma de salle. Il est important de souligner cette particularité. En effet, un certain nombre de films ne sortent pas en salles ; on les classe dans des catégories telles que « Direct to video »[33] ou « No theatrical release »[34] pour les films ne bénéficiant que d'une sortie en DVD ou destinés à la télévision. On observe donc, selon la sortie ou non du film en salles, une véritable segmentation que l'on peut retrouver dans la distinction entre films de série A et films de série B, inventée par les studios hollywoodiens dans la première moitié du XX^{e} siècle. Les films de série A avaient un plus gros budget que les films de série B, sans qu'ils soient pour autant moins profitables économiquement. La salle reste un lieu de distribution de films ultra-concurrentiels. L'offre de films est très variée en termes de quantité et de qualité. De plus, la programmation des films évolue très rapidement et certains films ne peuvent rester que quelques jours à l'affiche. Ce marché est donc extrêmement rude et « illustre particulièrement bien l'existence de cette brutalité, avec la vive concurrence qui existe entre les films, l'incertitude pèse sur la rencontre du public »[35].

[31] CRETON Laurent. *L'économie du cinéma en 50 fiches*. 2^{e} éd. Paris : Armand Colin, 2010, p. 15

[32] « La salle de cinéma est en conséquence de plus en plus utilisée comme rampe de lancement et comme vitrine pour une valorisation marchande qui s'effectue pour l'essentiel par ailleurs. » in CRETON Laurent. *L'économie du cinéma en 50 fiches*. 2^{e} éd. Paris : Armand Colin, 2010, p. 61

[33] Il n'existe pas de traduction française.

[34] Il n'existe pas de traduction française.

[35] Ibid, p. 15

1.2.2. Le marketing

Le marché a-t-il toujours raison ? Un film qui ne reste pas à l'affiche est-il nécessairement un échec qui aurait pu être évité et un film à succès est-il le fruit d'un savant calcul ? Les industriels du secteur qui s'en remettent aux « lois du marché », considérées comme les indicateurs les plus fiables, répondent positivement à ces deux questions. Afin de limiter les risques, ils s'appuient sur le marketing : savoir ce que veut le marché pour le lui proposer. « Le marketing part du marché et de l'analyse des besoins pour remonter vers la définition du produit. On peut le définir comme un ensemble de techniques et de savoir-faire orienté vers la satisfaction des besoins et des désirs, par la création de l'échange concurrentiel de produits et services. Il est couramment utilisé comme moyen d'orienter et de contrôler les marchés, en maîtrisant la combinaison de quatre variables fondamentales : le produit, le prix, la distribution et la communication. »[36] Pour satisfaire les spectateurs et leur offrir ce qu'ils attendent, les industriels vont à leur rencontre et les invitent à participer à des sessions d'échanges (« focus group » et « projections tests » par exemple) où ils recueillent leurs sentiments, leurs envies, leurs frustrations ou leur colère. Ils veulent cerner le public pour être en mesure de concevoir les films correspondants, selon les résultats de ces études, aux clefs de l'attraction des spectateurs. Une « projection test » réunit un échantillon de personnes censé représenter le public type auquel le film est destiné. Lors de ce test est projetée une première épreuve du film sans les effets spéciaux, ou une version provisoire. Selon les retours du public, invité à donner son avis dans un questionnaire, le film peut être complètement remonté.

[36] Ibid, p. 74

1.2.3. Spéculation et prototype

Nous devons constater que, malgré cette prise de contact de l'industrie avec son public, le marketing n'offre pas de méthode infaillible. On rencontre en effet de nombreux exemples de films qui n'auraient pas dû fonctionner en salles, car contraires à ce que le public semblait désirer selon le type d'études décrit plus haut. Ces films furent néanmoins de grands succès. Cela s'explique notamment par une caractéristique propre à cette industrie, la notion de spéculation dans une économie de prototypes[37].

Un film est avant tout un pari. Le terme de « coup », emprunté à l'univers du jeu et employé par les acteurs du secteur cinématographique lorsqu'un film risqué fonctionne, en est l'un des indicateurs. Prenons un exemple précis pour illustrer cette notion de spéculation, *Le projet Blair Witch,* réalisé par Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, sorti en salles en 1999. Ce film est le résultat heureux d'une spéculation. Les réalisateurs font jouer de jeunes acteurs inconnus. Ils leur donnent de petites caméras numériques dont ils récupéreront les rushes pour leur montage. Ils minimisent leur participation en tant que metteurs en scène, laissant une grande part à l'improvisation. Le budget de départ de leur film est de 25 000 dollars et ne dépassera pas 60 000 dollars. Pour réussir leur pari, les deux réalisateurs décident de s'appuyer sur ce qu'il est aujourd'hui coutumier d'appeler un marketing Internet viral. Ils « inondent » Internet (forums, sites, etc.) de fausses déclarations, attisant la curiosité des internautes : des cassettes de rushes d'étudiants en cinéma ont été retrouvées après leur mystérieuse disparition. Ce qui ne portait pas encore le nom de « buzz » se propage sur Internet, jusqu'à l'annonce par les créateurs que ces épreuves font l'objet d'un film qui sera projeté en salles. Les spectateurs s'y précipitent et *Le projet Blair Witch* devient le film le plus rentable de l'histoire avec près de 250 millions de dollars de recettes en cumul dans le monde[38]. Les créateurs de ce film eurent beaucoup de peine à trouver un distributeur, tant leur approche était originale et innovante. Les studios sont connus pour leur prudence. Mais Artisan Entertainment (sic), petite société de production et de distribution de films

[37] « La production cinématographique est marquée par les logiques propres à une économie de prototypes, avec une part élevée des coûts de création et de main-d'œuvre, et un grand aléa structurel. », ibid, p. 74

[38] Le projet Blair Witch. *The Internet Movie Database* [en ligne]. Disponible sur : http://www.imdb.com/title/tt0185937/ [consulté le 10 mai 2010].

appartenant au studio canadien Lions Gate Entertainment, eut raison, au vu des résultats financiers, de porter son choix sur ce prototype de film atypique.

1.2.4. La promotion

Cette stratégie singulière de promotion et de communication autour d'un film a été rendue célèbre grâce aux deux réalisateurs qui l'ont mise au point. Cela nous amène donc naturellement à un aspect essentiel de la commercialisation d'un film, sa promotion : « provenant de la transposition directe de *sales promotion* : la promotion des ventes, qui désigne l'ensemble des moyens et des méthodes mobilisés pour développer le chiffre d'affaires d'une entreprise. Il ne s'agit pas de promouvoir une œuvre, mais des ventes »[39]. Il existe un large panel de moyens et de supports pour communiquer autour d'un film afin d'en assurer la promotion. La presse est un lieu privilégié, depuis les magazines spécialisés jusqu'aux journaux quotidiens. Les encarts de publicité, les « publi-reportages » sont le fruit de stratégies destinées à promouvoir un film auprès de sa cible. La télévision linéaire classique et la radio classique sont aussi l'objet d'émissions spécifiques, de diffusion de bandes-annonces, etc. Il existe en France des restrictions réglementaires à la promotion du cinéma mais, dans l'ensemble, les films ont une forte exposition. Nous pouvons prolonger la liste des exemples de supports de promotion apparus grâce aux nouveaux médias (sites Internet *ad hoc*, sites spécialisés, etc.) qui peuvent innover par exemple avec des bandes-annonces interactives.

1.2.5. Le film : un produit de consommation singulier

Le film, nous l'avons vu, est considéré comme un produit à vendre. Mais ce produit général peut englober d'autres produits. Le cinéma commercial prend ainsi une nouvelle dimension : le film n'est plus seulement un produit qui se suffit à lui-même pour le plaisir d'un spectateur, il devient le support d'autres produits de consommation intégrés en son sein. Cette pratique a pour nom le « placement de produits ». Les industriels y

[39] CRETON Laurent. *L'économie du cinéma en 50 fiches*. 2e éd. Paris : Armand Colin, 2010, p. 73

ont recours pour plusieurs raisons. L'aspect financier est important : faire de la publicité pour une boisson gazeuse, une marque d'électroménager ou une voiture est rémunérateur et peut devenir un complément essentiel dans le plan de financement d'un film – par exemple dans les films de la franchise James Bond. L'aspect d'apport en industrie est aussi à noter, mais dans une moindre mesure. Une marque peut prêter « gracieusement » l'un de ses produits, dont l'achat ou la location aurait été trop dispendieux pour le producteur. En contrepartie, le produit doit être visible et utilisé par les personnages du film. Toutefois, le film n'est pas simplement un outil de présentation de produits de marques, il est aussi un moyen de banalisation et de normalisation de comportements de consommateurs, comme l'explique Laurent Creton : « Destiné à un large public, le cinéma est au cœur du système fordiste : il est adapté au mode de vie plus urbain qui accorde une part accrue aux loisirs. Grâce à son pouvoir de diffusion et son attrait, il participe à une mise en place étendue et rapide des nouvelles normes de consommation. Dans le cinéma hollywoodien tout particulièrement, sont mis en vedette les biens de consommation, les biens d'équipement des ménages, les services, les méthodes de travail, et plus généralement les modes de vie »[40]. Le cinéma industriel est donc une partie intégrante de la société de consommation, dont il est à la fois le produit et la vitrine.

1.3. Cinéma et genres

Le cinéma commercial issu des studios est en majeure partie un cinéma de genres. Les films correspondent à des conventions narratives et esthétiques acceptées tant par les cinéastes que par le public. Ces codes partagés sont des repères imposés aux spectateurs. Les genres peuvent être locaux : l'Allemagne, l'Inde ou le Mexique ont des genres cinématographiques propres à leur marché. D'autres genres, en revanche, sont internationaux – nous parlons essentiellement des genres hollywoodiens. On les retrouve aussi bien aux États-Unis que dans d'autres pays. Ces conventions dépassent un grand nombre de frontières culturelles et les films qui intègrent ces normes sont compris par des publics très variés. Cependant, les genres ne sont pas stables. Il est

[40] Ibid, p. 23

pratiquement impossible d'élaborer une définition fermée d'un genre. De plus, les genres se nourrissent les uns des autres et certains films défient la catégorisation. Les codes des films de genre sont pourtant des patrons sur lesquels se fonde chaque année une quantité vertigineuse de films pour rassurer le public et maximiser les entrées en salles.

1.3.1. Codes et conventions

Un genre peut être défini par le thème ou par le sujet exploité dans les films qui le représentent. Un genre peut aussi se définir par le type de réaction que les réalisateurs des films se réclamant de ce genre veulent susciter chez le public – la peur, la tristesse, le rire, etc.[41] Les codes et les conventions d'un genre consistent en une iconographie qui référence ce genre indépendamment du film dans lequel ils sont utilisés. Pour John Cawelti, on peut parler de « formule » plus que de genre. Il considère que « nous sommes face à des structures anonymes et répétitives, au lieu d'interventions individuelles et imprévisibles »[42]. Prenons deux cas très simples pour évoquer l'usage des codes et des conventions, qu'on les conçoive comme des genres ou comme des formules.

Un code très utilisé, qui traverse les genres et qui est intégré dans une grande quantité de films occidentaux, concerne la narration : « Généralement, un récit s'ouvre sur une situation, modifiée par une série d'événements se succédant suivant un schéma causal et débouchant sur une nouvelle situation qui mène à la fin du récit. Dans cette définition, la causalité et le temps sont les deux éléments centraux »[43].

Prenons pour exemple un film du genre du western. Pour correspondre à l'attente des spectateurs, celui-ci doit intégrer une scène de duel, une scène dans un saloon, des

---

[41] BORDWELL David, THOMPSON Kristin. *L'Art du film, Une introduction*. 1ère éd. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, p. 76

[42] Citant John Cawelti in CASETTI Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. 1ère éd. Paris : Nathan, Armand Colin Cinéma, Paris, 1999, p. 299

[43] BORDWELL David, THOMPSON Kristin. *L'Art du film, Une introduction*. 1ère éd. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, p. 118

chevaux, des paysages désertiques, des personnages équipés de colts, de santiags, de stetsons, un shérif, etc.

Comme nous le remarquions plus haut, les genres sont perméables et mouvants. Il arrive qu'un spectateur veuille voir un « western classique » ; cela signifie qu'il espère trouver dans le film la liste communément acceptée de codes et de conventions que l'on estime être les codes du genre. Le film des frères Coen sorti en 2011, *True Grit*, est considéré comme un western de facture classique, car il est composé d'une quantité suffisante d'éléments considérés comme caractéristiques du genre du western. Au contraire, le public peut désirer voir un « nouveau style de western ». Au moment de la rédaction de ce rapport est sorti en salle un film qui illustre bien cette idée, *Cowboys et envahisseurs* de John Favreau. Au début du XIX^{e} siècle, des extraterrestres envahissent l'Ouest américain… Entre science-fiction et western, ce film est une mutation classique dans le cinéma commercial pour rassembler le maximum d'amateurs des deux genres, ainsi que les spectateurs les plus curieux.

1.3.2. Repères et évasion

Toutefois, David Bordwell et Kristin Thompson nous rappellent que « les genres sont des drames réglés comme des rites (au sens anthropologique du terme), comparables aux célébrations des jours fériés – des cérémonies qui nous satisfont parce qu'elles perpétuent des valeurs culturelles avec un minimum de variations. Tout comme l'on peut considérer que ces cérémonies permettent à leurs participants d'oublier les aspects les plus désagréables de leur vie, les intrigues et les personnages familiers des genres peuvent servir à distraire le public des vrais problèmes de la société »[44]. Cette remarque est intéressante puisqu'elle recouvre les notions de repères et d'évasion. Les repères d'un genre s'additionnent à la multiplicité des films qui constituent ce genre ainsi qu'à la fréquentation du public dont le désir est de revoir des films avec des repères communs. Les spectateurs ne souhaitent pas nécessairement observer des variations, ou alors il faut qu'elles soient subtilement amenées pour ne pas les choquer. Cette idée

[44] Ibid, p. 80

montre ce sur quoi les studios et les industriels s'appuient pour continuer à produire des films de genre : l'habitude et la fidélisation des spectateurs. Par ailleurs, « l'évasion mentale » procurée par un film est cruciale. Le cinéma commercial de genre propose de divertir le spectateur en l'emmenant dans un « univers » dont il connaît les principaux contours où l'on lui réserve des surprises sans le choquer. Il s'agit d'un voyage imaginaire dans un lieu qui lui est inconnu, mais où il ne peut pas se perdre. La prise de risque est donc minimale. La nécessité de s'évader sans se perdre dans un monde autre accentue l'aspect addictif du cinéma de genre, aspect sous-jacent dans les propos de David Bordwell et Kristin Thompson.

Les genres évoluent : les plus anciens, comme les westerns, prennent une signification différente selon la période à laquelle les films sont produits. « Il est courant de dire qu'à différents moments de l'histoire, les récits, les thèmes, les valeurs ou l'imagerie d'un genre sont en accord avec les préoccupations du public. »[45]

1.3.3. Les genres « locaux »

En prenant des exemples de récits et de genres hollywoodiens, nous n'évoquons pas les genres locaux qui leur correspondent et fonctionnent sur les mêmes bases, mais à un niveau local. Le public et les cinéastes qui partagent les conventions de ce genre sont localisés géographiquement et culturellement. David Bordwell et Kristin Thompson nous donnent quelques exemples précis : « Le cinéma populaire, dans la plupart des pays, est celui des films de genre. L'Allemagne à ses Heimatfilms, où l'on raconte la vie dans les petites villes de province. En Inde, le cinéma hindi produit des films "de dévotion" qui ont pour sujet les vies des saints et des grandes figures religieuses, et des films "mythologiques", adaptés de légendes et de classiques de la littérature. Les réalisateurs mexicains inventèrent la cabaretera, un type de mélodrame ayant pour personnages principaux des prostituées »[46]. Ces genres locaux sont des genres que l'on qualifie de populaires, dans le sens où le public le plus large, sans notion d'élitisme, se

[45] Ibid, p. 81
[46] Ibid, p. 75

rend en salle et souhaite regarder ces « formules » filmées. La structuration de ces genres et la production de ces films populaires s'imposent aux studios, pour qui « populaire » signifie « succès commercial ».

1.4. Le système des studios

Les studios sont des entreprises commerciales dans lesquelles est fabriqué le produit-film. Deux citations nous viennent immédiatement à l'esprit pour prolonger le sens que recouvre le terme « usine » dans l'expression d'André Malraux que nous avons déjà évoquée. L'une est attribuée au célèbre réalisateur Erich Von Stroheim, confronté plus d'une fois à l'implacable politique des studios ; il parlait du système de production des studios comme d'une « machine à fabriquer des saucisses »[47]. La seconde est de Cary Grant, qui définissait son métier de la sorte : « On a notre usine, qui s'appelle un plateau. On fait un produit, on le colore, on le titre et on l'achemine dans des boîtes en ferraille ». L'objectif avoué étant de « fournir du spectacle en boîte à des entrepreneurs de spectacles »[48].

1.4.1. Reproduction et copies

Cette idée de boîte est à développer. La boîte évoquée par Cary Grant renferme une copie d'un film. Le terme même de copie est symptomatique de la notion de reproduction technique. Une copie est une reproduction de l'objet-film, une bobine hier, un fichier numérique aujourd'hui. Le mot « copie » peut être employé dans le cadre de la présentation de la stratégie de distribution de la sortie d'un film en salles. Le lecteur a certainement lu ou entendu ce type de commentaire : « Le film est sorti en France sur 350 copies ». Une copie est diffusée sur un écran. Par conséquent, le nombre de copies correspond approximativement au nombre de salles de cinéma où est diffusé le film – à l'exception des multiplexes qui, dans le cas de blockbusters, peuvent diffuser le film dans deux salles pour faire face à la demande du public. Cette copie est le résultat

[47] AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira. *L'économie du cinéma américain, Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*. 1ère éd. Paris : Armand Colin, 2009, p. 72

[48] Ibid, p. 2

physique de la reproduction technique dont parlent les représentants de l'École de Francfort comme Walter Benjamin ou Théodor Adorno. Cette copie est l'objet de vives critiques. C'est elle qui fait passer le film de l'état d'œuvre d'art unique à une marchandise dupliquée. Si, pour certains, la reproduction technique est synonyme d'appauvrissement artistique, pour d'autres, elle est l'équivalent d'enrichissement économique, car l' « une des singularités du produit cinématographique est le très faible coût de sa reproduction, au regard des sommes nécessaires à sa création initiale. Produire coûte cher en tout temps et en tous lieux, confectionner des copies ne coûte rien »[49]. Les grands patrons de studios qui ont alors cherché à rationaliser la production de film, de l'écriture à la distribution en salles, ont justement fondé leur système sur ces copies.

1.4.2. Un système idéal typique

Afin de bien comprendre ce système global, c'est l'organisation idéale typique des studios hollywoodiens des années 1910 à 1940 que nous prendrons pour exemple.
Ces derniers imposent une rationalisation du travail. Dans l'esprit du fordisme, les films sont produits à la chaîne : « les studios ont instauré dès le milieu des années 1910 une division du travail à grande échelle qui a permis une augmentation de l'efficacité du travail, un gain de temps, une réduction des coûts de production et une automatisation des processus »[50]. Chaque étape de l'élaboration d'un film est donc gérée pas des unités spécialisées. Mais « cette rationalisation est encore renforcée par le développement du management scientifique : tout doit d'abord être calculé, testé et inspecté avant même que le processus de production prenne sa forme matérielle »[51]. Les studios sont physiquement divisés en bâtiments où une unité de scénaristes, une unité laboratoire, une unité des décors se partagent les tâches de la création de plusieurs films à la fois. Les studios concentrent donc horizontalement les différentes fonctions nécessaires à la production d'un film. En outre, ils rassemblent verticalement les étapes de la « vie » d'un film depuis sa production, comme nous venons de le voir, jusqu'à sa distribution et son exploitation en salles. Cette concentration verticale est cruciale pour un studio, c'est

[49] Ibid, p. 92
[50] Ibid, p. 75
[51] Ibid.

une ligne directe et maîtrisée du producteur jusqu'aux spectateurs. Fox, Warner, Universal possédaient leurs propres réseaux de salles où ils projetaient en exclusivité leurs films – même si les locations de copies de films concurrents étaient possibles.

1.4.3. Les producteurs « rois »

Nous avons employé à plusieurs reprises le terme « producteur ». Dans le système des studios, les producteurs sont « rois ». Ils se réservent « toutes les décisions stratégiques concernant les aspects créatifs du projet filmique, de la création du scénario et du choix du réalisateur et des autres collaborateurs à la forme finale d'exploitation commerciale. Particulièrement attentifs aux résultats des projections tests, lorsque ces dernières s'avèrent décevantes, ils renvoient les films au département montage afin de fabriquer une version plus "adaptée" »[52]. Mais « producteur » est un terme générique qui recouvre plusieurs fonctions précises que nous allons définir. Durant l'âge d'or des studios, le directeur de production ou *head of production* est le décisionnaire final sur la production d'un film. C'est lui qui a le *final cut*, c'est-à-dire le dernier mot sur la version définitive destinée à la sortie en salles. Il est également détenteur pour le studio du *copyright*. Il peut en son nom vendre les droits du film ou louer l'exploitation de copies et profiter des revenus engendrés. Il lui arrive de superviser jusqu'à cinquante films en une année. De plus, des producteurs associés peuvent l'épauler pour le soulager. C'est le *producer-unit system*. Ces producteurs vont contrôler la réalisation concrète de films dans des genres où ils sont considérés comme spécialistes. Il existe donc des producteurs de films d'action, de films « prestige » ou encore de films de série B. Le pouvoir des producteurs du système des studios hollywoodiens prend toute sa signification dans l'anecdote réunissant Irving Thalberg, l'un des plus grands producteurs d'Hollywood (*Freaks*, *Tarzan : l'homme-singe*, etc.) et Erich Von Stroheim réalisateur classique (*Les rapaces*, etc.). « En 1923, Irving Thalberg démet Stroheim du film *Les Chevaux de bois*, sans doute un tournant décisif dans les rapports entre producteurs et artistes. Stroheim fait appel de la décision auprès du grand patron. Laemmle tranche en faveur de Thalberg. Sous la direction de celui-ci, *Les Chevaux de bois* devient un grand succès public. Le rôle du directeur de production au sein d'un

[52] Ibid, p. 76

studio est entériné, les metteurs en scène qui jusque-là pouvaient travailler de façon assez indépendante avec leurs propres équipes perdent leur place prépondérante. »[53]

Les définitions et les rôles du producteur sont un peu différents aujourd'hui et selon les pays – les catégories ne sont pas les mêmes en France et aux États-Unis. Mais accordons-nous sur les définitions suivantes, originaires en partie du système des studios hollywoodiens et qui s'imposent au système français de production. Le producteur délégué « est le responsable économique et juridique du projet. Il s'engage sur des contrats et exerce le pouvoir au nom de tous les partenaires financiers »[54]. Le producteur exécutif « a la responsabilité de fabriquer pour le compte d'autrui le film ou le programme sur lequel il n'a, sauf exception, aucun droit patrimonial particulier : il reçoit mandat du producteur délégué pour en assurer la fabrication »[55]. Enfin, le directeur de production « a la responsabilité de la gestion opérationnelle du projet. Placé sous l'autorité du producteur, il est chargé d'évaluer les moyens nécessaires et leurs coûts respectifs, d'établir le devis, de réunir ces ressources et d'en garantir la combinaison productive »[56]. Notons qu'à Hollywood aujourd'hui les définitions du producteur exécutif et du producteur délégué sont inversées. Le directeur de production américain, le *head of production,* est en France le directeur des productions qui est attaché à un studio pour lequel il supervise les films produits.

1.4.4. « Star-system » et « talent-system »

Mais revenons au modèle idéal typique du système des studios américains. Une autre de ses particularités est la combinaison du « star-system » et du « talent-system ». Les studios considèrent que tout ce qui compose et sert à créer un film est matière. De la matière à façonner, transformer, échanger ou jeter. Les individus sont de la matière. Certains acteurs et actrices sélectionnés avec soin doivent devenir des vedettes et assurer une partie majeure de l'attractivité des films dans lesquels ils jouent. « Le studio leur crée une biographie, leur invente des amours et gère leur vie privée, du moins

[53] Ibid.
[54] CRETON Laurent. *L'économie du cinéma en 50 fiches*. 2e éd. Paris : Armand Colin, 2010, p. 85
[55] Ibid.
[56] Ibid.

l'expression publique de celle-ci. En outre, les majors modifient si besoin l'aspect physique de certaines vedettes : amincissement, remodelage du nez, changement de couleur de la chevelure... [...] Une fois lancée, la carrière des stars est scrupuleusement suivie et décortiquée à travers le courrier reçu par le studio, les lettres adressées aux *fan magazines*, les palmarès de popularité établis par ceux-ci ainsi que les résultats des salles »[57]. Mais cette prise en charge de la carrière d'une star est un investissement et les studios engagent par contrat ces acteurs et actrices pour une durée – généralement de sept ans – qui leur permettra potentiellement de récupérer l'argent qu'ils ont placé. L'échange et le prêt de stars sont des procédés courants entre studios qui louent à leurs concurrents les talents de leurs protégés – à des prix plus élevés que les rémunérations contractuelles qui lient la star au studio d'origine. Cela a pour conséquence de créer une source de revenus supplémentaire. La notion très singulière de « prêt » et l'aspect financier qui en découle peuvent s'illustrer avec cet exemple typique du système hollywoodien : « Clark Gable est prêté à Selznick par la MGM pour *Autant en emporte le vent* ; mais le studio en profite pour mettre la main sur l'essentiel des recettes du film »[58]. Les techniciens spécialisés font aussi l'objet d'échanges dans le cadre du « talent-system », car ils sont assujettis aux mêmes règles contractuelles que les vedettes. Leur carrière n'est pas non plus entre leurs mains : seule la compétence compte, pas le désir. « Entre 1933 et 1940, les majors se sont échangées 2005 acteurs, réalisateurs, cameramen ou autres talents [...]. »[59] Certains de ces talents, comme Frank Capra, lutteront avec succès pour la reconnaissance du rôle du réalisateur et de ce fait contre la politique des studios.

[57] [57] AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira. *L'économie du cinéma américain, Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*. 1ère éd. Paris : Armand Colin, 2009, p. 81

[58] Ibid.

[59] Ibid.

1.4.5. Innovations technologiques et expériences cinématographiques

Nous achèverons ce chapitre sur le système des studios en évoquant succinctement les rapports qu'entretiennent ces derniers avec les innovations technologiques. Le cinéma est né d'un assemblage et d'un perfectionnement des résultats des révolutions technologiques du XIX^{e} siècle, et il continue à évoluer au gré de ces innovations. Couleur, son, relief, 70 millimètres, sont autant d'innovations qui permettent aux studios de pérenniser l'attractivité de l'expérience cinématographique, par la promesse d'un divertissement régulier et unique. Chaque studio s'attache les services de sociétés industrielles qu'il pousse à innover dans le secteur cinématographique. Les studios inventeront des formats dits « propriétaires » de technologies d'enregistrement et de diffusion du son, de la couleur ; ou ils signeront des alliances avec des sociétés pour bénéficier de leur savoir technologique. Aujourd'hui, la 3D relief qui envahit les salles en est encore une preuve. Les studios cherchent un relais de croissance et de protection contre le piratage numérique. Ils proposent un renouvellement de l'expérience du cinéma en vantant les mérites d'une technologie plus immersive pour le spectateur. Par ailleurs, ils espèrent assurer un bond de leurs gains financiers, car une place de cinéma pour voir un film 3D est plus onéreuse et les coûts de production, selon le type de production, peuvent être recoupés par l'exploitation 2D et 3D – un film 3D peut être projeté en 2D sans une explosion budgétaire.

Nous ne pouvons conclure notre présentation générale de l'industrie cinématographique sans définir le terme de filière cinématographique, qui englobe l'ensemble des étapes et des acteurs nécessaires à la production, la distribution, l'exploitation, la promotion, la conservation et l'étude des films. Nous utiliserons la définition de l'industrie cinématographique élaborée par Laurent Creton et articulée en deux parties, l'une générique et l'autre spécifique : « La filière désigne habituellement l'ensemble des activités liées à une matière première, une technologie ou un produit fini. Elle se compose d'une succession de stades techniques de production et de distribution reliés les uns aux autres par des marchés, et concourant à la satisfaction d'une composante de la demande finale. C'est une modalité de découpage du système productif qui permet de repérer les entreprises ayant entre elles des transactions et

d'identifier les logiques de cohérence autour desquelles s'articulent leurs activités économiques intégrées par les marchés, les capitaux et les technologies. [...] On parle ainsi de "filière cinématographique" pour désigner l'ensemble des activités qui concourent à offrir aux spectateurs une projection de film en salle. Elle se compose de trois stades – la production en amont, la distribution au centre, et l'exploitation en aval – qui sont articulés et auxquels s'adjoignent les industries techniques. En outre, si l'on dépasse le périmètre industriel, apparaît l'importance cruciale d'une série d'acteurs qui concourent à faire exister le champ cinématographique : la critique, la presse, les festivals, les cinémathèques, les archives, les centres de recherches ou l'enseignement du cinéma »[60].

Mais abordons à présent l'autre famille, celle qui s'oppose à la définition industrielle du cinéma.

2. Le cinéma comme art de l'image en mouvement et outil d'expression

Le cinéma est un art, il est l'art de l'image en mouvement. Les premiers critiques et théoriciens de ce tout nouveau moyen d'expression s'en rendent très vite compte, au début du siècle dernier. Riccioto Canudo, l'un des plus illustres de ces théoriciens, consacrera dès 1919 le cinéma comme « septième art ». Il en parle en ces termes : « Les uns savent, les autres croient, d'autres ne savent pas ni ne croient que le Cinématographe est non seulement un art, mais un art fort sérieux. Un Art de synthèse parfaite, qui les résumera tous de plus en plus, dans l'avenir. Et c'est le septième art. [...] La conviction que le Cinématographe est une industrie plus qu'un art est tellement répandue auprès des spécialistes que de le constater est, pour tout homme intelligent et artiste, simplement pénible »[61]. Le cinéma, depuis que la première caméra a enregistré une image en mouvement, est le produit d'un individu

[60] CRETON Laurent. *L'économie du cinéma en 50 fiches*. 2e éd. Paris : Armand Colin, 2010, p. 97

[61] Canudo in CRETON Laurent. *L'économie du cinéma en 50 fiches*. 2e éd. Paris : Armand Colin, 2010, p. 121

qui appuie sur un bouton ou tourne une manivelle. Il y a derrière chaque image un homme ou une femme. Conception volontaire ou non, la caméra est un outil. Dans son prolongement le cinéma est au service de l'individu. De ce fait, la caméra est une caractéristique d'un moyen d'expression supplémentaire pour les artistes et leur créativité. Mais « un film n'est pas une simple accumulation aléatoire – comme toute œuvre d'art, un film a une forme. La forme filmique, dans sa plus large acceptation, est ce par quoi nous désignons le système global des relations perceptibles entre les "éléments" d'un film. [...] Comprendre un film, c'est en reconnaître les éléments et y réagir de différentes façons »[62]. Certains cinéastes se sont donc dédiés à l'expérimentation de ces formes et aux moyens de les produire. Par leurs tests, ils ont bouleversé le cinéma dans son ensemble. D'autres, avec plus de recul peut-être, ont interrogé et analysé ces formes, en s'efforçant de comprendre le système fondamental du cinéma pour y découvrir ses fonctions, ses contraintes et ses capacités en tant qu'art.

2.1. Techniques et arts : de l'expérimentation à la théorisation du cinéma

Le cinéma est avant tout une somme de techniques. Abel Gance, Sergueï Mikhailovitch Eisenstein, Dziga Vertov, David W. Griffith et bien d'autres ont dompté ces techniques dans l'objectif de produire des œuvres cinématographiques. Ces cinéastes comptent au nombre des pères fondateurs de toutes les avant-gardes qui, par vagues périodiques, repoussent toujours un peu plus les limites artistiques du cinéma.

[62] BORDWELL David, THOMPSON Kristin. *L'Art du film, Une introduction*. 1ère éd. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, p. 93

2.1.1. Des vues uniques au montage

Alors que les premiers films portaient le nom de « vues », que les premières fictions reprenaient des pièces de théâtre et que la caméra était fixe, des réalisateurs ont décidé de perfectionner l'outil pour qu'il puisse exprimer leurs intentions les plus complexes.

En France, berceau des Lumières, le cinéma est très vite utilisé et manipulé. Citons trois exemples symptomatiques du travail assuré par des « chercheurs-artistes ».
Georges Méliès, l'entrepreneur de spectacles de magie, est considéré comme le pionnier des effets spéciaux : surimpositions, découpages, colorisations, effets pyrotechniques, etc. Il base ses recherches formelles sur l'importation des effets de la prestidigitation au cinéma. Aujourd'hui encore ses films, tels que *Le voyage dans la lune* (1902), sont visionnés et étudiés dans l'enseignement du cinéma. Notons qu'il est le premier à avoir construit un studio spécifiquement pour le tournage de films et l'élaboration de nouvelles formes visuelles.
Ferdinand Zecca, réalisateur français du début du XX^{e} siècle, invente le premier « flashback » dans son film *Histoire d'un crime* (1901). Toutefois, l'un des réalisateurs français que nous considérons comme le plus intéressant en matière d'expérimentations techniques au service de son sujet est sans doute Abel Gance. Son film *Napoléon* (1927) est à cet égard exemplaire. Son ambition était de réaliser une saga en hommage à l'empereur français. Cependant, ce sont les innovations techniques de ce film, devenues pour certaines, bien des années plus tard, des procédés classiques, que nous voulons présenter. Le film était destiné à être projeté sur trois écrans alignés. Cet élargissement gigantesque du champ de vision cinématographique du spectateur préfigure d'autres innovations, évidentes pour nous aujourd'hui, que sont le 70 millimètres ou les films Imax. Par ailleurs, le fait même de projeter trois images différentes ou similaires sur trois écrans est à l'origine d'un effet visuel commun dans les productions cinématographiques et audiovisuelles actuelles, le « split screen » – la division du cadre de l'image en plusieurs images plus petites, souvent utilisée dans les films policiers. Cette projection sur trois écrans accentue l'impact sur le spectateur, afin de lui signifier formellement la grandeur de l'empereur et de son œuvre – notamment dans les scènes de batailles.

Aux États-Unis, bien que le débat sur le film *Naissance d'une nation* (1915) de David W. Griffith ne soit pas clos, nous devons noter sa contribution à travers ce film à la recherche sur les moyens de narration dans le long-métrage de fiction. Le débat porte sur la possibilité ou non de qualifier ce film de premier film de fiction long-métrage de l'histoire du cinéma. Cependant, le choix du sujet – l'adaptation du roman *The Clansman* de Thomas Dixon qui traite de l'histoire du premier Ku Klux Klan – n'est pas anodin. Le film de Griffith devient une épopée patriotique sur l'histoire d'une Amérique mythique. Il emploie le montage alterné, réalise des mouvements de caméra comme le travelling, use de gros plans. Que Griffith soit le premier à user de ces techniques n'est pas important. Ce qui est digne d'intérêt, c'est le fait qu'elles deviennent dans le film des mécanismes utilisés volontairement pour évoquer un point de vue personnel sur une page de l'histoire américaine.

En Russie, Sergueï Eisenstein perfectionne les techniques du montage avec sa notion du « montage attraction », destiné à maximiser l'impact de la succession de plans sur le spectateur. Sa maîtrise du montage s'observe dans l'un de ses films les plus célèbres, *Le cuirassé Potemkine* (1925), considéré comme un chef-d'œuvre à plus d'un titre – la « scène du landau » est étudiée aujourd'hui encore dans les classes de montage du monde entier.

Dziga Vertov est lui aussi bien connu des historiens pour ses expérimentations sur le montage et son opposition à un cinéma purement dramatique – ou narratif. Il poursuit sans relâche le perfectionnement de ce que certains appellent la « science du montage ». Il souhaite découvrir et affiner les moyens les plus performants pour avoir un impact sur le public. *L'Homme à la caméra* (1929), l'une de ses œuvres majeures, met en images ses théories du « ciné-œil ». Il s'aventure à la production d'effets visuels comme les accélérés ou les ralentissements.

2.1.2. Les « nouveaux cinémas » et les nouvelles formes de films

En Italie, très peu de temps après la Seconde Guerre mondiale, un pan du cinéma mute une nouvelle fois dans une avant-garde qui redéfinit les codes cinématographiques utilisés avant-guerre. Il s'agit du néo-réalisme italien. Francesco Casetti le résume dans une définition très claire : « L'idée de fond est que le cinéma doit littéralement conquérir le réel. Les voies qui ont été identifiées sont au nombre de deux : d'un côté, on exalte l'immédiateté avec laquelle le support refléterait le monde (la poétique de la filature selon Zavattini) ; de l'autre, on souligne les médiations qui sont nécessaires à un vrai reflet (la poétique de la reconstitution d'Aristarco) »[63]. Le néo-réalisme italien est politique, mais cet aspect sera traité dans la prochaine partie. Les auteurs du néo-réalisme italien revendiquent leur opposition au cinéma commercial (ils s'opposent au genre dit du « téléphone blanc ») et à sa caractéristique de « l'évasion ». Cette tendance se reconnaît par le traitement de sujets du quotidien et peu spectaculaires – *Le voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica (1948) – par la préférence de tournages en décors naturels – *Paisà* de Roberto Rossellini (1946) – ou par l'emploi d'acteurs amateurs – comme les ouvrières travaillant dans les rizières du film *Riz amer* de Guizeppe De Santis (1949). Dans ce cas, une fois encore les réalisateurs réinventent l'usage de l'outil et pas seulement par des techniques d'appareil (la caméra).

La France aussi connaît l'apparition de réalisateurs opposés à un cinéma classique et figé comme « la qualité française » et le « réalisme poétique ». Ils poussent la recherche formelle encore plus loin. Cette « nouvelle vague » a la particularité de naître dans une revue spécialisée, les *Cahiers du cinéma*. Des critiques – Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette etc. – passent de la plume à la caméra. Leur cinéma veut insuffler l'esprit d'une nouvelle génération et s'éloigner des carcans dominants du cinéma. Ils sont pourtant amateurs et spécialistes de réalisateurs de studios tels que John Ford, Howard Hawks ou encore Alfred Hitchcock ; mais ces cinéastes français justifient

[63] CASETTI Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. 1ère éd. Paris : Nathan, Armand Colin Cinéma, Paris, 1999, p. 91

leur attachement à ces derniers par deux concepts liés : l'auteur et la signature. Leurs films apparaissent comme « le témoignage d'une personnalité, qui se manifeste malgré et à travers n'importe quel conditionnement (y compris celui industriel) »[64]. Leurs œuvres sont portées selon eux par « un "vouloir dire" individuel »[65]. Ce que certains appellent le style ou la « patte » d'un auteur « permet de mettre en lumière la capacité de certains metteurs en scène à "signer" leur œuvre par des traits de style constants et récurrents ». Par conséquent, « la signature certifie la valeur de l'œuvre, elle en garantit la qualité ». Elle devient donc la preuve d'une différence entre l'auteur et le technicien de studio qui applique des règles et des formules de réalisation. Le film du technicien est alors dépossédé de toute intention personnelle au profit d'une standardisation[66]. Ce qui fait un auteur est donc sa capacité à être différencié d'un autre artiste et reconnu par le public, grâce à l'emploi personnel et récurrent de certains outils et mécanismes du septième art. À titre d'exemple, ajoutons que l'un des traits d'identité des films de Jean-Luc Godard et inclus dans sa première œuvre *À bout de souffle* (1959) est le « jump cut », c'est-à-dire le passage d'un plan à un autre sans logique visuelle de transition.
Ce que l'on appelle en France la Nouvelle Vague a des résonances dans le monde entier. À l'image du néo-réalisme italien, ces « nouveaux cinémas » sont aussi en rupture avec les codes dominants du cinéma commercial. Ils sont toujours liés, plus ou moins intimement, à des courants ou partis politiques. Citons pour exemples le « Cinema Nuovo » au Brésil, le « Free Cinema » en Grande-Bretagne, le « New American cinema », etc.

Toutefois, l'invention de formes ne naît pas exclusivement d'une opposition directe à un courant dominant. Des innovations technologiques peuvent être le point de départ de réflexions autour du médium cinématographique. Le cinéma direct ou le « cinéma-vérité » des années 1960 en est une preuve. Les réalisateurs profitent de la création de caméras plus légères (par la société Arriflex) et des systèmes d'enregistrement sonore miniaturisés (les nagras) pour se lancer « à l'assaut » du réel. Michel Brault ou Gilles Groulx au sein de l'Office National du Film (ONF) au Québec cherchent, grâce à ces

[64] Ibid.
[65] Ibid.
[66] « D'où une liquidation de l'œuvre comme lieu de l'authenticité et de la vérité, et le triomphe du schématisme comme machine perfectionnée et fonctionnelle (…) ». Ibid, p. 135

nouveaux moyens, à capter le réel au plus près. Journalistes ou véritables cinéastes, la frontière est ténue.

2.1.3. Le cinéma expérimental

Enfin, il existe un cinéma qui s'intéresse presque exclusivement à la forme. Véritables laboratoires, des « cinéastes-scientifiques » torturent la caméra et la pellicule, faisant ainsi exploser les codes des formats dominants. On nomme cette mouvance cinéma « expérimental ».

Norman McLaren, cinéaste canadien officiant pour le compte de l'ONF, gratte la pellicule ou s'en sert comme d'un support pour peindre des formes, figuratives ou non, et créer des dessins animés. Il obtient un oscar en 1952 pour son film *Voisin* tourné en « stop motion », une méthode d'animation image par image rarement utilisée à l'époque en prise de vue réelle.

Tony Conrad crée le film *The flickers* (1965), qui est une succession d'images noires et d'images blanches produisant un effet stroboscopique. D'autres iront plus loin dans ce type de film, jusqu'à juxtaposer une image de bouche ouverte à la langue tirée et celle d'une paire de ciseaux ouverts entourant cette langue. À la vitesse de 24 images par secondes, l'effet sur le spectateur est déroutant. Perturber, faire réagir, heurter le public en lui montrant des films hors du commun : tels sont les buts principaux de ce type de productions.

De son côté, avec son film *Four stars* (1967) ainsi nommé pour tourner en dérision les critiques de films de l'époque qui qualifient un chef-d'œuvre de « film quatre étoiles », Andy Warhol s'oppose à la durée conventionnelle d'un film – d'une heure trente à deux heures. Warhol propose aux spectateurs un film de vingt-cinq heures. Il continue à s'illustrer dans l'opposition aux formes commerciales du cinéma en réalisant un film constitué d'un seul plan fixe. Ce dernier constitue à lui seul un film de près de huit heures. L'Empire State Building de New York y est filmé du coucher du soleil jusqu'à l'aube, en passant par la nuit… Est-ce un retour aux vues des Lumières du début du siècle ?

Nous ne pouvons traiter le cinéma expérimental sans faire référence à Stan Brakhage. Il en est certainement l'une des icônes avec sa production impressionnante de 300 films.

Stan Brakhage fait partie du milieu « underground » de New York. L'une des caractéristiques de son style est un montage rapide, saccadé et violent. *Window Water Baby Moving* (1959), où le réalisateur filme sa femme enceinte jusqu'à son accouchement, est certainement l'une de ses œuvres les plus célèbres. L'accouchement, intégralement filmé, suscite un véritable malaise, tant ce type de scène est absent du cinéma commercial. Ce film provoque nécessairement le spectateur et l'interroge sur la vie privée, le voyeurisme, les codes dominants de la fiction, etc.

Ces quelques exemples de réalisateurs ne composent bien évidemment pas une liste exhaustive des acteurs du cinéma expérimental ou des recherches initiées au sein de l'industrie du cinéma par des réalisateurs engagés dans l'évolution de leur medium. Cependant, ils illustrent la recherche du contrôle que l'homme veut exercer sur le cinéma pour le maîtriser et façonner des images personnelles.

2.1.4. Théorie du cinéma : la subjectivité du cinéma

Dans le cadre de notre thèse et pour éclairer la démarche que nous suivons, nous utiliserons la définition de la théorie de Francesco Casetti. Cet auteur considère la théorie comme « […] une façon de voir partagée par une communauté de scientifiques et considérée efficace. Une théorie ne doit donc pas être nécessairement une construction axiomatique, elle doit cependant être au moins un savoir partagé au moyen duquel on tente d'expliquer le monde. […] Suivant cette logique, nous caractériserons donc une théorie (du cinéma) comme un ensemble de thèses, plus ou moins organisé, plus ou moins explicite, plus ou moins contraignant, qui sert de référence à un groupe de chercheurs pour comprendre et expliquer en quoi consiste le phénomène en question »[67]. Nous passerons donc en revue quatre théories historiques et fondamentales du cinéma qui pourraient répondre à la question titre du livre d'André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*

[67] Ibid, pp. 6-7

Abordons tout d'abord la dimension subjective de l'art cinématographique. Comme nous l'avons précisé dans la partie précédente « le cinéma n'est pas une machine anonyme qui enregistre automatiquement l'existant et le restitue en tant que tel »[68]. À travers les films, le cinéma est le produit d'une subjectivité, celle de l'opérateur, du réalisateur, de l'auteur ou du producteur et souvent d'une intersubjectivité de ces différents intervenants. Francesco Casetti explique que la subjectivité est caractérisée par le monde représenté : « ce dernier est toujours le fruit d'une élaboration plus ou moins personnelle, le résultat d'une imagination rendue parfaitement perceptible. D'où un premier centre d'intérêt : le contenu du film, avec sa capacité à récupérer un support onirique ou à arriver aux limites de la fantasmagorie »[69]. Edgar Morin relie quant à lui la subjectivité à « une expérience psychologique (la mobilisation de facultés mentales, la mise en route de processus cognitifs), mais aussi à une dimension plus largement anthropologique (l'apparition et l'affirmation d'un "moi") et à une dimension plus spécifiquement linguistique (le "moi" comme source d'une expressivité et d'une communication) »[70].

2.1.5. Théorie du cinéma : la représentation cinématographique

Ce monde représenté dont parle Francesco Casetti fait intervenir la notion de représentation, qu'il est important de définir dans le cadre du cinéma. La représentation et sa définition cinématographique ont été l'objet de nombreuses recherches et de vifs débats. Nous n'avons pas la prétention de créer notre propre détermination, nous nous contentons donc de produire une synthèse des différentes positions des théoriciens du cinéma, synthèse qui nous servira de référence dans la suite de notre recherche.

Il existe deux grands courants d'idées concernant la représentation cinématographique, « Ceux qui font de la représentation une fin (artistique, expressive) en soi, et ceux qui la subordonnent à la restitution la plus fidèle possible d'une supposée vérité, ou d'une

[68] Ibid, p. 49
[69] Ibid, p. 50
[70] Ibid, p. 54

essence, du réel »[71]. Quel que soit l'objectif que se donnent les réalisateurs, une série de contraintes vient façonner la production d'une représentation, contraintes « allant des nécessités techniques à des nécessités esthétiques. Elle est en effet subordonnée au type de pellicule employé, au type d'éclairage disponible, à la définition de l'objectif, à la nécessaire sélection et hiérarchisation des sons, comme elle est déterminée par le type de montage, l'enchaînement des séquences et la mise en scène »[72]. Malgré ce lourd dispositif mis en place pour capturer une image sur la pellicule, l'accumulation de contraintes permet à la représentation filmique d'être « plus réaliste, par la richesse perceptive, par la "fidélité" des détails, que les autres types de représentation (peinture, théâtre…), mais en même temps elle ne donne à voir que des effigies, des ombres enregistrées d'objets qui sont eux-mêmes absents »[73]. Les objets que les spectateurs observent sur la toile d'un écran de cinéma sont donc présentés à leur regard sans être réellement présents. L'image d'une chaise dans un film n'est pas la chaise, mais le spectateur sait reconnaître l'objet s'il lui est commun. La représentation cinématographique se fonde donc sur la mise en image d'objets familiers du public, qui oublie leur absence pour ne garder que leur présence matérialisée par de la lumière et des ombres. « L'expérience, même la plus brève, de la vision des films, suffit à démontrer que nous réagissons devant cette image plate comme si l'on voyait en fait une portion d'espace à trois dimensions analogue à l'espace réel dans lequel nous vivons. Malgré les limitations (présence du cadre, absence de la troisième dimension, caractère artificiel ou absence de couleur, etc.), cette analogie est vécue comme très forte, et entraîne une "impression de réalité" spécifique du cinéma, qui se manifeste principalement dans l'illusion du mouvement et dans l'illusion de la profondeur »[74]. La représentation est la base du cinéma dit figuratif ou représentatif, c'est-à-dire le cinéma qui se fige sur une représentation supposée fidèle de la réalité, où le temps et l'espace sont les paramètres fondamentaux. « Depuis les débuts du cinéma, les films dits "représentatifs" forment l'immense majorité de la production mondiale (y compris les "documentaires"), bien que, très tôt, ce type de cinéma ait été fortement critiqué. On a

[71] AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc. *Esthétique du film*. 3e éd. Paris : Armand Colin, 2010, p. 31

[72] Ibid, p. 95

[73] Ibid, p. 70

[74] Ibid, p. 12

reproché, entre autres, à l'idée de "fenêtre sur le monde" et aux formules analogues, de véhiculer un présupposé idéaliste, en tendant à faire prendre l'univers fictif du film pour réel »[75]. Il est donc nécessaire de bien garder à l'esprit que le cinéma est le produit de subjectivés conjuguées et d'un ensemble de techniques. Le cinéma est une illusion d'optique, un trompe-l'œil d'une force impressionnante qui peut faire basculer les certitudes des spectateurs.

2.1.6. Théorie du cinéma : réalisme, impression de réalité et effets de réel

La fidélité de la représentation de ce qui est filmé est consubstantielle des notions de réalisme, d'impression de réalité et d'effets de réel qui sont autant de sujets de discordes entre les théoriciens du cinéma. L'impression de réalité est une notion-clef pour le cinéma narratif et le cinéma commercial, mais aussi pour le cinéma engagé et militant. André Bazin voyait dans le cinéma une fenêtre sur le monde, un prolongement de la réalité. C'était selon lui l'essence même du cinéma que de proposer aux spectateurs la réalité crue. Cependant, cette notion est très vite remise en cause, car le cinéma n'est ni la réalité, ni le réel, ni un « décalque visuel »[76] du réel et de la réalité. « Le cinéma, par nature, sait surtout donner corps à l'imaginaire. Sur l'écran n'apparaît pas le monde qui nous entoure, évident et concret, mais un univers nouveau au sein duquel se mélangent des objets communs et des situations anormales, des faits établis et des sensations impalpables, des présences connues et des entités irréelles, des comportements habituels et des logiques surprenantes. Le cinéma ouvre en somme un espace autre, dans lequel ont droit de cité bien plus de choses que celles qui nous entourent »[77]. Pourtant, l'impression de réalité est elle bien réelle, et les effets de réel sont de vrais moyens à la disposition des réalisateurs pour perturber nos repères. L'effet de mouvement en est le socle. La restitution du mouvement au cinéma est possible grâce au défilement des photogrammes (images) à une vitesse constante de 24 images par seconde (16 à l'époque du cinéma muet). L'effet *phi* est responsable de l'impression de mouvement

[75] Ibid, p. 16
[76] Ibid, p. 131
[77] CASETTI Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. 1ère éd. Paris : Nathan, Armand Colin Cinéma, Paris, 1999, p. 49

continu : « lorsque des spots lumineux, espacés les uns par rapport aux autres, sont allumés successivement, mais alternativement, on "voit" un trajet lumineux continu et non une succession de points espacés : c'est le "phénomène du mouvement apparent". Le spectateur a rétabli mentalement une continuité et un mouvement là où il n'y avait en fait que discontinuité et fixité : c'est ce qui se produit au cinéma entre deux photogrammes fixes où le spectateur comble l'écart existant entre les deux attitudes d'un personnage fixé par les deux images successives qui est engendré par ce défilement d'images »[78]. Le réalisme et l'impression de réalité proviennent aussi des sujets et de leur traitement. C'est dans ce domaine que l'on peut parler de la notion de vraisemblable car « L'impression de réalité se fonde aussi sur la cohérence de l'univers diégétique construit par la fiction. Fortement sous-tendu par le système du vraisemblable, organisé de sorte que chaque élément de la fiction semble répondre à une nécessité organique et apparaisse obligatoire au regard d'une réalité supposée, l'univers diégétique prend la consistance d'un monde possible dont la construction, l'artifice et l'arbitraire sont gommés au bénéfice d'une apparente neutralité. […] Est estimé vraisemblable ce qui est prévisible. On jugera par contre invraisemblable ce que le spectateur ne pouvait absolument pas prévoir »[79]. Dans cette citation est utilisé le terme de diégèse, indispensable dans l'analyse de film. En grec, il signifie « histoire rapportée » ; on peut le définir comme le monde où se déroule l'histoire d'un film. Toutes les caractéristiques des lieux et des personnages de cette histoire appartiendront à la diégèse.

Mais poursuivons par la présentation de deux autres éléments constitutifs des moyens mis à disposition des réalisateurs pour mettre en scène une impression de réalité : la narration et le récit. David Bordwell et Kristin Thompson jugent l'élément narratif comme un moyen fondamental de donner du sens au monde[80]. Pour Bill Nichols, la narration est un système de discours où se succède une série d'événements où la notion de manque est l'objet motivateur le plus fréquent pour justifier l'aventure d'un personnage principal : « un manque de travail (*Le Voleur de bicyclette*), un manque d'information, ou des informations sous la forme d'un puzzle (*Kiss Me Deadly*, *Citizen*

[78] AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc. *Esthétique du film*. 3e éd. Paris : Armand Colin, 2010, p. 106

[79] Ibid, p. 101 - 107

[80] BORDWELL David, THOMPSON Kristin. *L'Art du film, Une introduction*. 1ère éd. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, p. 118

Kane), un manque de connaissances (*Nosferatu*, *L'homme aux yeux rayons X*), l'absence d'un objet, l'absence de possession, ou l'absence d'objectif (*L'homme qui voulut être roi*, *Le médaillon*, *The Graduate*). Cette forme évidente propose une fin où ce manque sera résolu dans un sens ou un autre »[81]. Cette « forme évidente » est la forme que l'on retrouve aussi le plus fréquemment dans la narration des films hollywoodiens. Enfin, Gérard Genette estime que la narration est « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle elle prend place »[82]. Alors que la narration est inséparable de la diégèse, ce n'est pas le cas pour le récit. Le récit est la somme de tous les moyens techniques mis en œuvre pour raconter une histoire, de ce fait les éléments du récit peuvent être en-dehors de la diégèse. Une musique qui sert à accompagner une scène de baiser langoureux ou un titre sur l'écran pour présenter un lieu ne sont pas des éléments du monde fictif dans lequel se déroule l'histoire. Le récit est donc « l'énoncé dans sa matérialité, le texte narratif qui prend en charge l'histoire à raconter. Mais cet énoncé, qui n'est formé dans le roman que de la langue, comprend au cinéma des images, des paroles, des mentions écrites, des bruits et de la musique, ce qui rend déjà l'organisation du récit filmique plus complexe »[83].

2.1.7. Théorie du cinéma : la sémiologie du cinéma

Enfin, le cinéma est-il une langue ou un langage ? La force évocatrice et signifiante des plans, du montage, des mouvements de caméra a fait croire que le cinéma était une langue. Pourtant, comme l'ont parfaitement démontré Christian Metz ou Pier Paolo Pasolini, le cinéma n'en est pas une. Il ne s'appuie pas sur des unités de sens fixes (les mots), un plan est un sens en soi. Il ne se fonde pas non plus sur un vocabulaire[84]. Le plan est un énoncé en lui-même et non pas seulement un élément d'un énoncé. Finalement, pour Metz, le cinéma exprime plus qu'il ne communique, montre plus qu'il

---

[81] NICHOLS Bill. *Ideology and the image, social representation in the cinema and other media*. 1ère éd. Bloomington : Indiana University Press, 1981, p. 74

[82] Cité in AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc. *Esthétique du film*. 3e éd. Paris : Armand Colin, 2010, p. 77

[83] Ibid, p. 75

[84] « […] le fait est que les images ne sont pas assimilable à des termes stables, généraux et abstraits comme ceux qu'aligne le vocabulaire : 'il n'existe pas un dictionnaire des images. Il n'y a aucune image classée et prête à l'usage" (Pasolini, 1972 : 1973) » in CASETTI Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. 1ère éd. Paris : Nathan, Armand Colin Cinéma, Paris, 1999, p. 153

ne signifie[85]. Jean Mitry, qui aborde la structure symbolique du cinéma, critique ce dernier argument : « l'image filmique ne montre pas seulement : elle signifie, soit parce qu'elle assume de nouvelles valeurs à travers son arrangement avec les autres images (symbole), soit parce qu'elle amorce un processus de généralisation et d'abstraction à partir de sa propre présence sur l'écran (analogon) »[86]. Toutefois, l'argument de Metz selon lequel le cinéma ne communique pas peut être aussi mis en doute, car « malgré l'absence d'une langue sur laquelle ils peuvent s'appuyer, les films communiquent : ils transmettent des signifiés que le spectateur saisit. S'il en est ainsi, c'est parce que le cinéma a recours à ce "patrimoine commun" représenté par les objets qui nous entourent, par les gestes que nous réalisons tous, par les expressions qui se lisent sur nos visages : le cinéma exploite les signes de la réalité, il se les approprie et les repropose »[87].

Le septième art est donc davantage un langage selon Metz, à condition qu'il soit abordé à travers « une étude des aspects linguistiques du cinéma, ou mieux encore une étude linguistique du cinéma »[88]. De ce point de vue naissent une nouvelle théorie et une nouvelle méthode d'analyse des films, la sémiologie ou la sémiotique du cinéma. Citons Dominique Château pour qui « l'axiome principal de cette discipline [est] la dépendance du discours filmique par rapport aux conditions de la représentation cinématographique, c'est-à-dire la prééminence des virtualités du signifiant. Lorsque le plan est choisi pour articulation première, le film non seulement se plie à la schématisation syntagmatique, mais fait l'objet de toutes sortes de sélections dont l'énumération balise le champ d'une théorie sémiologique du montage »[89]. L'objectif est alors d'analyser l'organisation des signes visuels proprement cinématographiques dans le cadre d'une œuvre filmique une fois terminée.

[85] Metz cité in Ibid, p. 147

[86] Ibid, p. 79

[87] Ibid, p. 153

[88] Ibid, p. 103

[89] CHATEAU Dominique. Méthodologies possibles pour des films improbables. *Cinéma de la modernité : film, théories* / dir. Dominique CHATEAU, André GARDIES, François JOST. 1ère éd. Paris : Klincksieck, 1981, p. 5

2.2. Un moyen d'expression

Le cinéma, qu'il soit de « consommation courante »[90], « représentatif-narratif-industriel »[91], expérimental, politique, engagé ou militant, exprime toujours une volonté de son créateur. Ce dernier s'exprime à une époque, dans une société donnée, dans un contexte politique définissable. Son film et sa volonté sont classifiables en fonction de ces critères. Consciemment ou non, son film est l'expression de son engagement, même minimal, à représenter le monde en mettant en scène l'univers qui l'entoure.

2.2.1. Cinéma et société

Le système dans lequel le film d'un cinéaste est produit, les différents intervenants qui agissent sur la création de son œuvre, sa réflexion sur les moyens et les mécanismes appropriés à la réalisation ainsi que la réception en salles montrent « la capacité du film à être un "signe" de la réalité au sein de laquelle il prend corps »[92]. Un film de série B, par exemple, est un portrait de la société dans laquelle il est produit. Il est de fait un « témoignage social »[93], comme l'indique très justement le théoricien du cinéma Siegfried Kracauer, puisqu'il est toujours le résultat de l'action d'un ou de plusieurs individus. Marc Ferro a déterminé quatre manières dont le cinéma se fait témoignage d'une société.

La première est circonscrite par les contenus d'un film et leur représentation : ces dernières sont préparées de sorte qu'elles « […] nous suggèrent ce qu'une société pense d'elle-même, de son passé, des autres, etc. La suggestion peut être positive : la représentation concrétise la manière dont la société se voit. Mais la suggestion peut être aussi négative : puisque la représentation contient souvent des incohérences et des

[90] JOST François. Vers de nouvelles approches méthodologiques. *Cinéma de la modernité : film, théories* / dir. Dominique CHATEAU, André GARDIES, François JOST. 1ère éd. Paris : Klincksieck, 1981, p. 24.
[91] Ibid, p. 26
[92] CASETTI Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. 1ère éd. Paris : Nathan, Armand Colin Cinéma, Paris, 1999, p. 125
[93] Ibid, p. 141

lapsus, elle montre aussi ce qu'une société sait sans vouloir le confesser ; la partie latente, si l'on veut »[94].

La seconde manière dont un film peut témoigner d'une réalité sociale apparaît dans son style. Le style, selon Olivier Revault D'Allonnes, concerne « les *moyens* de l'art. Il est l'unité, si possible énoncée en règle, d'une certaine manière de faire »[95]. Autrement dit « On se réfère alors principalement aux techniques particulières employées par une même personne et aux façons caractéristiques dont elles entrent en rapport au sein de son œuvre »[96]. Marc Ferro prend l'exemple du film de propagande nazie *Jud Süss* (1940) de Veit Harlan. Le réalisateur soigne son utilisation « des fondus enchaînés pour passer du château au ghetto, du costume traditionnel du protagoniste à son costume plus moderne, de l'or aux ballerines. Ces glissements révèlent parfaitement certaines obsessions nazies, telle l'idée que le juif change de visage mais pas de nature, ou que son argent introduit le vice »[97].

La troisième manière par laquelle un film se révèle d'une société est l'impact qu'il peut avoir sur le public de cette société : « Les possibilités d'intervention sont nombreuses, et souvent contradictoires : la mobilisation des masses, l'endoctrinement, la contre-information, etc. ; reste le fait que l'image, en plus d'être un miroir, est aussi une arme »[98].

Enfin, la quatrième manière mise en évidence par Ferro est le rôle de témoin qu'endosse un film, selon la lecture que le spectateur ou le théoricien en fait. « Chaque société interprète les textes à sa manière : elle y saisit certains aspects et pas d'autres, elle y entrevoit certaines invitations et pas d'autres. »[99]

Les points développés ci-dessus sont très clairement assimilés par de nombreux individus : cinéastes, cinéphiles, politiciens ou simples spectateurs. Si un film est un indicateur d'une société, quels sens et quelles indications les créateurs d'un film peuvent insérer volontairement dans ce dernier ? Cet enjeu nous semble capital.

---

[94] Ibid, p. 145

[95] REVAULT D'ALLONES Olivier. *La création artistique et les promesses de la liberté*. 1ère ed. Paris : Klincksieck, 1973, p. 83

[96] BORDWELL David, THOMPSON Kristin. *L'Art du film, Une introduction*. 1ère éd. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, p. 433

[97] Cité in CASETTI Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. 1ère éd. Paris : Nathan, Armand Colin Cinéma, Paris, 1999, p. 145

[98] Ibid.

[99] Ibid.

2.2.2. Cinéma engagé et cinéma militant

Selon nous, la différence entre un cinéma engagé et un cinéma militant est ténue. Mais les deux notions circulant, nous allons tenter de les expliquer.

Un cinéma engagé n'est pas nécessairement militant, mais un cinéma militant nous paraît fondamentalement engagé. L'engagement pour une cause n'est pas fatalement lié à l'adhésion à un parti, ce qu'à l'inverse le militantisme tend à indiquer. Le cinéma militant est donc un cinéma engagé qui suit la ligne d'une organisation politique (parti, syndicat, association, etc.), qui est fait pour elle et qui s'en fait le porte-parole. *Ça commence aujourd'hui* (1999) de Bertrand Tavernier est un film engagé, car il questionne le rôle de l'enseignement et les limites de ce métier dans le cadre d'une classe d'école primaire de la province française. *La Marseillaise* (1938) de Jean Renoir, au contraire, est selon nous un film militant puisqu'il est financé par la CGT, qu'une partie de l'équipe du film est issue des rangs de la CGT et que Jean Renoir réalise ce film pour le Front Populaire. Il aborde la force du rassemblement du peuple, symbolisé par l'hymne national entonné en chœur pour faire basculer un État royaliste.

Ces définitions préliminaires posées, rentrons dans le détail de l'engagement au cinéma, commun aux deux notions. L'engagement, selon Jean-Paul Sartre, est à la fois une responsabilité et la source de la grandeur humaine : « On ne fait pas ce qu'on veut et cependant on est responsable de ce qu'on est : voilà le fait »[100]. Mais le philosophe englobe dans cette idée de l'engagement le rôle des écrivains : « L'engagement […] à communiquer l'incommunicable (l'être-dans-le-monde vécu) en exploitant la part de désinformation contenue dans la langue commune, et à maintenir la tension entre le tout et la partie, la totalité et la totalisation, le monde et l'être-dans-le-monde comme sens de son œuvre. Il est dans son métier même aux prises avec la contradiction de la particularité et de l'universel »[101]. Ces deux citations exposent toutes les difficultés, pour un auteur de livre ou un auteur de film, à s'engager. Car les outils dont ils disposent pour témoigner et signifier leur engagement sont les mêmes que ceux qui peuvent servir aux discours dominants dont ils voudraient se séparer pour mieux les dénoncer.

[100] Extrait de la « Présentation des Temps Modernes » de Jean-Paul Sartre in JEANCOLAS Jean-Pierre. Colonisation et engagement (ou défaut d'engagement) du cinéma français, 1945-1965. *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 21

[101] Citation extraite de la troisième conférence que Jean-Paul Sartre a prononcée au Japon en 1965, citée in Ibid, p. 33

L'auteur ne peut totalement s'extirper du monde dans lequel il vit et qu'il veut condamner. L'équilibre est donc fragile et hasardeux pour celui qui veut s'engager. Borenstein spécifie l'engagement au cinéma de la façon suivante : « procès d'un système politique qu'il dénonce, démystifie et, condamne […] qui oppose le bien et le mal, la liberté et la répression (et) est très proche du point de vue du réalisateur »[102]. Enfin, pour la revue anglaise *Screen* (proche du New Cinema anglo-saxon des années 1960), l'engagement est « la volonté de crier sa colère [...] et [...] ce qui réunit témoignage personnel et recherche formelle, pratique artistique et pratique politique »[103].

Alors pour s'écarter le plus nettement du système dominant, le cinéma engagé a d'autres conditions d'existence et prend d'autres formes que le cinéma industriel classique. Ces conditions ne peuvent être celles du système des studios, où le processus de production long, réglé, prédéfini, ne sied pas à l'énergie et à la passion nécessaires à la réalisation d'un film engagé. « Urgence, terrain, observation, émotion, spontanéité, authenticité »[104] sont autant de critères que le réalisateur engagé peut mettre en pratique pour s'éloigner des carcans. Les formes sont remises en question afin d'éviter toute ambiguïté et ambivalence. Le cinéma engagé ne peut pas s'ancrer de ce fait dans un genre existant. En tout cas, il ne peut simplement se réaliser avec les codes et les conventions d'un genre du cinéma dominant. Car les genres que nous avons présentés plus haut sont le produit d'une société qui se trouve contestée par le film engagé. Il ne peut, par conséquent, employer les moyens et les mécanismes propres au système qu'il conteste. Les futuristes, les lettristes et les situationnistes sont de parfaites illustrations de cette recherche de nouvelles formes en rupture avec le modèle principal.

Vladimir Maïaskovki, poète futuriste russe, explique que « Pour vous [le public], le cinéma est un spectacle. Pour moi […] le cinéma est diffuseur d'idées. […] le futurisme doit faire évaporer l'eau stagnante de la lenteur et de la morale. Sinon, nous aurons ou bien les claquettes importées d'Amérique, ou bien les éternels yeux larmoyants de

---

[102] Cité in VANDERSCHELDEN Isabelle. Les urgences de Bertrand Tavernier, cinéastes, militant et « emmerdeur ». *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 303

[103] CASETTI Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. 1ère éd. Paris : Nathan, Armand Colin Cinéma, Paris, 1999, p. 221

[104] VANDERSCHELDEN Isabelle. Les urgences de Bertrand Tavernier, cinéastes, militant et « emmerdeur ». *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 303

Mosjoukine. De ces deux choses, la première nous ennuie. La seconde encore plus »[105]. Le cinéma devient en effet pour les futuristes un moyen de lutter contre les formes cinématographiques hollywoodiennes. Il doit s'affranchir « d'un ordre bourgeois par les nouvelles techniques. Il fera partie de cette vision futuriste d'une société libérée des contraintes de l'esthétique et des valeurs morales, dans la lignée de l'avant-garde artistique. Ces idées seront reprises et amplifiées dans le Kino Pravda, le cinéma-vérité soviétique »[106]. Le cinéma-vérité a pour théoricien Dziga Vertov, que nous avons évoqué dans une partie précédente. Il affirme « dans le dernier numéro de Kino-phot que l'art du cinéma du futur sera la négation du cinéma d'aujourd'hui, que la mort de la cinématographie est indispensable pour que vive l'art du cinéma »[107].

Les lettristes sont influencés par les thèses du cinéma-vérité soviétique. Créé en 1945 en France par Isidore Isou, le mouvement lettriste rend sur le cinéma de l'époque un jugement sans appel : « le cinéma contemporain est incapable de se redéfinir, puisqu'il reste prisonnier d'une problématique bourgeoise, celle d'un art passif, incapable d'aller au-delà de sa fonction sociale de divertissement »[108]. L'objectif des lettristes est de rompre totalement avec l'industrie du cinéma. De leur point de vue, le cinéma n'est pas ce que la « qualité française », le « réalisme poétique français » ou les genres hollywoodiens veulent faire croire au public des années 1940.

Leurs successeurs, les situationnistes menés par Guy Debord, ne sont dans un premier temps pas plus tendres avec l'industrie du cinéma. Ils considèrent comme leurs prédécesseurs que le cinéma « […] même dans ses expressions les plus admirables […] était inévitablement et profondément compromis par son existence dans le contexte socio-économique qui était le sien »[109]. La prudence est le maître mot. Le cinéma est une arme qu'il faut savoir utiliser à bon escient et les situationnistes ne peuvent pas se satisfaire d'un équilibre entre codes hollywoodiens et formes innovantes. « L'originalité du cinéma qu'ils ont consenti de faire […] tient […] dans sa double filiation : dans un premier temps, par son appartenance à l'avant-garde artistique, il est critique formel

---

[105] TARDI Yvan .Le cinéma révolutionnaire : Lettristes, Situationnistes et cinéma. *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 51

[106] Ibid.

[107] Ibid.

[108] Ibid, p. 53

[109] Cité in TARDI Yvan .Le cinéma révolutionnaire : Lettristes, Situationnistes et cinéma. *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 49

(jusqu'à l'autodestruction) du 7e art ; dans un deuxième temps, il devient signature des situationnistes et art de Guy Debord, à la fois instrument de subversion et dénonciation du Spectacle. »[110] Guy Debord réalise quelques films et rend célèbre la notion de détournement. Il utilise des extraits de séquences de films connus. Dans son film *La société du spectacle* (deuxième version, 1973), il reprend *La Charge fantastique* (1941) de Raoul Walsh, *Rio Grande* (1951) de John Ford, ou encore *Monsieur Arkadin – Dossier secret* (1955) d'Orson Welles. Les images des films sont accompagnées d'une voix off explicative. Elle contribue au détournement du sens premier porté par ces images. D'autre part, en les arrachant à leur unité et à la cohérence qu'elles détenaient au sein de leur film d'origine, Guy Debord ne crée pas de nouvelles formes ou de nouveaux codes, mais les critique ouvertement. Cette méthode vise à mettre en lumière les failles d'un système considéré comme manipulateur : « Il a aussi mis en valeur les limitations de ses pouvoirs de persuasion et mis en garde contre les risques d'un cinéma de divertissement, règne de l'image, des effets spéciaux, soumis aux contraintes du marketing, un cinéma parfaitement à l'aise dans une civilisation de l'image. Le dernier sous-titre du dernier film de Debord "À reprendre depuis le début" n'est-il pas une invitation à toujours s'interroger sur la vraie nature du cinéma et sur la portée de son engagement politique ? »[111].

L'engagement est donc politique. Il existe des catégorisations de cinéma engagé en fonction de leur degré d'engagement. Frank Garbarz a défini trois catégories de films politiques. Premièrement, « les films du constat représentent la réalité sociale. Ils exposent et dénoncent des pans spécifiques de cette réalité : "ces films font véritablement œuvre sociale en se réappropriant une sphère jusque-là quasi-dévolue au documentaire" »[112]. Deuxièmement, « les films signaux d'alarme exposent un problème spécifique et permettent aux cinéastes de s'exprimer ouvertement : "témoins de la désagrégation du lien social, du risque qu'implique la déconnexion d'une vie ritualisée par le travail, les cinéastes ne se contentent pas d'enregistrer le réel, mais s'engagent et

[110] Ibid, p. 49

[111] Ibid, p. 63

[112] Cité in GRANDENA Florian. Le retour du politique et les critiques. *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. Nombre édition. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 315

font œuvre politique" »[113]. Enfin, troisièmement, « les films de la solidarité sont humanistes et font preuve d'une tendance progressiste ainsi que de foi envers la race humaine : "ces films sont porteurs d'un nouvel espoir qui signifie, en dépit d'une société gravement malade, que tout n'est pas perdu tant que les hommes manifestent leur désir de parler et de partager leurs souffrances" »[114].

Ce type de cinéma ne peut donc exister artistiquement, politiquement et économiquement qu'en-dehors du système dominant dans ce que l'on appelle le « cinéma indépendant ». Mais l'indépendance a un prix. Les distributeurs sont moins nombreux et moins puissants, les réseaux de salles de cinéma ou les moyens alternatifs sont confidentiels, la place réservée à la communication et à la critique de ces films est souvent infime. Le cinéma indépendant est un système différent structuré en groupes, tissé de réseaux parallèles. Ce que cherchent ou défendent les cinéastes indépendants, c'est le traitement « de sujets ignorés par les grandes productions des studios : ces derniers se seraient sans doute peu engagés pour *Matewan* (John Sayles, 1987) et pas du tout pour *Stranger in paradise* (Jim Jarmush, 1984) »[115]. De plus, ces cinéastes n'ont pas de gros budgets pour réaliser leurs films et donc ils n'ont « pas besoin d'un public important pour être rentabilisés »[116]. En effet, l'aspect de rentabilité n'est pas prioritaire dans un film engagé. L'objectif premier n'est pas le gain, mais la transmission d'un message, d'un discours, par l'utilisation de formes cinématographiques novatrices pour le véhiculer. Le film d'un cinéaste indépendant peut alors devenir « plus personnel, plus inattendu et parfois plus polémique. Le réalisateur n'a pas besoin d'ajuster son scénario au "patron" hollywoodien. Il peut même ne pas avoir de scénario. C'est ce qui permet souvent à la réalisation indépendante d'explorer de nouvelles possibilités de l'expression cinématographique »[117].

[113] Ibid.
[114] Ibid.
[115] BORDWELL David, THOMPSON Kristin. *L'Art du film, Une introduction*. 1ère éd. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, p. 47
[116] Ibid.
[117] Ibid.

2.2.3. Les dangers et les limites

Toutefois, le cinéma dit « de consommation courante » peut porter le masque de l'engagement. Certains films font l'objet de cette critique. Ils tendent à dénoncer un système dont ils sont le produit typique. Le système dominant doit montrer ou faire croire qu'il s'autocritique (tout en gardant le contrôle) et le manifester dans sa production. Ce qui est peut-être compris comme un simulacre d'autocritique s'illustre dans le film *Fight Club* (1999) de David Fincher. Le film, à première vue, semble violemment condamner la société de consommation et émettre une position radicale : l'instauration du chaos pour venir à bout d'un système économique fou, qui ne pourra s'arrêter qu'en faisant table rase du passé. Cependant, prenons le temps d'examiner les conditions de production du film. Le réalisateur, David Fincher, est un réalisateur de publicité (Nike) et spécialiste des effets spéciaux – il a travaillé sur la saga *Star Wars* (1977-1983) de Georges Lucas ; les deux acteurs principaux, Brad Pitt et Edward Norton, sont considérés comme des « sex-symbols » par les magazines « people » à travers le monde et font partie des acteurs les plus « bankables » (rentables) d'Hollywood. En outre, le film est produit par la Major Twentieth Century Fox. Pour toutes ces raisons, l'engagement du film tend à se muer en masque d'engagement. Le film « joue » l'engagement et joue avec la notion d'engagement. Par conséquent, des commentateurs ont considéré ce film comme l'archétype du cynisme hollywoodien, qui fait d'une critique contre le système de consommation un argument de marketing pour un produit de consommation destiné à être vendu dans les mêmes conditions que les autres. Dès lors, plus nocif que le cinéma commercial « le mauvais objet de ce schéma était la "fiction de gauche", c'est-à-dire le film qui, tout en semblant adopter une posture oppositionnelle, épousait les formes conventionnelles du cinéma commercial et trahissait un contenu politique au départ timide. [...] Au lieu d'être renvoyé à la situation extra-filmique et à la réflexion, le spectateur du film était absorbé par l'illusion narrative et l'affectivité du drame. [...] Il nous oblige à nous poser la question essentielle pour un cinéma qui se dit engagé de l'adéquation des formes choisies aux buts fixés »[118].

Une seconde critique est faite, celle-ci directement aux cinéastes et aux films se revendiquant, par leurs sujets et leurs conditions d'existence, du cinéma engagé.

Johanna Siméant et Sylvie Agard formulent cette critique à l'occasion de l'analyse d'un cas français. Dans la fin des années 1990, des « sans-papiers » sont menacés et seront expulsés de l'église Saint-Bernard à Paris. Le cinéma, par la voix de certains réalisateurs (Lucas Belvaux, Catherine Corsini, Claire Devers, Philippe Faucon, etc.) s'engage auprès d'eux pour résister à la pression exercée par le gouvernement français de l'époque, le gouvernement de Lionel Jospin. Ils produisent un court-métrage collectif de trois minutes où « Madjiguène Cissé, la porte-parole des sans-papiers de Saint-Bernard, en un unique gros plan, face à la caméra, adresse directement aux spectateurs un long plaidoyer en faveur des sans-papiers, qui est aussi un appel à soutien pour obtenir la régularisation »[119]. En se fondant sur cet événement, Sylvie Agard juge que les immigrés sont plus souvent utilisés qu'ils ne s'expriment réellement. Johanna Siméant estime pour sa part que « le fait qu'ils soient défendus doit être compris au travers de ce qu'il permet »[120]. Et Sylvie Agard d'ajouter : « en effet, l'engagement des cinéastes pour quelques grandes causes politiques et sociales (avec les sans-papiers, contre le Front National, sur le sida...) vise d'abord à légitimer leur fonction d'intellectuels dans le débat public »[121]. Cette critique pose le problème de la justification de l'existence d'un moyen d'expression par des spécialistes de son usage : s'exprimer pour défendre le moyen d'expression plutôt que pour défendre une cause par un moyen d'expression. L'idée sous-jacente à cette critique que nous retenons est la défense d'une corporation, celle des cinéastes.

Mais, que le cinéma engagé soit honnête ou non, il s'adresse toujours, comme le cinéma dans sa globalité, à un public. La notion de cinéma engagé donne pourtant une importance supplémentaire aux spectateurs. Il souhaite leur ouvrir les yeux sur un système considéré comme nocif par ses détracteurs.

---

[118] HAYES Graeme, O'SHAUGHNESSY Martin. dir. *Cinéma et Engagement*. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 21

[119] AGARD Sylvie. Les cinéastes et les "sans-papiers" : contester ou filmer. *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 250

[120] Ibid.

[121] Ibid.

La question introduisant cette première partie était : de quoi allons nous traiter ?

Notre définition du cinéma éclaire la complexité des forces qui y sont en jeu. L'opposition décrite de systèmes économiques, formels et artistiques, sera au cœur de notre rapport. Cette ambivalence ontologique est bien traduite par Bill Nichols : « Le cinéma peut être nocif pour notre santé / le cinéma nous rendra libres. Cette contradiction marque traditionnellement la faille géologique entre la culture et la culture populaire, l'art et les médias de masse, le véritablement nouveau et le stéréotypé »[122].

Cependant, comme nous l'avons expliqué, les frontières entre les différentes mouvances du cinéma sont fragiles et volatiles. Des réalisateurs considérés un jour comme de purs « produits » d'un système de studios, hollywoodiens ou autres, peuvent devenir au contraire, pour une autre génération ou dans un autre pays, les tenants d'une œuvre personnelle et originale (Steven Spielberg, Francis F. Coppola, Martin Scorcese, Brian de Palma). Ces mêmes réalisateurs ont pu et peuvent encore passer d'un système à l'autre. Joël Schumacher, Tim Burton, Paul Greengrass, Oliver Stone, Gus Van Sant, ou encore Paul Verhoeven sont autant d'exemples de réalisateurs n'hésitant pas, selon le sujet, le traitement et la liberté qu'ils estiment nécessaires pour mener à bien l'un de leur film, à passer du côté des Majors ou du côté du cinéma indépendant. Bien évidemment, il se peut aussi, comme le veut la légende d'Icare, que leurs ailes aient fondus à l'image d'un Erich Von Stroheim qui considérait ne pouvoir faire que des films à grands budgets. Il a dû lutter sans relâche durant sa carrière hollywoodienne pour imposer ses choix en tant que réalisateur, quitte à perdre le contrôle de ses films au profit de ses producteurs – à cet égard, l'anecdote d'Irving Thalberg relatée plus haut, est tout à fait éloquente. Les réalisateurs qui ont trop espéré, ivres du mirage de puissance procuré par Hollywood, ont oublié qu'ils n'étaient que des éléments d'un film et non son axe central. De nombreux réalisateurs européens et plus particulièrement français ont été déçus par ces studios mythiques, ou n'ont même pas tenté l'expérience, déjà effrayés – Jean-Pierre Jeunet, Pascal Laugier, Xavier Gens, etc. Cependant, encore nombre de

[122] NICHOLS Bill. *Ideology and the image, social representation in the cinema and other media.* 1ère éd. Bloomington : Indiana University Press, 1981, p. 289

jeunes réalisateurs considérés comme indépendants ont le désir, secret ou non, de rejoindre La Mecque du cinéma mondial.

Certains réalisateurs sud-africains ont les mêmes comportements. Gavin Hood, Neill Blomkamp et Donovan Marsh en sont trois illustrations. En réalisant *Tsotsi* (2005), Gavin Hood est clairement du côté du cinéma indépendant. Cependant, ses films suivants, *Détention secrète* (2008), mais surtout *X-men Origins : Wolverine* (2009) le font passer du côté des studios hollywoodiens. Le contenu commercial de ce dernier film est sans équivoque, puisqu'il est le chapitre d'une franchise des *comic book*s de la société Marvel adaptée par le studio Twentieth Century Fox. Le cas de Neill Blomkamp est un peu différent. Son premier long-métrage *District 9* (2009) est un pari de son producteur Peter Jackson, qui a alloué à son nouveau protégé un budget de 30 millions de dollars pour adapter son court-métrage *Alive in Joburg* (2006) en long-métrage. Blompkamp a fait ses débuts dans le court-métrage, a continué dans la publicité – pour la marque Citroën notamment – avant de succomber aux sirènes d'Hollywood. Donovan Marsh, lui, est resté en Afrique du Sud pour réaliser ses deux premiers films *Dollars and white pipes* (2005) et *Spud* (2010). Il a tourné le premier au sein du studio de production cinématographique et télévisuelle Videovision Entertainment, tandis que pour le second, il a été épaulé par une société de production indépendante Roguestar Film.

Toutefois, les échanges entre ces deux systèmes ne se limitent pas aux transferts d'argent et aux mouvements d'individus. Les échanges se font parfois plus diffus : c'est notamment le cas pour les formes cinématographiques. Le cinéma commercial peut à loisir puiser à travers les réalisateurs ou les producteurs dans le réservoir de formes cinématographiques développées au sein d'un cinéma indépendant qui teste et expérimente. Un effet innovant, issu d'une réflexion poussée quant à son impact sur le public, peut quelques années plus tard devenir un procédé stylistique tombé en désuétude en raison de son usage intempestif dans de nombreux films de studios. Les producteurs de films de genre sont particulièrement friands de ce type de récupération. Afin de renouveler le genre, de le rendre plus moderne, ils n'hésitent pas à attirer des réalisateurs de films plus confidentiels pour qu'ils appliquent certaines de leurs méthodes. Parfois, de façon cynique, ces producteurs demandent à ces réalisateurs

d'ajouter « simplement » leur signature au générique d'un film standardisé. Cela permet aux producteurs de mettre en scène l'illusion de la nouveauté et de la fraîcheur auprès du grand public.

D'un autre côté, un « faux » cinéma indépendant se pare avec plus ou moins de succès des formes cinématographiques dominantes. Nous utilisons le terme « faux », car le seul point commun avec le cinéma indépendant est le manque de moyens financiers et parfois des techniciens et des réalisateurs évoluant dans les deux systèmes. Le credo de ce cinéma est de récupérer les « formules » qui fonctionnent pour les adapter dans une économie de moyens souvent hasardeuse. Les films produits ont pourtant un vrai public et le retour sur investissement peut être très rapide. Mais, là encore, nous reconnaissons deux systèmes dans ce « faux » cinéma indépendant. Le premier est un système constitué de petits studios qui appliquent scrupuleusement les méthodes des plus puissants. Ils sont généralement fixés aux marchés des films de séries B et de téléfilms et vendent leurs productions à l'international. Le second, en revanche, est un système de sociétés véritablement indépendantes qui tentent d'adapter les formules dominantes avec des codes locaux pour accroître leurs parts de marché nationalement dans un premier temps. Plus ou moins ouvertement, elles copient les succès hollywoodiens – il est à noter qu'Hollywood, modèle dominant par excellence, est aussi le spécialiste des remakes, justement pour éviter de perdre des parts de marché. Ce second système est aussi à l'œuvre en Afrique du Sud, où l'on peut voir des films comme *The Race-ist* (2009) d'Andrew Wilmot s'inspirer des « films de voitures » et de « courses automobiles » dont le modèle récent n'est autre que la saga *Fast and Furious* – le dernier volet *Fast and Furious 5* de Justin Lin est sorti en 2011. Nous pouvons citer également *Jerusalema* (2008) de Ralph Ziman, inspiré sans nul doute des films « de gangsters » américains de Brian de Palma, Martin Scorcese et Francis F. Coppola. Pourtant, ces deux films visent clairement un public local. Les histoires, les personnages et le contexte narratif de *The Race-ist* et *Jerusalema* sont sud-africains. En revanche, l'une des différences se situe dans l'écart vertigineux de budget et de moyens entre les versions hollywoodiennes et les versions sud-africaines.

Enfin, nous observons la volatilité et la perméabilité des systèmes en Afrique du Sud. L'industrie du divertissement cinématographique repose sur un système de studios structuré principalement par trois sociétés : Ster-Kinekor, NU Metro d'un côté et Videovision Entertainment de l'autre. Les deux premières sont des studios qui intègrent verticalement la production, la distribution et l'exploitation de salles de cinéma. Le second est un studio de production et une société de distribution.
L'art cinématographique quant à lui est composé d'un cinéma indépendant, de théoriciens et d'« artistes-chercheurs » également très actifs. Les sociétés de production DV8 ainsi que 10 Ten Films, dirigées respectivement par Jeremy Nathan et Tendeka Matatu, font office de figures de proue du cinéma indépendant sud-africain actuel. Martin Botha, attaché à l'Université du Cap, et Keyan Tomaselli à celle du Kwazulu-Natal, sont deux des plus éminents représentants des historiens et des théoriciens du cinéma en Afrique. Enfin, des cinéastes expérimentaux comme William Kentridge, Dumisani Phakathi ou Khalo Matabane, pour ne citer qu'eux, sont très productifs et fidèles à la remise en question des formes dominantes du cinéma mondial en vue de les évaluer au regard de l'Afrique du Sud contemporaine.

Comme nous venons donc de le voir brièvement, ces enjeux, ces forces et ces systèmes sont présents en Afrique du Sud. L'intérêt pour nous maintenant est de cerner comment ce pays se démarque ou non de ces systèmes, en créé de nouveaux ou se les approprie plus simplement.
Avant de traiter des bouleversements que subit le cinéma local depuis 1994, il nous faut donc, dans un deuxième chapitre, examiner l'histoire du cinéma sud-africain à l'aune de la définition que nous avons donnée du cinéma.
Sans cette partie, nous ne pourrions analyser pleinement la période cinématographique post-apartheid. Pour bien comprendre le cinéma actuel, il faut en connaître les origines et les caractéristiques locales, c'est-à-dire le situer historiquement et politiquement, afin d'interpréter le plus justement possible le stade d'évolution auquel il a abouti.
Ce nouveau chapitre nous permettra de saisir toutes les tensions qui parcourent le cinéma sud-africain. Comment peut-on le placer entre industrie et art ? Quel usage a été fait de cet outil d'expression depuis l'arrivée du cinématographe en 1894 ? Comment

les Sud-Africains ont-ils « domestiqué » cette nouvelle technologie, ces systèmes de production et ces formes de représentation inédites ?

2ème Partie : Une histoire du cinéma en Afrique du Sud

Quel est l'usage du cinéma en Afrique du Sud ?

Comme nous l'avons vu, l'usage du cinéma est toujours motivé. Nous pouvons répartir ces motivations en plusieurs grands principes : économique, politique, artistique, théorique.

Le secteur privé (les studios), la société civile (les artistes, les théoriciens) peuvent s'impliquer dans l'utilisation de ces techniques industrielles ou artistiques. Il existe, en outre, un troisième acteur qui peut venir influencer les utilisations du cinéma par le secteur privé et la société civile. Parfois, il peut agir en son nom propre, mais en s'appuyant de façon minimale sur ces deux secteurs ; ce sont bien évidemment les institutions publiques d'État.

Ces utilisations du cinéma par l'État ne recouvrent pas le même sens, les mêmes enjeux et les mêmes défis selon l'époque, le continent et le pays. Ces trois pôles d'influence et de pouvoir dialoguent. Nous pouvons les définir schématiquement comme économique, artistique et politique. Précisons que ces trois pôles sont perméables et s'intéressent aussi bien à l'art, à l'économie et à la politique. Cependant, ils sont souvent cristallisés de la sorte pour faciliter la lecture de leurs stratégies et de leurs attitudes. Tantôt ils s'affrontent, tantôt ils se neutralisent, rarement ils s'accordent parfaitement. Entre compromis et compromissions, leurs échanges peuvent virer aux « dialogues de sourds » ou à l'autoritarisme de l'un des pôles.

L'histoire du cinéma est un moyen indiqué afin de mettre en valeur ces rapports de force au sein d'une chronologie précise et dans le cadre géographique d'un pays. C'est ce que nous ferons dans ce chapitre en parcourant l'histoire du cinéma de 1895 à 1994 en Afrique du Sud puis en nous intéressant plus précisément aux réflexions et aux initiatives cinématographiques post-apartheid entre 1990 et 1998.

Cette méthode a pour effet de circonscrire les thèmes, les moyens, les traditions, les courants de pensée et les stratégies qui ont structuré le cinéma. Cette histoire du cinéma nous servira donc d'ancrage et de repère afin de comparer ses évolutions après l'apartheid. Par conséquent, nous explorerons plusieurs parties de l'histoire du cinéma en Afrique du Sud, afin d'observer l'usage social de ce dernier ainsi que les modes de représentation gérés par les trois pôles de pouvoir.

Nous commencerons chronologiquement par analyser les premiers pas du cinéma en Afrique du Sud et définir qui se l'approprie et à quelle fin. Nous prendrons comme bornes temporelles 1895 – la première projection en Afrique du Sud, synonyme des débuts du « early cinema » – et 1948, date officielle de la mise en application de l'apartheid. Nous étudierons le rôle prépondérant de deux cinéastes immigrés, Isadore W. Schlesinger et Joseph Albrecht, dans les premières définitions du cinéma local. Partagé entre industrie et art, ce premier cinéma s'adresse avant tout à un public blanc. Puis nous poursuivrons cette analyse en ciblant plus particulièrement l'usage du cinéma. Très vite, comme dans d'autres pays du monde, des individus perçoivent la puissance évocatrice du cinéma, due à la force de l'impression de réalité et de l'impact qu'il peut avoir sur les spectateurs. Le cinéma devient donc un élément essentiel, à l'image de la musique et de la littérature, de l'élaboration et de la vitalité culturelle d'un groupe, et de la construction d'une identité, en l'occurrence de la culture sud-africaine blanche – avec toutes les complexités et les contradictions que ce mot peut recouvrir – et plus précisément de l'identité afrikaner. Cependant, le cinéma n'est pas fait exclusivement pour un public blanc. Nous noterons des initiatives en direction de certaines catégories de la population noire sud-africaine avec des motivations divergentes : d'un côté des motivations d'éducation coloniale (Reverend Ray Phillips) et de l'autre un objectif d'émancipation par l'ouverture à l'altérité (*Le Bioscope* de Solomon Plaatje). Dans cette partie nous décrypterons aussi les premières incursions puis le rôle grandissant de l'État sud-africain dans le contrôle du cinéma et de son usage.

Dans un second temps, nous nous intéresserons davantage à la période de l'apartheid, de 1948 jusqu'à la fin des années 1980, durant laquelle le cinéma dans sa quasi totalité est politiquement motivé. Cinéma d'État ou de résistance, le cinéma est une arme et il est utilisé comme tel.

Les films calibrés pour un public noir sont uniformes. Les images, les discours et les modes de production sont définis, réglés et régulés de sorte que l'État sud-africain puisse s'assurer de la pérennité de sa politique et de la représentation de son action au sein de la production cinématographique « pour Noirs ». C'est à cette époque aussi que le cinéma se renforce, comme cinéma de propagande et comme cinéma national. Ce bastion culturel est structuré pour alimenter le public blanc d'images justifiant la politique de l'État et la présentant comme un fait naturel et évident pour une vie paisible et harmonieuse entre les groupes de couleurs de peau différentes et au sein même de chaque groupe. Cette mainmise du secteur privé blanc, de la société civile blanche et de l'État blanc a permis à l'Afrique du Sud de se doter de mécanismes financiers, d'équipements techniques, d'infrastructures et d'un réservoir de compétences. Ce secteur établi, fonctionnel, reposant sur un marché, serait donc l'héritage du cinéma de l'apartheid.

Dans un troisième temps, nous évoquerons le cinéma dit de résistance, où les cinéastes remettent en question la société dans laquelle ils vivent. Si la période de 1970 à la fin des années 1980 est sans doute la plus féconde en matière de films sud-africains contestant le régime en place, des réalisateurs ont initié cette critique bien plus tôt, dans les années 1950. Ce cinéma souvent composé de militants est le cadre des premières études et analyses dans la perspective d'une « libération » de l'Afrique du Sud du joug des « pro-apartheid ». Quel rôle le cinéma peut-il jouer dans un pays démocratique où la parole des peuples opprimés deviendra audible ?

Les réflexions et les initiatives cinématographiques post-apartheid feront l'objet d'une seconde partie dans ce chapitre. Il nous apparaît essentiel de montrer plus que les premiers balbutiements, les réflexions profondes qui ont émaillé les dernières années de la fin du régime de l'apartheid et celles des premiers pas de la jeune démocratie sud-africaine.

Nous traiterons premièrement du rôle des médias dans la transition. Nous nous efforcerons de ne parler que de cinéma et de longs-métrages, mais nous nous autoriserons à parler des médias dans leur ensemble. Ils ont été en effet un outil pensé globalement. Nous évoquerons la participation des médias à la démocratisation et à la

promotion des nouvelles politiques de l'État en place, mais aussi leur rôle de relais des mythes fondateurs de la démocratie sud-africaine.

Deuxièmement, cette rupture désirée par nombre de nouveaux et d'anciens acteurs du secteur cinématographique influence indubitablement les réflexions et les initiatives du pouvoir dès 1994 : l'Arts and Culture Task Group (ACTAG) en 1994, le White Paper on Arts, Culture and Heritage en 1996, la loi de création de la National Film and Video Foundation (1997) ou encore le rapport Cultural Industries Growth Strategy (CIGS) – The South African Film and Television industry en 1998.

Troisièmement, le secteur privé, plus timidement, il faut le noter, lance aussi certaines initiatives dont l'objectif est d'accompagner les promesses de changement de la société sud-africaine et d'ouverture des espaces d'expression aux populations désavantagées par le passé. Nous observerons de plus près les exemples de chaînes privées et payantes : M-Net avec son programme New Directions, ou la société Ster-Kinekor et sa politique de distribution des films de longs-métrages locaux.

L'objectif n'est donc pas de présenter une histoire exhaustive du cinéma en Afrique du Sud, mais de relever les indications nécessaires à l'analyse du cinéma contemporain.

1. 1895 – 1995 : Cinéma et identité, une société fragmentée

Le titre de cette première partie reprend la notion développée par Martin Botha, celle d'une société « fragmentée ». Nous pensons que ce terme est particulièrement bien choisi pour évoquer le cinéma sud-africain. Car l'histoire que nous allons tisser est celle d'un cinéma composite, où les frontières sont parfois infranchissables ou voulues comme telles.

Le développement et l'élaboration du cinéma sont pensés en Afrique du Sud dans un esprit d'hétérogénéité du public bien avant l'apartheid. Les tentatives de définition d'un cinéma « pour Noirs » et d'un cinéma « pour Blancs », d'un cinéma réservé aux Afrikaners et d'un cinéma réservé à la population blanche anglophone, avec des intentions très différentes pour chacun d'entre eux, montrent les tensions identitaires

que soulève l'usage du cinéma. Jacqueline Maingard, dans son histoire du cinéma national sud-africain, définit avec justesse le regard attentif que nous devons porter sur ce cinéma : « Le cinéma en Afrique du Sud a été de plus en plus et de manière indélébile marqué comme le créateur d'une image nationale, avec des cinéastes ayant une responsabilité nationale et des comptes à rendre. L'identité était inextricablement liée aux questions suivantes : Qui sont les décideurs ? Qui sont les sujets ? Comment sont-ils représentés ? »[123]. Cette citation concerne l'histoire du cinéma sud-africain, de ses débuts jusqu'à nos jours. Pour l'auteur, rien n'a donc réellement changé – il s'agit pour elle, toujours, d'une question d'identité à défendre.

De son côté, Jeremy Nathan, producteur indépendant et directeur de la société DV8, voit dans le cinéma sud-africain, de ses débuts jusqu'à l'avènement de la démocratie, la défense d'une seule identité. Il se veut donc encore plus précis et volontairement critique. « L'industrie sud-africaine s'est développée en industrie raciste de 1896 jusqu'à 1994. Elle était raciste, elle était blanche, elle était machiste et elle était en afrikaans. »[124] Il s'attaque directement aux Afrikaners qui selon lui ont pris le contrôle de la destinée du cinéma en Afrique du Sud pendant de nombreuses années, avant de le perdre progressivement à partir des années 1990. Mais remontons dans le temps, en Afrique du Sud.

[123] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 146

[124] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

1.1. La période pré-apartheid

1.1.1. Les premiers pas du cinéma en Afrique du Sud

Il est très difficile de savoir exactement quand le cinéma est introduit en Afrique du Sud. Toutefois, plusieurs pistes semblent nous indiquer que le cinématographe est arrivé très tôt, au regard de l'histoire globale du cinéma. Jean Rouch pense que le cinéma fait ses débuts en Afrique en 1896, l'année où un magicien de vaudeville vole un projecteur « theatregraph » du Théâtre Alhambra Palace de Londres pour présenter des films en Afrique du Sud[125].

Andrew Worsdale, dans son article sur les liens entre la ville de Johannesburg et le cinéma, nous donne plus de précisions. Les premiers Kinétoscopes sont ouverts au public dès le 19 avril 1895, seulement six ans après leur introduction par Edison aux États-Unis[126], dans les arcades Herwoods, au croisement de Pritchard Street et President Street[127]. À cette époque, la jeune ville minière où l'on a découvert de l'or en 1886 accueille la première l'invention d'Edison en Afrique du Sud. « La première présentation de film en Afrique du Sud a été faite le 9 mai 1896, quelques mois après la présentation de Manhattan, à l'Empire Palace of Varieties dans Commisioner Street à Johannesburg. »[128] Nous ne savons pas quel était le premier film projeté, mais la date est importante. Moins d'un an après la projection des Frères Lumière, le cinéma est arrivé à l'autre bout du globe grâce à Carl Hertz[129] ; cela témoigne de la vitesse à laquelle le spectacle cinématographique s'est propagé. Andrew Worsdale nous donne d'autres informations intéressantes, bien que partielles, concernant le premier film tourné en Afrique du Sud en 1896 : « le premier film sud-africain qui a été produit est

---

[125] Jean Rouch cité in UKADIKE Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. 1ère éd. Berkerley - Los Angeles -London : Universiy of California Press, 1994, p. 31

[126] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[127] WORSDALE Andrew. Jozi and the movies – A history. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. September 2007. Disponible sur : http://www.gautengfilm.co.za/index.php?option=com_content&view=article&id=183:jozi-and-the-movies-a-history-&catid=96:september&Itemid=134 [consulté le 25 novembre 2010].

[128] Ibid.

[129] *Time line history of south african film industry*. Sahistory [en ligne]. Disponible sur : http://www.sahistory.org.za/article/timeline-history-south-african-film-industry [consulté le 3 mai 2011].

composé de scènes tournées à l'avant d'un tramway dans la ville animée de l'or (*Johannesburg*[130]) »[131]. Il n'y a pas de titre à ce film, puisque c'est une simple vue innovante réalisée, depuis un tramway, par un pionnier du cinéma en Afrique du Sud, Edgar Hyman[132]. De 1895 à 1909, ce sont en majorité des films britanniques et américains qui parcourent le pays, par le biais des cinémas mobiles que sont les *bioscopes*[133] – terme qui continuera à être employé en Afrique du Sud pour désigner les salles fixes de cinéma. Si les premières projections de films se sont déroulées à Johannesburg, le premier cinéma permanent consacré exclusivement à la projection de films est érigé à Durban en 1909[134]. Notons que c'est aussi à Durban que le premier cinéma pour « Coloured people only » ouvre ses portes, le 11 décembre 1910[135]. Enfin, ce qui est considéré comme le premier film narratif produit en Afrique du Sud est *The Great Kimberley Diamond Robbery* (1910), produit par la société Springbok Films[136]. Le titre fait écho au « premier film » (tous les observateurs ne sont pas d'accord) narratif réalisé aux États-Unis, *The Great Train Robbery* (1903) d'Edwin S. Porter. Il rappelle, en outre, le cinéma de genre – d'autres films de la même époque portent le même titre – donc des codes narratifs déjà déterminés. Par ailleurs, Kimberley est le nom d'une ville minière (aujourd'hui Northern Cape) et se rapporte donc à une partie de l'histoire nationale, ce qui fait de ce film un film de genre local.

En outre, si les débuts du cinéma en Afrique du Sud sont synonymes d'appropriation de l'outil technique et des premières formes filmiques, le contrôle des images en provenance de l'étranger est lui aussi rapide à s'installer. Le premier film à être interdit

---

[130] Note de l'auteur.

[131] WORSDALE Andrew. Jozi and the movies – A history. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. September 2007. Disponible sur : http://www.gautengfilm.co.za/index.php?option=com_content&view=article&id=183:jozi-and-the-movies-a-history-&catid=96:september&Itemid=134 [consulté le 25 novembre 2010].

[132] *Time line history of south african film industry*. Sahistory [en ligne]. Disponible sur : http://www.sahistory.org.za/article/timeline-history-south-african-film-industry [consulté le 3 mai 2011].

[133] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[134] Durban film office [Ressource électronique]. Disponible sur : http://www.durbanfilmoffice.com/film.php [consulté le 9 octobre 2009].

[135] *Time line history of south african film industry*. Sahistory [en ligne]. Disponible sur : http://www.sahistory.org.za/article/timeline-history-south-african-film-industry [consulté le 3 mai 2011].

[136]GAUTENG FILM COMMISSION. Almost 100 years old and still rolling ! The history of SA cinema. Part. 2. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. February 2010. Disponible sur : http://www.gautengfilm.org.za/index.php?view=article&id=640%3Aalmost-100-years-old-and-still-rolling-the-history-of-sa-cinema-part-2&option=com_content&Itemid=104 [consulté le 18 septembre 2010].

de projection en Afrique du Sud est un documentaire américain sur la boxe présentant le match d'un boxer noir, Johnson, battant son opposant blanc, Jeffries, en 1910.

1.1.2. La population blanche et le cinéma : entre impérialisme britannique, industries de studios et nationalisme afrikaner

Le cinéma sud-africain a véritablement commencé à se développer, en matière de production, à cause d'une guerre. En effet, plusieurs observateurs remarquent que la guerre anglo-boer (1899-1902) qui déboucha sur l'Union sud-africaine (1910) est le premier moteur de la production locale. Les premières bobines tournées sont des films d'actualité. La demande de la Grande-Bretagne pour des images de guerre provenant d'Afrique du Sud montrant l'avancée des combats est importante. La société « British Warwickshire Company »[137] répond à cette demande en produisant des récits de batailles. Cette production se mue bientôt en tradition puisque les actualités filmées sont l'objet d'une production régulière au sein de la société African Film Productions Ltd, que nous présenterons en détail plus loin : « African Films commença une tradition de production d'actualités sous la forme de l'African Mirror, la plus longue production d'actualités au monde (1913-1984) »[138].

Selon Ian Christie, d'un point de vue plus global, « la guerre anglo-boer de 1899-1902 est connue depuis longtemps comme l'un des premiers conflits dans lesquels les médias modernes ont joué un rôle important, avec une illustration photographique, le télégraphe et le cinéma tous activement impliqués »[139]. Cette période est fondamentale, puisque c'est le début des « flag films ». Ces « films-drapeaux » sont clairement identifiables comme patriotiques et nationalistes. Ian Christie en propose une définition et en indique les origines : « Edison avait déjà produit un certain nombre de titres patriotiques pendant la guerre hispano-américaine de 1898, et semble avoir été à l'origine du genre du "flag film" – essentiellement reconnaissable par un gros plan sur le drapeau national

---

[137] Sales : introduction. History of the South African Film Industry. *M-Net corporate* [en ligne]. February 2008. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=975 [consulté le 20 octobre 2010].

[138] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[139] CHRISTIE Ian. An England of our Dreams" ? : early patriotic entertainments with film in Britain during the Anglo-Boer War. *Early Cinema and the "National"* / dir. Richard ABEL, Giorgio BERTELLINI, Rob KING. 1ère éd. New Barnet : Nathan, John Libbey Publishing Ltd, 2008, p. 90

remplissant l'écran – ce qui pourrait être le premier genre nationaliste. [...] Le but de ce dernier, on peut le supposer, était d'accroître l'émotion patriotique »[140].

Cependant, un homme en Afrique du Sud est le symbole de l'accélération du développement du cinéma et de son élaboration en tant qu'industrie, Isadore William Schlesinger. En 1894, il a dix-huit ans et quitte New York pour l'Afrique du Sud. C'est seulement en 1913 qu'il entre dans l'industrie du divertissement. Auparavant, Isadore W. Schlesinger officie dans les assurances[141], ce qui lui permet de gagner suffisamment d'argent pour investir et acheter progressivement l'« Empire Theatres et l'Amalgamated Theatres ainsi que plusieurs autres entreprises pour former l'African Theatres Trust Ltd le 10 avril 1913 »[142]. D'autre part, il crée également l'African Film Trust, importateur et distributeur de films, qui devient la figure de proue de son empire. Il fait construire le premier studio de cinéma en Afrique du Sud à Killarney, dans la banlieue de Johannesburg. D'après Martin Botha « pour les 43 prochaines années Schlesinger a le monopole de la distribution de films du Cap au Zambèze »[143], ce qui fait de lui « le roi sans couronne des mass-médias »[144]. En effet, Isadore W. Schlesinger est rarement cité, à tort selon nous, comme l'un des initiateurs des systèmes médiatiques globaux – industriels et géographiques. Celui que l'on considère alors comme le père du cinéma en Afrique du Sud produit avec sa société quarante-trois films entre 1913 et 1956[145].

Dans le cadre de l'African Film Production Ltd (AFP), un autre émigré – anglais celui-ci – prend une place importante dans la réalisation de plusieurs films qui vont marquer l'histoire du cinéma sud-africain ; il s'agit de Joseph Albrecht, opérateur pour les actualités anglaises[146]. Il est invité par Isadore W. Schlesinger à venir gérer le studio de cinéma de Killarney. Il participe en tant que caméraman au film *Die Voortrekkers* (1916) d'Harold M. Shaw ; il est le co-scénariste de *The symbol of sacrifice* (1918) de Dick Cruickshanks. Il poursuit sa carrière en tant que réalisateur et producteur des deux

---

[140] Ibid, p. 93

[141] ANCESTRY24 [Ressource électronique]. *Isidore William Schlesinger.* Mois Année. Disponible sur : http://ancestry24.com/isidore-william-schlesinger/, [consulté le 1er juillet 2011].

[142] *Time line history of south african film industry*. Sahistory [en ligne]. Disponible sur : http://www.sahistory.org.za/article/timeline-history-south-african-film-industry [consulté le 3 mai 2011].

[143] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[144] Citant Kaplan in MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 18

[145] NEL Willem. *Profile 2000 : Towards a viable South African Film Industry*. Johannesburg : Pricewaterhouse Coopers, 2000, p. 3

[146] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 36

premiers films parlants sud-africains, *Sarie Marais* et *Moedertjie* (1931) ; enfin il assume le même rôle pour *They Built a Nation* (1938). Il faut mentionner que pour le film *Moedertjie,* Joseph Albrecht se verra décerné « une médaille par le Suid Afrikaanse Akademie vir Taal, Lettere en Kuns (l'Académie sud-africaine de la Langue, de la Littérature et de l'Art) en 1933 pour "l'adaptation à l'écran et la réalisation du premier film parlant en afrikaans" en 1933 »[147].

Avant de continuer notre parcours de l'histoire du cinéma sud-africain pré-apartheid, constatons quelques caractéristiques de ces deux pères de la cinématographie sud-africaine que sont Isadore W. Schlesinger et Joseph Albrecht.

Aucun d'eux n'est natif de l'Afrique du Sud et n'est donc Afrikaner. L'un d'entre eux, Joseph Albrecht, est anglais. Pourtant, ils sont à l'initiative de films, nous le verrons dans la partie suivante, porteurs d'un nationalisme afrikaner revendiqué. Joseph Albrecht est même couronné pour avoir produit le premier film parlant de l'histoire de l'Afrique du Sud, un film en afrikaans. Cette langue, qui est le véhicule et l'axe du nationalisme afrikaner, devient la première langue parlée au cinéma en Afrique du Sud. Avec cette simple donnée, il est possible de reconnaître le poids du public afrikaner, premier public cible du cinéma industriel sud-africain. Les sujets et les moyens mis en œuvre pour les représenter cinématographiquement font des films de Joseph Albrecht des œuvres prenant le masque du nationalisme afrikaner à des fins commerciales.

1.1.3. Un État, une nation, un cinéma

L'Union sud-africaine fondée en 1910 soutient le cinéma à des fins promotionnelles. Le Publicity and Travel Department of the South African Railways and Harbours aide financièrement des films publicitaires sur l'Afrique du Sud[148]. D'ailleurs, c'est ce département qui commandera le film *They Built a Nation* à l'AFP, pour la célébration du centenaire du Grand Trek en 1938. Une autre institution présentée par Jacqueline Maingard vient s'impliquer dans la production de films : le comité Celliers. « Au début des années 1940, le comité Celliers est fondé afin d'enquêter sur la "pertinence" de la

[147] Citant Gutsche in Ibid, p. 48

[148] « Gutsche asserts that SAR&H was "the most consistent sponsor of film production in South Africa" » cité in MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 53

production cinématographique en afrikaans en Afrique du Sud ainsi que la distribution de ces films sur la base de quotas. Le comité Celliers a été la première institution nommée par le gouvernement à s'interroger sur l'idée de créer un conseil national du film (National Film Board, NFB) pour mettre en place une politique nationale. Faisant suite à la ferveur des célébrations du centenaire du Grand Trek de 1938, le rapport *(du comité Celliers[149])* se lit en partie comme un traité sur la "culture nationale" dans une perspective afrikaner. Ironiquement, il s'appuie fortement sur les initiatives anglaises et canadiennes afin de conduire en Afrique du Sud une politique de quotas de films sud-africains pour bloquer l'infiltration des films américains, perçus comme limitant la portée de la culture nationale. »[150] Le comité Celliers introduit aussi une politique destinée à la présentation de films pour les autres populations – nous y reviendrons dans une prochaine partie. Cette politique de quotas destinée à favoriser la présence culturelle du cinéma local est une méthode protectionniste que l'État met en place, conscient de la faiblesse (quantitative) de la production nationale au regard de celle d'Hollywood. Cette politique est initiée pour tenter de limiter ce raz-de-marée américain. En effet, depuis 1922, l'industrie sud-africaine est en difficulté et la production décline : « en dépit des normes techniques élevées, il y avait très peu d'intérêt dans les marchés britannique et américain et l'industrie n'était pas autosuffisante »[151]. Sur les quarante-trois films produits par l'AFP entre 1913 et 1956 « 37 ont été produits pendant la période de 1913 à 1922. Du fait de la Première Guerre mondiale, il est devenu trop cher d'importer les productions américaines. Après la guerre, la production a diminué rapidement, et entre 1930 et 1950, très peu de films sud-africains ont été produits »[152].

Un film est donc à cette époque un défi en lui-même. Pour assurer l'attractivité du cinéma pré-apartheid destiné au public blanc, l'État et les industriels vont sélectionner des thèmes et en assurer la pérennité. L'État et l'industrie y trouvent un terrain d'entente. Le cinéma devient le relais des mythes afrikaners. De surcroît, la stratégie de sortie d'un film devient d'autant plus cruciale que la production décline. Le cinéma doit donc concentrer les éléments propices à attirer un public précis et à le fidéliser, en

---

[149] Note de l'auteur

[150] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 9

[151] WORSDALE Andrew. Jozi and the movies – A history. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. September 2007. Disponible sur : http://www.gautengfilm.co.za/index.php?option=com_content&view=article&id=183:jozi-and-the-movies-a-history-&catid=96:september&Itemid=134 [consulté le 25 novembre 2010].

faisant de la projection d'un film un événement – célébration d'un fait national, premier film parlant, etc. Pour illustrer cette idée, nous examinerons quatre films emblématiques de cette époque, *Die Voortreekker*, *They Built a Nation*, ainsi que *Moerdetjie* et *Sarie Marais* destinés principalement au public afrikaner. Mais avant de nous engager dans cette analyse, notons que, lorsque nous évoquons le public cible, cela ne signifie pas que les autres publics blancs ne puissent pas voir ou comprendre le film. Nous pensons seulement, et nous allons le démontrer, que le public le plus à même de comprendre les subtilités, les discours et les images de ces films, est justement le public afrikaner.

Les « Afrikaners voulaient voir leurs idéaux dans ces films. Ce conservatisme idéaliste se caractérise par un attachement au passé, aux idéaux de pureté linguistique et raciale et aux normes religieuses et morales. Les films ont à souscrire à ces normes conservatrices afin d'avoir du succès au box-office »[153]. Ces films « ont tenté d'explorer la psyché culturelle nationale, et en tant que tels ont été une forme fermée, faite par et pour un groupe de population spécifique »[154]. Ils sont donc « ouvertement nationalistes, renforçant la culture afrikaner de plus en plus dominante dans le secteur cinématographique »[155].

Die Voortrekkers (1916) d'Harold M. Shaw est une œuvre forte. Témoignage du nationalisme afrikaner dans sa forme filmique, il assure ce sens et le renforce en prenant pour sujet le Grand Trek et la bataille de Blood River, deux des mythes fondateurs de la nation afrikaner. Par ailleurs, le titre lui-même, pour poursuivre cette idée, mérite d'être étudié : « Les Voortrekkers (littéralement, en afrikaans, ceux qui vont de l'"avant" (voor) – dans ce cas, avant la Nation »[156]. Les Afrikaners sont les premiers colons arrivés en Afrique du Sud, et cette notion leur est chère.

Mais le film est aussi produit dans un esprit de réconciliation nationale entre Anglais et Afrikaners, comme l'analyse Lucia Saks. « En 1916, quand il a été fait, il s'agissait de satisfaire ou tout du moins de répondre aux deux besoins les plus pressants de la colonie

---

[152] NEL Willem. *Profile 2000 : Towards a viable South African Film Industry*. Johannesburg : Pricewaterhouse Coopers, 2000, p. 3

[153] BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

[154] NEL Willem. *Profile 2000 : Towards a viable South African Film Industry*. Johannesburg : Pricewaterhouse Coopers, 2000, p. 3

[155] BOTHA Martin. Part One. An Introduction to Post-Apartheid Cinema. Chapter 1. Post-Apartheid cinema. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007, p. 22

[156] SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 186

sud-africaine du point de vue des groupes de colons : la réconciliation et la construction de la nation entre les Anglais (qui comprenaient la plus large catégorie linguistique, la majorité des d'anglophones) et les Afrikaners. Ici donc, c'est un rôle évident qu'endosse le cinéma dans la nouvelle nation : approuver l'État nouvellement formé qui a émergé il y a six ans de l'Union d'Afrique du Sud en 1910 »[157].

Le film est une adaptation de la biographie de Piet Retief, héros afrikaner du Grand Trek, rédigée par Gustav Preller, journaliste et historien afrikaner. Il retrace de façon épique le Grand Trek qui eut lieu en 1838. Le film se veut grandiose et partial, c'est une véritable apologie de la nation afrikaner. Il développe des notions importantes et fondatrices du mythe du Grand Trek. L'esprit de clan et de famille, qui prime l'individu afin de rester entre semblables, est mis en avant sans aucune ambiguïté. La communauté est faite pour perdurer. Il n'y a pas d'exclu au sein du groupe, tout le monde doit être solidaire. Un portrait du courage inébranlable et de l'esprit de sacrifice des Afrikaners est brossé dans plusieurs scènes du film – batailles, rencontre avec les Zoulous, etc. La religion est aussi fortement présente dans le film à travers le personnage du révérend Owen, missionnaire de bonne foi, cherchant à convertir les Zoulous ; les images symboliques de crucifix viennent accentuer la récurrence de cette thématique. Les prières sont aussi autant de références à la puissance de Dieu et à la notion de peuple élu, chère au nationalisme afrikaner. Un autre homme d'Église prie Dieu de donner la victoire aux Afrikaners à l'issue de leur affrontement contre les Zoulous. Il fait la promesse, au nom de tous les combattants, d'ériger une église sur le champ de bataille en cas de victoire et de célébrer tous les 16 décembre la bonté de Dieu. La victoire qui vient couronner le courage sans appel des combattants, pourtant en infériorité numérique, devient le symbole de la singularité de ce peuple protégé par le créateur.

Le réalisateur cherche délibérément à jouer sur la confusion des genres pour justifier la présence des Afrikaners en Afrique du Sud. Il fait une interprétation de l'histoire du point de vue du groupe. Il entend être le porte-parole de la mythologie de création du peuple afrikaner, en illustrant la culture orale par une représentation cinématographique : la promulgation de la nouvelle République afrikaner (l'État libre d'Orange), le massacre de Piet Retief et de ses hommes venus parlementer avec Dingaan, le roi zoulou, la prière pour la victoire, la victoire elle-même, le Laager qui

[157] Ibid, p. 180

tient les Zoulous en échec, etc. Pourtant, ce film n'est pas un récit fidèle de l'histoire. Il est destiné à un public blanc, à la fois anglophone et afrikaansophone. Les producteurs ont donc trouvé le moyen d'attirer le public afrikaner sans froisser les Anglais. Ce film est en effet créé, comme nous le précisions plus haut, dans un esprit d'apaisement entre les deux communautés blanches. Les Anglais sont donc tout simplement absents du film. Leur présence n'est matérialisée que par les intertitres – en anglais et en afrikaans. Car les Anglais ne sont ni l'objet, ni le public cible du film. Lucia Saks rapporte les propos de Hees à ce sujet : « Preller a été […] un partisan de la politique de réconciliation du gouvernement et donc "tout ce qui peut être soupçonné d'anticolonialisme ou de sentiment anti-britannique dans le livre de Preller est supprimé dans le film". Hees poursuit : "L'élimination virtuelle des Britanniques de *Die Voortrekkers* [permet d'adapter] l'histoire de Piet Retief de Preller afin que le film soit plus conforme, non seulement avec l'idéologie impérialiste britannique de ses bailleurs de fonds, mais aussi avec l'attitude accommodante du général Louis Botha, dont le Parti sud-africain était désireux de promouvoir la réconciliation entre les anglophones et les sections de langue afrikaans de la population après l'union. [...] La réconciliation entre Blancs et Blancs »[158]. Le sujet et le traitement en sont la preuve. Ce film consacre cinématographiquement l'histoire afrikaner pour alimenter le mythe du groupe ; il se fait « constructeur de conscience de masse »[159], mais évite soigneusement la confrontation avec les vainqueurs.

[158] Ibid, p. 190

[159] Citant Gaines in MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 18

Sarie Marais et *Moedertjie* (1931) de Joseph Albrecht sont les premiers films parlants de l'histoire du cinéma sud-africain.

Sarie Marais est aussi le titre d'une chanson traditionnelle afrikaner dans laquelle André de Villiers, le scénariste, a trouvé son inspiration. Sorte de ritournelle, cette chanson est proprement patriotique et nostalgique, elle évoque l'internement des Afrikaners dans les camps de concentration créés par l'armée anglaise, la guerre anglo-boer et la République du Transvaal. Choisir cette chanson comme titre et thème du premier film parlant n'est donc pas anodin. Le titre devient, de ce fait, lui aussi un élément du nationalisme afrikaner, car ce chant patriotique relatant un passé douloureux, ferment de blessures communautaires profondes, alimente leur fibre identitaire. Cette nécessité relève du besoin d'évoquer les origines, les fondements pour justifier une situation donnée et éduquer les nouvelles générations dans le moule des anciennes, en s'appuyant sur un moyen d'expression et de représentation moderne.

Le film *Moedertjie*, lui aussi, tire son sujet de l'histoire afrikaner. Le contexte est différent, puisqu'il relate l'exode rural des jeunes Afrikaners. Quittant leurs petits villages, ils décident d'affronter la ville moderne à la recherche d'un travail et d'une vie meilleure. Le sujet du film se concentre sur des parents qui n'ont plus de nouvelles de leur fils et qui partent à sa recherche. *Moedertjie* signifie en afrikaans « une mère » ou « une petite mère ». Ce film est également une adaptation d'une œuvre en afrikaans, une pièce de théâtre cette fois, *In die Wagkamer* (In the Waiting Room) de Johannes F. W. Grosskopf. À travers ces deux exemples, le cinéma apparaît donc comme le prolongement logique des œuvres marquantes de la culture afrikaner. Il permet de s'adresser à un public élargi (plus de copies diffusables, pas de nécessité de savoir lire ou écrire, etc.) et de poursuivre l'accroissement d'une production culturelle (cinématographique, littéraire, etc.) nationale.

Officiellement, le premier film parlant de l'histoire du cinéma, *Le chanteur de jazz* d'Alan Crossland, est sorti le 6 octobre 1927. La technique de la restitution du son est une nouvelle manière pour les studios de perfectionner le divertissement cinématographique, pour attirer plus de public et fidéliser les spectateurs habituels.

En Afrique du Sud, quatre années plus tard, cette technique sert les mêmes objectifs, avec en supplément toutefois, celui de maximiser l'influence sur le public cible en profitant de cette amélioration de l'impression de réalité. De plus, le cinéma parle

afrikaans et non anglais : ce symbole important marque l'accélération, du point de vue cinématographique, de la prise de contrôle du cinéma par une communauté à des fins nationalistes. Martin Botha exprime parfaitement cette idée : « *Sarie Marais* ainsi que *Moedertjie* (1931) ont marqué le début d'une décennie pendant laquelle le nationalisme afrikaner allait s'accroître dans les films de langue afrikaans. Dans les années 1930, les nationalistes afrikaners ont créé une organisation de production de films connue comme la Reddingsdaadbond Amateur Rolprent Organisation (RARO), c'est-à-dire la "Ligue amateure d'action de sauvegarde des films". Comme une industrie cinématographique alternative, la RARO s'oppose à la culture impérialiste anglo-américaine qui prévaut en Afrique du Sud à la suite de la projection de nombreux films étrangers »[160].

They Built a Nation (1938), *Bou Van 'n Nasie* en afrikaans, de Joseph Albrecht a été réalisé, quant à lui, pour être diffusé lors de la célébration du centenaire du Grand Trek. Ce film est commandé par l'État pour devenir le point d'orgue des festivités, et est co-financé par la RARO. Il s'agit d'une œuvre épique et onéreuse retraçant l'histoire de l'Afrique du Sud de 1652 à 1910, de la « découverte » de cette terre australe à l'Union. Ici encore, les producteurs et l'État tentent de mettre en avant l'histoire des Afrikaners sans heurter la sensibilité des Anglais– le film se termine d'ailleurs sur la fondation de l'Union. Cet équilibre, s'il est nécessaire, est pourtant un compromis, car l'objectif assumé du film est bien l'apologie du peuple afrikaner. Le titre, une nouvelle fois, est symptomatique des films mettant en avant la communauté et le nationalisme afrikaners. Toutefois, il évoque, de façon encore plus évidente que les précédents selon nous, la séparation qui existe entre ces peuples et les autres. Les Afrikaners ont construit leur nation. Cette nation qui repose sur une communauté trouvera une réalité politique avec l'avènement de l'apartheid en 1948, mais surtout avec la création de la République sud-africaine en 1960.

[160] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

Ces films peuvent donc être qualifiés de « volks-films » ou de films du peuple, dont l'objectif est de produire l'image d'une société « afrikaner pure et non contaminée »[161]. Ces quatre films, et *Die Voortrekker* plus particulièrement, sont comparés à d'autres œuvres cinématographiques considérées comme des « porte-drapeaux » nationalistes et patriotiques. À la même époque, « […] *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), *Le cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925), *Napoléon* (Abel Gance, 1927), et *La naissance d'une Nation* (D. W. Griffith, 1915) sont des exemples de films qui prennent un "instant" national fondamental comme sujet de leur force représentative, afin de perfectionner le cinéma en tant que forme artistique »[162].

Tout au long des années 1940 et jusqu'à l'avènement de l'apartheid les « films en afrikaans en particulier se sont politisés pour promouvoir le nationalisme afrikaner »[163] et sont devenus une assurance de succès au box-office pour leurs producteurs. Ils servent donc les intérêts de l'État et d'une communauté ainsi que ceux du secteur industriel cinématographique sud-africain.

1.1.4. La population noire et le cinéma

S'il y a avant l'apartheid un cinéma destiné au public blanc et au public afrikaner, il y a aussi un cinéma pour un public noir. Cette stratégie a pour but de contrôler les images que ce public peut voir afin de manipuler et de façonner son regard ainsi que son interprétation du monde extérieur. La notion d'éducation des Noirs devient un concept-clef de la réflexion sur l'utilisation du cinéma pour ce public spécifique. Cependant, des alternatives ont aussi vu le jour et leur objectif était inverse : la notion d'éducation y était développée dans une volonté d'ouverture à l'autre et d'élévation sociale.

---

[161] Citant K. Tomaselli in MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 60

[162] SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 182

[163] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

Commençons par aborder le cinéma en tant qu'outil civilisateur du colon. Deux noms reviennent pour résumer cette stratégie, celui du Révérend Ray Phillips et de son supérieur le Dr F. B. Bridgman de l'American Board of Missionaries. Dans un esprit paternaliste, Phillips et Bridgman veulent éduquer les Noirs. À notre sens, ils voient dans le cinéma une façon plus efficace, parce qu'insidieuse, d'asseoir la supériorité de la communauté blanche. Ils pensent que l'esprit des Noirs est comme celui d'un enfant, qu'il faut modeler soigneusement pour qu'il ne dérive pas vers des idées contraires aux intérêts de la population blanche. Ils obtiennent par exemple la coupe de certaines séquences de films qui seraient susceptibles selon eux d'amener les Noirs à se rebeller en s'imaginant que les Blancs sont leurs égaux et que leur situation est inacceptable. Les Noirs doivent voir les Blancs comme des supérieurs, et leur savoir gré de l'apport de civilisation, de savoir et de bien-être dont ils sont à l'origine. Il est donc strictement interdit de montrer des images qui pourraient ébranler cette idéologie. Phillips, afin de structurer cette éducation, crée en 1919 le BMSC (Bantu Men Social Centre), c'est-à-dire un centre culturel réservé aux hommes noirs pour les « éduquer ». Il s'installe près des mines, là où l'on rencontre une forte concentration d'ouvriers noirs. En 1921, il tente une expérience pour calmer ce qu'il appelle « les humeurs et les tendances animales accumulées jour après jour par les Noirs ». Il leur projette donc des courts-métrages de Charlie Chaplin. L'expérience semble être concluante du point de vue de son auteur puisqu'il considère que les instincts bestiaux des Noirs sont calmés et que l'on n'a à déplorer aucun incident après la séance. Charlot devient l'un des héros favoris, les mineurs lui donnent le surnom de SiDkawa qui signifie « le petit homme ivre »[164]. À travers les films qu'on leur projette, ils apprennent l'attitude qu'ils doivent avoir dans la société sud-africaine de l'époque. Dans ces films, ils ont de rares seconds rôles et servent surtout de comparatif et d'exemple – avant/après, bon/mauvais, etc. Visiblement intéressée par la démarche et son succès, la Chambre des mines du Transvaal va investir dans la projection de films, mais aussi dans la production de bandes documentaires réalisées notamment par Phillips lui-même. Ces films traitent du travail et du comportement à avoir dans les mines (*La poussière qui tue* ou *Sécurité*

[164] Citant le Reverend Ray Phillips in MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 68

d'abord). Cette tentative d'éduquer et de « moraliser le temps de loisir »[165] des Noirs est symptomatique de l'usage du cinéma à cette époque en Afrique du Sud. Le comité Celliers dont nous avons parlé au sujet du cinéma en afrikaans pense que « "Le bon type de film pourrait exercer une influence conservatrice salutaire" et affirme qu'une attention particulière devra être accordée à [...] la fourniture de films convenables pour les populations coloured indienne et bantoue" »[166].

Les populations noires d'Afrique du Sud ainsi que les Indiens et les Coloureds n'étaient pas en mesure de créer un cinéma équivalent au cinéma afrikaner. Ils étaient exclus de la fabrication de films et de l'utilisation de l'outil cinématographique, simplement considérés comme un public très spécifique. Par conséquent, les films qui leur sont autorisés correspondent à un désir de manipulation des représentations, encore une fois, s'appuyant sur l'impression de réalité véhiculée par le cinéma. « Une des stratégies-clefs de représentation a été de créer un monde noir fermé sur lui-même, où les Blancs étaient absents et où le contexte du film est dénué de réalités politiques, créant ainsi un espace social mythique »[167]. L'objectif est de trouver un équilibre « entre l'amnésie politique et le divertissement »[168]. Mais pour que l'identification soit maximale, les producteurs intègrent une « dose » de réalisme « en termes de langue et de race, mais aussi dans le choix des thèmes, comme la criminalité et de gangstérisme »[169]. Pour sa part, Mike Dearham définit cette période comme la phase coloniale de l'histoire du cinéma en Afrique du Sud. Le cinéma est utilisé « pour subjuguer les gens en présentant les Noirs comme des porteurs de convois traversant la jungle et les Blancs comme les sauveurs venus civiliser les Noirs sauvages. Donc, on trouve un cinéma particulier produit dans cette période coloniale. C'était une intervention nécessaire du pouvoir afin de contrôler les esprits, et pour faire accepter cette façon de penser »[170]. La manipulation du public est l'objectif premier de ces films.

Remarquons de plus que la distribution des films à destination du public noir se fait dans des conditions sommaires, car le nombre de lieux réservés à la projection pour ce

---

[165] Ibid.

[166] Citant le comité Celliers in Ibid, p. 9

[167] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 128

[168] Ibid.

[169] Ibid.

public est réduit. « En 1936, il y avait seulement quatre cinémas pour Noirs dans l'ensemble de l'Afrique du Sud. Il n'existait que peu de programmes communautaires de projection de films, et ils étaient organisés par des missionnaires blancs et philanthropes en coopération avec l'industrie minière. Sans surprises, cependant, l'offre des films était lourdement censurée et produite entièrement par des Blancs »[171].

Nous ne pouvons pas parler du cinéma en Afrique du Sud avant l'apartheid sans mentionner Solomon Plaatje. Il était l'un de ceux qui « voyaient le cinéma comme une technologie de la transformation, une voie vers la modernité, et une issue contre la pauvreté et l'exclusion »[172]. Né en 1876, il fait partie de l'élite africaine, car il est instruit. Il fonde l'un des premiers mouvements de libération africains, l'African National Congress dont il est l'un des premiers secrétaires généraux. En plus de s'intéresser au cinéma, Plaatje est donc politicien, mais aussi linguiste, journaliste, traducteur, interprète et éditeur de journal.
« En 1919, il fait partie d'une délégation qui voyage au Canada et aux États-Unis. Il y visite l'institut Tuskegee, fondé par Booker T. Washington. Il est impressionné par son travail, qui prône l'avancement des Noirs par l'éducation »[173]. De retour dans son pays en 1923, il désire pousser les Africains noirs vers la modernité. Il a été sensibilisé lors de son voyage à la pensée noire américaine des « New Negroes », qui veut, après l'esclavage, rendre aux Noirs une autonomie intellectuelle – artistique, philosophique, idéologique, etc. Il participe à la création du courant de pensée inspiré de cette idée américaine d'indépendance idéologique qu'il nomme avec d'autres « New African ». Mais pour lui, avant de se lancer dans de grands débats, il faut donner à la population sud-africaine noire les moyens de progresser intellectuellement et par la suite matériellement. Le cinéma devient donc un outil d'éducation et de progression sociale. Des films américains qu'il a ramenés de son voyage, mais aussi des bobines européennes, deviennent la matière qu'il projette avec son « cinéma mobile, connu

---

[170] DEARHAM Mike. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[171] PICHASKE Kristin. Part three. Black Stories. Developments in the documentary. Chapter 5. Whites Voices : the challenge of transforming South Africa's documentary film industry. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007, p. 131
[172] SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 182
[173] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 128

comme "le bioscope de Mr Plaatje", qui était composé d'un générateur portable ironiquement offert par la De Beers, la compagnie minière. Ces films étaient de courts documentaires sur l'avancement des New Negroes par l'éducation et parfois des films de divertissement »[174]. Il veut donner des armes aux populations noires pour s'extirper de l'état dans lequel le cinéma conçu pour eux tend à les maintenir. Il parcourt alors l'Afrique du Sud en faisant escale dans des zones rurales pour assurer des projections de films destinés aux populations noires. En présentant par exemple des films sur la famille royale d'Angleterre, Solomon Plaatje cherche à donner un autre horizon à la population noire, à briser ce monde fermé du « cinéma pour Noirs » créé par les Blancs. Ses films étant muets, Plaatje raconte, explique en pleine projection. Le public réagit à ses commentaires et le cinéma prend alors une autre dimension, celle d'une séance interactive d'échange et de formation. Son cinéma itinérant permet à ce public, de 1923 à 1925, d'avoir accès au cinéma qui lui est interdit dans la grande majorité des salles officiellement créées. Jacqueline Maingard remarque que « ce fut donc le Bioscope de "Mr Plaatje" qui a ouvert la voie de la culture du cinéma d'une façon inédite, marquant l'entrée des Sud-Africains noirs dans le monde des spectateurs de cinéma, avec le projet conscient de l'intégration de la population noire dans la modernité »[175].

Les enjeux politiques sud-africains ont fortement influencé l'arrivée du cinéma en Afrique du Sud – guerre anglo-boer, Union sud-africaine, nationalisme afrikaner, ségrégation, etc. Le cinéma est entré dans la société sud-africaine directement comme un outil au service de causes politiques.

Il y a premièrement une division schématique et volontaire dont il fait l'objet entre « public blanc » et « public noir », puis une seconde entre « public afrikaner » et « public anglais ». Ces divisions démontrent une vraie intention de maîtrise et de contrôle des images véhiculées par le cinéma. Il y a, en effet, des images pour les Noirs et des images pour les Blancs, donc une ségrégation des images. L'objectif premier est de manipuler les populations en biaisant les messages pour un supposé résultat : leur contrôle et leur « domestication » afin de garantir l'hégémonie et la supériorité des populations blanches. Cette division et ce contrôle sont sous la responsabilité d'une

[174] Ibid.
[175] Ibid.

population blanche minoritaire. Il est du devoir de l'État de mesurer les impacts que le cinéma peut avoir et de juger stratégiquement de son utilisation.

Deuxièmement, l'exemple de Solomon Plaatje prouve qu'il a existé d'autres tentatives d'appropriation du cinéma, toujours en tant qu'outil, dans une stratégie contraire à celle de l'État sud-africain et des producteurs industriels de l'époque. Cependant, le sens de l'histoire de l'Afrique du Sud montre que l'État, à la suite une fois encore d'un événement politique majeur, accentue davantage sa volonté politique de maîtrise et de contrôle de ce médium.

1.2. Un cinéma national fragmenté durant l'apartheid

Si l'apartheid est officiel en 1948, c'est à la fin des années 1950 et davantage au début des années 1960 que le cinéma passe un nouveau cap dans son développement, lui aussi séparé.

C'est le gouvernement d'Hendrik Verwoerd qui lance le référendum dont résulte la création de la République d'Afrique du Sud en 1961. Ce référendum sur la République est, pour partie, une réaction au discours « Wind of change » prononcé par le Premier ministre conservateur Harold McMillan en Afrique du Sud. Poursuivre l'application et la création des lois discriminatoires et préserver le principe du développement séparé sont autant d'objectifs qui conduisent Martin Botha à affirmer qu'« il est par conséquent évident que le gouvernement de Verwoerd réalise l'influence potentielle de cette industrie dominée par les Afrikaners sur la croissance et la propagation de la langue afrikaans et sur le renforcement de la culture dominante »[176].

En conséquence, le cinéma continue à être un outil de ségrégation : « à ce stade, les spectateurs noirs et blancs ont été traités différemment. Les publics ont été séparés chacun avec son propre ensemble de règles, de films et de salles de cinéma »[177].

[176] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[177] Ibid.

1.2.1. Un cinéma pour la population noire

Le cinéma pour la population noire de l'époque est l'aboutissement de deux réflexions sur le secteur cinématographique local. Comment peut-on augmenter les recettes des films locaux ? Et comment peut-on améliorer l'influence de la politique d'apartheid de la République sud-africaine sur les populations noires ? La réponse à ces deux questions est la création d'un cinéma à part entière pour Noirs.

Martin Botha exprime bien les contraintes du contexte de cette période : « la réalité du cinéma sud-africain était qu'à bien des égards, les Sud-Africains noirs étaient exclus. Ils n'avaient pas d'argent pour faire des films. Ils n'avaient pas accès à l'équipement et des possibilités presque inexistantes pour les scénaristes ou les réalisateurs noirs de créer un cinéma à leur propre image sur l'écran »[178]. D'autres s'en chargent donc pour eux. De ce fait, la notion de cinéma noir tend à se référer à « un film réalisé par des cinéastes blancs pour un public noir […]. Les Noirs ont été impliqués dans le cinéma à différents niveaux, mais plus spécifiquement dans les équipes techniques et dans certains cas comme scénaristes et réalisateurs, ou acteurs »[179].

Une institution publique représente ce cinéma entre relais économique et outil de propagande, le Bantu Investment Corporation, qui subventionne et contrôle le cinéma produit pour la population noire. Créée par le *Bantu Investment Coporation Act, 1959*, elle permet d'investir dans le commerce avec les populations noires. Son implication dans le secteur cinématographique est issue d'un constat relevé par Jacqueline Maingard : « "Il faudra […] du temps avant que les Bantous acquièrent les compétences nécessaires et les techniques nécessaires à la fabrication de films d'un haut niveau qualitatif". […] les installations *(de production[180])* dans les zones blanches ont été sous-utilisées et pourraient être utilisées en attendant. […] cela devrait être une mesure temporaire et réexaminée après trois ans en "tenant compte du temps nécessaire à la

[178] Ibid.

[179] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 128

[180] Note de l'auteur

construction de studios et de laboratoires dans les homelands". Il était clairement dans l'intérêt de l'État d'étendre l'usage de l'outil de propagande »[181].

En 1972, un système de subventions publiques est donc mis en place pour financer les films des cinéastes désirant produire des films pour Noirs. On qualifie ce système de « programme B ». Il est impensable de ne pas faire le rapprochement avec les films de série B dans le système des studios américains, un film de série B étant une production à petit budget, qualitativement inférieure aux films de séries A. La plupart du temps, ils servent à la fois de films de « consommation courante » sans recherche esthétique particulière et de zone expérimentale (pour l'introduction de nouvelles vedettes) dans des genres et des sagas parfaitement codifiés. Ce « programme B » est le second pilier d'un système de financement public global pour le cinéma. Ce système aussi est ségrégé : un système d'aides réservé aux films s'adressant au public noir, un système pour les œuvres à destination du public blanc – nous y reviendrons dans la prochaine partie. « Vous aviez dans ce cinéma un message singulier qui revenait à chaque fois, l'homme blanc était toujours supérieur, l'homme blanc était prêt à rassembler les autres nations de ce pays. Mais ces autres nations sont très différentes, culturellement et racialement. Les interactions peuvent donc uniquement avoir lieu à un niveau économique pour le bien du pays. Elles ne peuvent avoir lieu en termes sociaux ou culturels. Les églises étaient donc séparées, les zones de socialisation étaient séparées, mais l'économie était importante, nous devions travailler ensemble. Ce sont les messages que l'on pouvait retrouver dans le cinéma d'apartheid. Et bien évidemment, l'État à cette époque a financé une grande partie de ce cinéma, c'est ce système des subventions qui a largement permis la création du cinéma de cette période. »[182] Ce cinéma est donc fait pour s'implanter idéalement dans la politique discriminatoire de l'État. C'est là « clairement une façon de contrôler la manière dont on s'adressait au public noir en fournissant ainsi un mécanisme utile, ajouté à la batterie de mesures coercitives de l'apartheid, pour maintenir l'hégémonie *(de la population blanche[183])* »[184].

---

[181] Citant un rapport du Bantu Investment Corporation in MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 128

[182] DEARHAM Mike. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[183] Note de l'auteur

Un film pour un public noir doit remplir certaines caractéristiques : il doit « avoir au moins 75 % des dialogues dans une "langue bantoue d'Afrique du Sud identifiable" [...] 75 % des acteurs devaient être "Bantous sud-africains". [...] 51 % des actions de la société *(de production)*[185] doivent appartenir à des citoyens sud-africains »[186].

Les films produits grâce à ce système de subventions sont de piètre qualité et sont « projetés dans des églises, des écoles, des centres communautaires et des bars »[187]. Mais l'objectif de ces cinéastes blancs est bel et bien de créer des films à succès ; ils chercheront donc eux aussi à atteindre leur public grâce à des unités mobiles dans les townships par exemple.

Ce cinéma est donc à mettre en parallèle avec la politique du régime, la création des Bantoustans ou « homelands » transformés bientôt pour certains d'entre eux en États-nations fantoches destinés à accueillir les populations noires et jamais reconnus internationalement. Par l'attribution de la citoyenneté d'un État issu d'un bantoustan, les ressortissants des bantoustans demeuraient citoyens sud-africains, mais avec des droits spécifiques très réduits, devenant ainsi pratiquement des étrangers en Afrique du Sud. Afin de convaincre les populations que ces territoires sont proprement leurs terres, le régime d'apartheid leur laisse une certaine autonomie et les aide à développer une pseudo-culture locale. Pour accompagner cette politique, le cinéma est un élément indispensable. Il sert de propagande politique. Ce cinéma noir est donc stratégiquement exploité pour reproduire à l'écran et faire accepter les codes de l'apartheid. Martin Botha explique que ce genre de films est « un autre contributeur de la fragmentation de l'industrie cinématographique nationale. [...] L'urbanisation des Noirs a été dépeinte comme uniformément négative et la vie dans les homelands plus appropriée »[188]. Les films « pour Noirs » sont donc le reflet biaisé d'un cinéma communautaire qui témoigne surtout de la prise de contrôle de l'image et des moyens de représentation d'une communauté sur une autre. « La majorité noire, malheureusement, n'a jamais vraiment eu l'occasion d'être en mesure d'exprimer ses opinions, d'être en mesure d'exprimer sa

---

[184] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 127

[185] Note de l'auteur

[186] Citant un rapport du Bantu Investment Corporation in MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 127

[187] NEL Willem. *Profile 2000 : Towards a viable South African Film Industry*. Johannesburg : Pricewaterhouse Coopers, 2000, p. 4

culture, d'interpréter ses propres conditions de vie à travers des films. Ainsi, les films dans les années d'apartheid étaient une chasse gardée des Blancs. Ils pouvaient raconter l'histoire à leur façon, dans leur propre langue. Elle ne reflétait pas nécessairement les besoins, les sentiments, la culture, les difficultés, le bonheur des Noirs »[189].

À l'instar de Solomon Plaatje quelques années auparavant, notons une autre initiative de résistance à la discrimination cinématographique imposée par l'État, celle de Shami Young. Ce dernier est moins célèbre que son prédécesseur, et il est très difficile de trouver des documents sur lui. Pourtant, Audrey Thomas McCluskey le cite et résume son parcours et son combat : « Distributeur et exploitant indépendant de salles, Shami Young a commencé au Cap à projeter des films dans les maisons et les églises en exploitant des failles dans les lois sur la censure. Avant qu'il ne soit contraint à la faillite, il réussit à s'étendre et proposer près de mille places de cinéma. Young raconte comment il bernait les censeurs en maintenant deux projecteurs – l'un avec un western américain standard, et un autre avec des films interdits mettant en vedette des acteurs noirs comme Sidney Poitiers et Harry Belafonte. "Nous avions des guets postés en-dehors sur la route de sorte qu'au moment où la police se montrait, nous avions déjà changé le film", se souvient-il. Young faisait partie des exploitants noirs forcés à payer des frais exorbitants imposés par le conglomérat de distribution Ster-Kinekor et fraudant à chaque fois, avant d'être finalement mis en faillite de force au milieu des années 1980. Il estime que de telles activités devraient être étudiées : "J'aurais souhaité qu'il y ait une commission de vérité et de réconciliation pour l'industrie du film, parce que si cela avait été le cas, les gens auraient appris la vérité, comment Ster et les autres ont tué toute une culture du cinéma dans ce pays. Mon point de vue est qu'ils ont agi de manière criminelle, en restreignant le commerce, et en interdisant à notre peuple une forme de divertissement qu'ils avaient appris à aimer" »[190].

---

[188] BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

[189] TSELANE Terry. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[190] McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 7

En effet, des bioscopes très populaires comme le Star et l'Avalon avaient vu le jour à District Six dans la ville du Cap. Ces cinémas projetaient des films américains et notamment des films musicaux.
Mais la population blanche n'échappe pas non plus à la projection de films-types déterminés par la politique de l'État.

1.2.2. Un cinéma de propagande, un cinéma national pour les Afrikaners

Si le cinéma « pour Noirs » est un cinéma fait par des Blancs dans une stratégie politique précise – hégémonie de l'homme blanc, acceptation d'une séparation culturelle et sociale, politique des Bantoustans, etc. – le cinéma « pour Blancs » quant à lui est aussi le résultat d'une réflexion poussée sur l'usage des films au sein de la communauté blanche et pour soutenir le régime.
Le pouvoir politique est principalement concentré entre les mains de la communauté afrikaner. Dans un souci de préservation et de renforcement de son pouvoir, elle s'illustre, sous la houlette du Department of Information, par la mise en place de mécanismes politiques, économiques et culturels pour être en mesure de contrôler l'État qu'elle dirige. Dans le cas du secteur cinématographique, cela se révèle clairement dans la création d'un fonds public de financement.
C'est Jamie Uys, réalisateur afrikaner internationalement reconnu pour son film *Les dieux sont tombés sur la tête* (1980) qui est considéré comme étant à l'origine du système des subventions. Keyan Tomaselli et Jacqueline Maingard résument son approche : « La première demande officielle adressée à l'État concernant un système de subventions a été formulée à l'initiative de la Motion Picture Producers Association (MPPA), présidée par Jamie Uys et fondée en 1956. Ironiquement, cette demande trouve son origine lors de la venue de Bladon Peake, un cinéaste britannique, afin de réaliser pour le compte de l'AFP en 1953, le film *Hans die Skipper* (Hans the Captain). Il approcha le gouvernement avec un modèle s'appuyant sur la situation britannique, où "l'idée était de créer un fonds de production à partir d'une taxe sur le prix du ticket de cinéma, fonds qui serait distribué aux producteurs britanniques sur la base de leurs résultats au box-office". Le gouvernement aurait suggéré à Peake de créer une

association professionnelle avec laquelle il pourrait négocier et la MPPA vit le jour »[191]. L'idée soufflée par Bladon Peake et relayée par Jamie Uys aura pour résultat près de trente-six années de système public de financement du cinéma. Le but principal est la manipulation du cinéma local par les gouvernements nationalistes et les grandes entreprises de médias[192] afin de participer au développement d'un outil de propagande et d'assurer la pérennité de l'apartheid. Les films ne paraissent pas politiques, ni dans leur sujet, ni même parfois dans leur traitement. Pourtant, ils le sont sans équivoque et leur aspect léger et commercial n'est qu'un voile. Le résultat est « une croissance artificielle où beaucoup de films ont été produits. En tant qu'étrangers aussi, vous pouviez venir ici et faire des films en obtenant de l'argent du gouvernement. Parce que le gouvernement pensait que c'était une façon de promouvoir le système, même si vous faisiez un film et que vous ne disiez rien de positif sur le pays, vous étiez encore dans la promotion du système politique »[193]. La production cinématographique augmente[194] et continue à se définir comme un moyen de légitimer et de justifier positivement l'existence du régime. La stratégie est alors à deux niveaux. L'un est la production de films directement liés au régime, œuvres de producteurs locaux, traitant de sujets locaux, dans l'Afrique du Sud de l'apartheid. En représentant la vie quotidienne de la population blanche, sans évoquer frontalement la politique de l'État, ces films deviennent les vitrines d'une Afrique du Sud blanche où l'apartheid est une évidence heureuse, car personne ne s'en soucie. L'autre niveau se situe dans le domaine économique et international. L'Afrique du Sud devient grâce à ces subventions une alternative dans un plan de financement de film. L'Afrique du Sud de cette époque est donc attractive, et ce signal est primordial. L'État cherche par tous les moyens à réduire le plus possible la propagation de l'image écornée d'une Afrique du Sud autoritaire, discriminante et injuste. L'investissement dans le secteur cinématographique au sens global et en tant que médium évolue en outil de relation publique à l'échelle du pays et

---

[191] Citant Keyan Tomaselli in MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 126

[192] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[193] DEKKER Nico. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

[194] « Environ 944 longs-métrages ont été faits en Afrique du Sud dans la période de 1979 à 1991, ainsi que près de 998 documentaires et plusieurs centaines de courts-métrages et films en vidéos ». BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

dans le domaine international. Par conséquent, « Le régime des subventions favorise les cinéastes comme Jamie Uys, dont la production était prolifique. [...] » [195], ce système soutient principalement les films bon marché, à vocation commerciale […] pour exploiter les possibilités locales de production de films »[196]. Ce que l'on nomme alors des « tax shelter films », autrement dit des films profitant d'un abri fiscal, sont dans leur grande majorité des opérations économiques ; pour les autres ils ne « reflètent aucune réalité sociopolitique identifiable ou la culture nationale »[197].

Mais l'État va encore plus loin. Trois ans avant la création du système de subventions pour les films destinés à un public noir, il discriminait déjà le cinéma en langue afrikaans et en langue anglaise à partir de 1969. « Alors qu'il n'y avait d'abord aucune différenciation entre les langues, le système fut changé pour promouvoir les films en afrikaans […] quand les subventions des films en afrikaans ont augmenté de 44 à 55 % des recettes obtenues au box-office »[198]. Nous pouvons donc y voir un prolongement de la politique de protection et de mise en avant de la communauté afrikaner, comme cela était le cas dans le soin et l'attention apportés aux films comme *Die Voortrekkers*.

Mais l'année 1969 correspond aussi à la restructuration du segment privé dans le secteur cinématographique. Toujours politiquement motivé, celui-ci répond à la demande de l'État soucieux de la protection des intérêts de la communauté afrikaner et se charge de poursuivre et de consolider son rôle de relais des images qui lui sont réservées. « Le capital afrikaner est donc devenu un facteur important dans l'industrie du film quand Sanlam *(société d'assurances)*[199] a acquis une participation majoritaire dans Ster-films, une société de distribution, avec l'intention explicite de proposer des films principalement à des clients blancs et afrikaners. […] Le financement, la production et la distribution de films en Afrique du Sud sont maintenant pratiquement dans les mains d'une seule grande entreprise »[200]. La société Ster-film existe encore aujourd'hui sous le nom de Ster-Kinekor.

---

[195] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 126

[196] Ibid.

[197] BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

[198] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 126

[199] Note de l'auteur.

[200] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

Le cinéma pour le public afrikaner sous l'apartheid est symptomatique de la propagande d'État. Il est le reflet des inquiétudes, des stéréotypes et des messages façonnés pour et par la communauté blanche en Afrique du Sud dans les années 1960 et 1970. Martin Botha explique que « la plupart des films en afrikaans communiquent par le biais de symboles obsolètes qui n'ont que peu de valeur de communication interculturelle. Ils peignent un portrait unilatéral et stéréotypé de l'Afrikaner, conduisant à un malentendu. Par ailleurs, l'image négative des Noirs, représentés comme une classe de serviteurs dans ces films est un symbole visuel profondément ancré dans l'idéologie de l'apartheid »[201]. En conséquence, et à quelques exceptions près, le cinéma en afrikaans des années 1960 et 1970 « ignorait les turbulences sociopolitiques de la période, ainsi que la réalité vécue par les Sud-Africains noirs »[202].

Cette tendance se traduit dans un genre particulier, le cinéma de guerre souvent nommé « border war films » ou « mercenary films ». Ces films tentent « de reproduire une "iconographie" de terreur que l'État créait dans sa propagande contre le communisme. Une des stratégies-clefs de représentation est le gros plan de visages noirs grotesques afin d'intensifier un esprit de terreur »[203]. Jacqueline Maingard définit ce genre de la façon suivante : « Nous pouvons […] tracer une ligne thématique de la façon dont la guerre frontalière est représentée dans les films subventionnés : le Blanc conscrit sauve la "nation" sous l'apartheid, construit comme la protection des épouses et des enfants de la "nation" blanche. Le communiste terroriste/guérillero est victime de la propagande communiste […] sans aucun but personnel, tête brûlée (…) indiscipliné, impitoyable, combattant psychopathe de la brousse. Est explicitement lié à leur vue *(ces représentations)*[204] ce qui est décrit comme la "swart gevaar" (le péril noir) dans la psyché de la population blanche »[205]. Cette guerre dont parle Jacqueline Maingard est un rassemblement de batailles que mène l'Afrique du Sud contre les pays africains assimilés au communisme par les propagandes sud-africaines ou états-unienne et contre

---

[201] Citant Fourie in BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

[202] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[203] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 137

[204] Note de l'auteur.

les pays récemment indépendants (notamment l'Angola et les batailles dans le Nord de la Namibie). Dans l'iconographie de ce cinéma, l'Afrique du Sud est réinventée comme dernier bastion du monde libre en Afrique. Son devoir est de lutter avec acharnement contre la menace communiste, qui est aussi une « menace noire ». Cette menace dépasse dans un sens l'enjeu local pour devenir un enjeu international. L'Afrique du Sud cherche à se placer du côté de l'Amérique dans sa guerre froide contre l'URSS. Pourtant, ce cinéma est effectivement produit pour un public local avec des problématiques sud-africaines. Ces films représentent un régime qui doit se maintenir et être défendu pour éviter d'être le théâtre d'événements équivalant aux révolutions qui éclatent dans les pays frontaliers de l'Afrique du Sud. On peut les déterminer alors comme des films de recrutement pour l'armée.

Le film *Kaptein Caprivi* (1972) d'Albie Venter, produit par la société Brigadiers Film Production, révèle la force propagandiste insufflée par ce genre de films. Ce film, dans la version destinée à la salle de cinéma, montre un narrateur inédit, puisque ce n'est autre que le premier Président de la République sud-africaine[206], Charles Robberts Swart (1961-1967). L'ancien Président de l'État sud-africain exhorte les citoyens (blancs) à faire le sacrifice suprême pour l'Afrique du Sud. Il faut qu'ils partent se battre contre les communistes et sauver des fermiers retenus en otage par des terroristes chinois – qui se trouvent parler couramment l'afrikaans[207]… Deux caractéristiques au moins de ce film révèlent la manipulation du cinéma dans un objectif de propagande.

Premièrement, le titre : il fait référence à un lieu géographique – la bande de Caprivi – situé au Nord de la Namibie et cadre de nombreux combats entre l'Afrique du Sud et l'Angola voisin[208]. Cet aspect géographique est là pour que le public intègre l'idée de la proximité de la menace terroriste. Immédiatement, le spectateur sait de quoi le film va traiter, de la guerre contre les communistes. L'ajout du mot Kaptein peut être compris comme une précision, un lieu de création des héros militaires et un lieu de prise de

---

[205] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 134

[206] Kaptein Caprivi. *The Internet Movie Database* [en ligne]. Disponible sur : http://www.imdb.com/title/tt0366665/ [consulté le 10 mai 2010].

[207] *Time line history of south african film industry*. Sahistory [en ligne]. Disponible sur : http://www.sahistory.org.za/article/timeline-history-south-african-film-industry [consulté le 3 mai 2011].

[208] Le Sud-Ouest Africain Allemand avait été confié par la Société des Nations comme territoire sous mandat à l'Afrique du Sud après la première guerre mondiale. A la suite de la seconde, l'ONU décida d'en faire un Trust Territory mais l'Afrique du Sud refusa d'en remettre l'administration aux Nations Unies (ce qui aurait amorcé l'évolution vers l'indépendance) et le traita comme une cinquième province de l'Union, ce qui équivalait à une annexion, même si elle ne fut pas proclamée officiellement.

responsabilité pour sa patrie. Le film s'adresse à un public jeune qui peut s'enrôler. Il doit donc montrer une facette héroïque de la guerre.

Dans un deuxième temps, la présence du premier Président sud-africain est un symbole fort. C'est la plus haute autorité de l'État sud-africain, de cette jeune république qui, aujourd'hui menacée, appelle sa jeunesse à défendre la création de leurs parents, et ainsi à poursuivre la lutte contre les ennemis de leur nation. Le fait que le président C. R. Swart se mette lui-même en scène, plutôt que de laisser un acteur interpréter son rôle ou celui d'un autre Président, n'est pas non plus anodin. Cela ajoute à la stratégie d'authenticité du message du film. C'est un vrai Président qui parle. Ce jeu volontaire entre personnages réels et film de fiction s'appuyant sur des événements réels est fait pour décupler la force du discours en manipulant et assemblant les images, afin de provoquer chez le spectateur une réaction qui le pousse à prendre fait et cause pour la défense de son pays. Cette méthode est souvent utilisée, car extrêmement efficace : elle permet de récupérer les codes de genres éprouvés dont l'effet est multiplié par l'impression de réalité dégagée par l'histoire, le thème, les personnages, etc.

D'autres films jouent aussi sur la peur de l'ennemi aux portes de l'Afrique du Sud, prêt à l'envahir. Notons les films comme *Aanslag op Kariba* (1973) d'Ivan Hall, qui traite de la prise d'otage de touristes par un groupe de terroristes dans les gorges de Kariba, à la frontière entre la Rhodésie (le Zimbabwe) et la Zambie[209], ainsi que les films dont les titres sont aussi très évocateurs, *Terrorist* et *Greenbasis 13*[210].

Il convient de garder à l'esprit que l'offre de films est fortement contrôlée ; comme le précise Martin Botha, « le fonctionnement du Publication Control Act couplé à l'état d'urgence et les règlements qui l'accompagnent ne sont que deux des moyens les plus évidents pour réaliser » ce filtre médiatique. Le cinéma peut être totalement réduit au silence lorsqu'il s'agit de films étrangers ne correspondant pas moralement aux images que l'État autorise en Afrique du Sud : « une censure morale très stricte empêche les Sud-Africains d'avoir des points de repère internationaux tels que *Satyricon* de Fellini, *Le Dernier Tango à Paris* et *1900* de Bertolucci, *La Bataille d'Alger* de Pontecorvo et

[209] Feature films. Aanslag op Kariba (AKA –Attack on Kariba). M-Net corporate [en ligne]. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=1620 [consulté le 20 juin 2011].

[210] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 137

de nombreux autres films, qui à ce stade […] auraient remis en cause nos conceptions de la sexualité, de la politique, de la race et de l'esthétique »[211].

Malgré cette politique proactive économiquement, l'État sud-africain n'est pas arrivé à ses fins. Et les critiques sont nombreuses sur le manque de stratégie globale : « Malgré le programme des subventions, l'Afrique du Sud n'a jamais eu une approche cohérente de l'industrie cinématographique. Le programme de subvention du film a été introduit en 1956 et a cessé en 1992. Le rapport de l'auditeur général en 1995 a révélé que 2 milliards de rands ont été dépensés pour ce programme, et 800 longs-métrages ont été subventionnés. Ce programme a permis aux producteurs d'amortir leurs investissements dans l'année de production et de récupérer 80 % de retour sur investissement. En théorie, les critères d'accès au financement étaient étroitement liés aux taux de fréquentation du public plutôt qu'au développement global de l'industrie »[212]. Bien que les chiffres varient sur le nombre exact de films produits durant le système des subventions, si nous gardons 800 films comme nombre de base, cela représente plus de vingt films produits par an en moyenne, sur un marché plus petit que le marché actuel où la production a péniblement atteint le nombre de vingt films produits en 2010.
D'un point de vue politique en revanche, le cinéma ségrégé à l'initiative de l'État a marqué les esprits et a réussi à bouleverser durablement les réflexes et les modes de représentation des communautés. Ces œillères guident le regard dans un sens représentatif unique. Les alternatives, le cinéma de résistance et les initiatives de réflexion dont nous parlerons dans une prochaine partie n'ont eu que des effets isolés. La cristallisation de ces positions se trouve encore renforcée à l'arrivée de la télévision en 1976, les chaînes publiques se faisant bien évidemment, à l'image du cinéma, le relais des politiques d'État.

[211] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].
[212] *The south African film and television industry report*. Report to the Department of Arts, Culture, Science and Technology. Final report. Cultural industries growth strategy (CIGS), 1998, p. 40

1.2.3. L'héritage du secteur cinématographique sous l'apartheid

Le cinéma sous l'apartheid est donc un secteur organisé. L'État, fort de son autoritarisme politique dans cette deuxième moitié du XX^{e} siècle, impose son diktat.
Toutefois, le secteur cinématographique, pour dépasser le cadre confidentiel d'un cinéma pour amateurs élitistes, doit nécessairement se fonder sur des bases structurelles solides. Ces dernières ne sont pas si évidentes à créer. Elles demandent des ressources financières, la formation d'une culture cinématographique, des ressources humaines, des ressources techniques et une volonté politique très affirmée.
L'Afrique du Sud peut compter sur ces cinqs caractéristiques qui ont évolué en se renforçant depuis les premiers pas du cinéma. Nous constatons que nous pouvons mettre en lumière dans notre histoire du cinéma de 1895 à 1994 ces fondations du secteur.

Il y a dans l'Afrique du Sud d'apartheid les ressources financières nécessaires et la stucturation d'un secteur cinématographique. Le secteur privé, la société civile et les fonds publics du système des subventions financent la majeure partie du cinéma sud-africain de l'époque. Si les budgets et en conséquence le nombre de films produits en Afrique du Sud sont inférieurs à d'autres pays à la même époque (France, États-Unis, etc.), l'argent ne manque pas pour le cinéma. Les films épiques comme *Die Voortrekkers* ou *They built a nation* sont pensés comme de véritables fresques et nécessitent donc des budgets conséquents. Si le cinéma de l'époque ne repose pas sur un grand marché, il peut être soutenu par un marché fidèle. La commercialisation des œuvres, lors d'événements nationaux, au sein de grandes messes, vise à séduire les spectateurs.
Ce système de subventions et cette nécéssité d'investir dans des productions de propagande se formalisent par des escroqueries qui démontrent que l'argent du cinéma existe et qu'il attise des convoitises. La corruption est bien présente, comme l'indique Jacqueline Maingard : « Il a finalement été révélé dans la fin des années 1970 que les principaux acteurs au sein du gouvernement avaient siphonné les fonds du budget de la Défense au profit d'organisations de façade qui créaient la propagande du

gouvernement »[213]. D'un autre côté, en 1955, le producteur Roger Bray a levé des fonds, notamment auprès d'Eglises, afin de produire un film sur la vie de Paul Kruger, avant de disparaître avec l'argent sans avoir tourné une seule image[214]. Cet exemple est révélateur d'une tendance de cette époque où la levée de fonds pour réaliser un film peut s'apparenter à une « arnaque » ou à une opération financière – dans le cas des abattements fiscaux.

Nous ne pouvons pas juger de la santé, de la vitalité et de l'impact du secteur cinématographique exclusivement à l'aune du nombre de financements, de films sortis en salles ou de spectateurs. Il convient également de se poser ces questions : l'offre correspond-elle à la demande ? le marché est-il adapté à la production ? Nous affirmons que oui, au regard de nos présentations précédentes. Les films sont calibrés pour un public. Le cinéma est pensé justement comme une arme de persuasion et/ou d'éducation, les films sont réalisés avec l'objectif principal de soutenir, avec tous les moyens qui leur sont propres, le système dont ils sont issus. Par conséquent, l'offre spécifique à chaque public, correspondant aux groupes « raciaux » définis par le régime d'apartheid, a permis à une culture cinématographique de se développer. Il convient toutefois de rester prudent. Nous définissons cette culture cinématographique par une habitude du cinéma, de l'expérience de la salle et des codes de représentation. C'est du fait de cette culture que le public est habitué au spectacle cinématographique et qu'il souhaite retourner en salle. Cette culture du cinéma sous l'apartheid est plus vivante dans les communautés blanches. La raison en est simple. Les salles de cinéma – et donc l'accès aux films – sont presque exclusivement concentrées dans les zones de vie des groupes de populations blanches. Cela facilite la fidélisation du public blanc. En outre, comme nous l'avons démontré, des genres de films sont créés spécifiquement pour eux. Ces genres sont hybrides et locaux. Ils sont hybrides parce qu'ils combinent réalité, fantasme et codes cinématographiques éprouvés. Particulièrement efficace, la source d'inspiration des réalisateurs est bien entendu Hollywood et ses genres : les films de guerre, les films d'arts martiaux, les comédies musicales… Cette appropriation des

[213] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 129

[214] *Time line history of south african film industry*. Sahistory [en ligne]. Disponible sur : http://www.sahistory.org.za/article/timeline-history-south-african-film-industry [consulté le 3 mai 2011].

genres s'affiche par l'addition de sujets, de situations ou encore de personnages locaux. Une nouvelle fois, cette technique rend le cinéma d'autant plus intelligible pour le public local auquel il s'adresse. En jouant sur ses peurs, ses convictions et ses conceptions du monde, le cinéma consolide le point de vue de la communauté et sa propre existence comme voie d'expression de la communauté. Mais le public blanc n'est pas seulement friand de cinéma local, il est également demandeur de films hollywoodiens et anglais. Malgré la censure, l'offre majoritaire dans les salles de cinéma reste le fruit de l'hégémonie hollywoodienne. Ces produits cinématographiques, eux aussi calibrés par le filtre de la censure, sont donc des éléments constitutifs de la culture cinématographique des Blancs.

En revanche, le public noir (dans le sens Africain), plus nombreux que le public blanc, est beaucoup moins sollicité lorsqu'il s'agit de spectacle cinématographique. Les quelques cinémas ambulants et les rares salles sont insuffisants pour qu'un large public se structure lui aussi autour d'une culture cinématographique. Même si nous reconnaissons qu'il existait une « culture cinématographique » dans des lieux tels que District Six ou Sophiatown, elle demeurait le privilège d'une minorité intellectuelle et artistique se répercutant ainsi sur une « petite bourgeroisie » noire ou métisse…

Ce déséquilibre a pour résultat qu'une communauté plus petite représente un marché plus grand, alors qu'une communauté plus grande est un marché plus petit. Le marché du public noir a été vu par certains comme un relais de croissance pour le secteur cinématographique, mais nous constatons qu'aujourd'hui, cette démarcation culturelle du point de vue du cinéma est encore bien réelle, bien que le déséquilibre soit beaucoup moins important.

Si le public est indispensable à l'existence du cinéma, ce dernier ne peut subsister non plus sans les moyens techniques et humains nécessaires à sa conception. Dans une partie précédente, nous avons cité le nombre de vingt films produits par an grâce au système des subventions. Ces films peuvent être de qualité médiocre lorsqu'ils sont des opérations financières destinées davantage à obtenir des abattements fiscaux qu'à toucher un public. Mais ils peuvent aussi être à la hauteur des standards internationaux. Les « créateurs » de films, qui sont à nos yeux toutes les personnes ayant une activité

essentielle à l'élaboration d'un film, forment une communauté à part entière, une corporation, une famille. Cette corporation est semblable à celles que l'on peut retrouver dans d'autres pays. Les cinéastes ont une responsablité, ils sont les garants des images locales projetées sur les écrans nationaux. Pour produire ces images, ils peuvent se reposer sur des infrastructures et des équipements de très bonne qualité : studios, laboratoires, caméras, salles de cinéma, etc. Ce secteur a donc des moyens qui l'autorisent à penser le cinéma comme un outil. De plus, les ressources humaines et les ressources techniques sont les indices (avec les ressources financières) d'une autonomie. L'autonomie cinématographique ne se définit pas par le nombre de films sortis en salles, mais plutôt par l'autonomie de production. Les réalisateurs sont-ils sud-africains ? D'où vient l'argent nécessaire à la production du film ? Où se déroulent le tournage et la post-production, et pour quelles raisons ? Qui travaille sur le film ? À qui sera destiné le film ? De qui a-t-il besoin pour exister ? Ces questions permettent d'évaluer le degré d'autonomie du secteur cinématographique.
Le cinéma sud-africain d'apartheid est en mesure de répondre à une demande du public local, de produire un film avec des finances locales, de le distribuer localement dans des salles de cinéma appartenant à des propriétaires locaux, sans ventes à l'international. La production, en termes quantitatifs, n'est pas aussi importante que la production française de la même époque ; c'est néanmoins une production locale vivante.

Enfin, le cinéma sous l'apartheid, le cinéma du système, c'est-à-dire produit sous l'égide de réglementations officielles émanant de l'État de l'époque, révèle le rôle de ce dernier au sein d'une politique culturelle active et engagée. Le cinéma n'est pas un secteur complètement abandonné au marché et au secteur privé. Sans exagérer le rôle de l'État, il faut remarquer sa présence et sa volonté de construire un cinéma bien particulier. Le système des subventions en est l'une des indications les plus éloquentes. Le financement du cinéma par des fonds publics montre la détermination de l'État à contrôler la production locale. La censure est le second indicateur d'une intention formelle de maîtrise du type d'images autorisées à être projetées dans les salles de cinéma sud-africaines. L'État interventionniste ne s'arrête pas là. En demandant précisément à la partie afrikaner du secteur économique privé sud-africain de prendre en charge une partie du secteur cinématographique, il cherche une fois encore à maîtriser

les enjeux et les forces inhérentes à ce dernier. L'État est dirigé par une communauté qui voit dans la vitalité culturelle une preuve de son existence et qui tient à faire des différentes expressions culturelles des expressions d'elle-même. Elle assume pratiquement seule la production cinématographique de l'époque. Ce désir conscient a pour dessein de faire d'un cinéma local qui aurait pu être diversifié, un cinéma communautaire homogène, mais défini comme « LE » cinéma d'Afrique du Sud. Le cinéma « pour Blancs », le cinéma en afrikaans, le cinéma en anglais, le cinéma « pour Noirs », sont autant de segmentations dont le but est de fragmenter les représentations locales. Il existe donc plusieurs niveaux de cinéma, tout comme il existe plusieurs niveaux de « races » et d'individus sous l'apartheid. Le cinéma afrikaans est au sommet de la pyramide, le cinéma « pour Noirs » étant à la base.
Cette spécialisation du cinéma est donc le résultat de l'implication de l'État sud-africain dans le secteur cinématographique et de ses politiques culturelles sous l'apartheid. Ces divisions marquent encore le cinéma, tant la sépararation fut violente.

Mais nous ne parlons pas ici seulement des films qui sont les fruits du système. Nous allons nous intéresser, dans la prochaine partie, aux films réalisés par des cinéastes qui résistent et remettent en questions le système d'apartheid.

1.3. Un cinéma de résistance et de transition

Très tôt, des cinéastes ont cherché à se servir du cinéma comme d'un signal d'alarme ou comme d'un exposé allégorique afin de s'interroger sur les fondements et la pérennité de l'apartheid en Afrique du Sud. Engagé et militant, clandestin et censuré, ce cinéma par sa nature est contraint à être produit et projeté dans des circuits parallèles.

1.3.1. Premiers pas ?

Il faut remarquer que les films associés généralement aux origines du cinéma contestataire sont à l'initiative de cinéastes britanniques, américains et hongrois. Nous prendrons donc l'exemple de trois films qui, selon nous, apportent des représentations cinématographiques différentes de l'Afrique du Sud sous l'apartheid et permettent d'identifier une appropriation du cinéma à des fins discordantes.

African Jim ou *Jim Comes to Jo'burg* (1949) d'Eric Rutherford et Donald Swanson, réalisé un an après l'arrivée au pouvoir du Parti national et l'officialisation de l'apartheid, est le premier film dont nous traiterons. Martin Botha présente les réalisateurs de la façon suivante : « Eric Rutherford et Donald Swanson, deux Britanniques qui avaient travaillé en Afrique australe pour la Rank Organisation de Grande-Bretagne. Ils étaient des étrangers, des gens qui n'avaient pas grandi dans l'atmosphère raciale étouffante d'Afrique du Sud. Leur premier film […] est devenu un point de repère dans le cinéma sud-africain. Influencé par le néo-réalisme italien et le cinéma britannique d'après-guerre, il utilise des Sud-Africains noirs ordinaires dans des situations quotidiennes et dans des endroits réels. Il a également rendu célèbre le talent de Sud-Africains noirs tels que Dolly Rathebe »[215]. Si nous nous focalisons sur cette première impression émise par Martin Botha, *African Jim* joue particulièrement sur l'idée de réalisme : des acteurs non professionnels pour donner un effet de spontanéité dans le cadre de références géographiques connues.

Mais revenons sur la genèse du projet. Eric Rutherford et Donald Swanson sont respectivement un acteur et un scénariste anglais vivant en Afrique du Sud. L'idée « scandaleuse »[216] de faire un film uniquement avec des acteurs noirs est celle d'Eric Rutherford. Peter Davis l'indique formellement : « Il conçut l'idée scandaleuse de faire un long-métrage entièrement noir. Je ne sais pas si Éric *(Rutherford)*[217] avait pensé à cette première, mais il n'avait pas connu de précédent. Il y avait en fait un film, fait

[215] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[216] DAVIS Peter. Diary. *University of Cape Town [en ligne]*. July, august, 1996. Disponible sur : http://web.uct.ac.za/depts/sarb/X0013_Davis.html [consulté le 15 juin 2010].

environ vingt ans plus tôt, appelé *Siliwa the Zulu* (alias *Witchcraft*), qui avait une distribution entièrement noire. [...] Dans son intention manifeste d'être un film de fiction, le film qui allait être appelé *Jim Comes to Jo'burg* (dans sa forme plus courte aussi connu comme *African Jim*) peut se targuer d'être le premier long-métrage entièrement noir. L'idée de faire un film sur et pour les Africains était l'idée de Rutherford, et il était soutenu par le scénariste anglais Donald Swanson »[218]. Le film totalement autoproduit – par le beau-père d'Eric Rutherford – s'organise à partir d'une équipe qui prend le nom de Warrior Films. D'autres films avaient été réalisés auparavant avec des acteurs noirs, mais leurs intentions étaient radicalement différentes, plus versées dans « l'exotisme » et le film « ethnologique » ravivant et produisant un certain nombre de stéréotypes sur les populations noires. L'histoire d'*African Jim* est qualifiée de purement cinématographique par Peter Davis. « Un Africain d'une région rurale vient à la ville chercher du travail. Il est agressé dès qu'il arrive, mais il est pris sous son aile par un veilleur de nuit amical, qui l'aide à trouver du travail. […] finalement, son talent de chanteur est découvert »[219], le film s'achève sur une happy end : « une carrière réussie et la femme qu'il aime »[220]. Si le film paraît à première vue simpliste, c'est qu'il est le résultat de la séparation des communautés blanche et noire. L'intention d'Eric Rutherford était « non seulement de faire des films sur les Africains, il a voulu que les Africains fassent des films eux-mêmes. Totalement naïf, l'espoir de Rutherford n'était rien moins que l'établissement d'un cinéma noir en Afrique du Sud »[221].

Mais les cinéastes utopistes sont dans l'incapacité de réaliser ce projet, celui d'un film qui s'appuie sur un partage d'expériences avec des individus de la population noire en Afrique du Sud. Eric Rutherford, d'après Peter Davis, n'était pas sensibilisé avec précision à la vie dans les townships, par exemple. Bien qu'il n'ait pu ignorer les conditions de vie dégradantes de ces agglomérations, il n'en avait pas une vision réaliste et détaillée. Séparées, les populations blanche et noire ne peuvent, d'un côté comme de l'autre, que témoigner de leurs fantasmes, de leur éducation, et par conséquent de la

---

[217] Note de l'auteur.

[218] DAVIS Peter. Diary. *University of Cape Town [en ligne]*. July, august, 1996. Disponible sur : http://web.uct.ac.za/depts/sarb/X0013_Davis.html [consulté le 15 juin 2010].

[219] Ibid.

[220] Ibid.

société de leur époque. Le film n'est donc pas la démonstration d'une réalité vécue par les Sud-Africains noirs, mais l'expression cinématographique de l'imaginaire blanc contestataire. « Ce groupe d'outsiders ne pouvait pas voir ou présenter la vie des Noirs à cette époque de l'intérieur. Ils ont adapté la vie des Noirs à partir de leurs propres expériences culturelles, mais ces expériences n'étaient elles-mêmes en aucun cas "pures" »[222]. Malgré ces obstacles et ces difficultés, ce film a le mérite de mettre en images des artistes, une musique et des spectacles inédits pour l'époque. Outre la chanteuse de jazz sud-africaine Dolly Rathebe, « Rutherford et Swanson se sont appuyés sur un bassin d'artistes locaux, ils pouvaient y puiser grâce à la médiation de Dan Twala, qui joue le rôle du veilleur de nuit dans le film. La gamme de divertissements révélée dans le film, de la danse gumboot au blues américain, est étonnante. Rutherford a dit : "Personne dans le monde blanc ne connaissait vraiment quelque chose à ce sujet, c'était une sorte de sous-culture entière dont personne n'était vraiment au courant", et la raison est bien sûr que la culture africaine était largement considérée comme inférieure »[223]. Par ailleurs, l'existence d'une culture urbaine était niée : n'étaient diffusées auprès des Blancs que des images stéréotypées et déformées de pratiques culturelles rurales supposées représenter les cultures africaines. C'est donc tout un pan culturel qui apparaît spontanément à la faveur d'un film. Les cinéastes, au moyen d'un film, contribuent à reconnaître des pratiques artistiques dénigrées parce qu'employées par la population noire. Cette « prise de parole » de la vitalité culturelle noire est inédite et ajoute une dimension contestataire et politique au film.

Cette œuvre a un impact important sur le secteur cinématographique sud-africain, notamment sur l'African Films Production. Le plus grand studio de production de l'époque utilise les talents d'artistes noirs comme Dolly Rathebe et produit le film *Zonk !* (1950) d'Hyman Kirstein et *Song of Africa* (1951) d'Emil Nofal. « Le film a également ouvert les yeux d'African Films, qui jusque-là ne pouvait voir qu'en blanc. […] la maison de production s'est immédiatement lancée dans *Zonk !*, puis dans *Song of Africa*, qui tous deux font pleinement usage des talents d'artistes africains. Mais ce réveil serait étouffé sous l'apartheid »[224]. *Zonk !* et *Song of Africa* sont des films qui se

---

[221] Ibid.
[222] Ibid.
[223] Ibid.
[224] Ibdi.

structurent autour d'enregistrements de performances scéniques – musique, cabaret, etc. – d'artistes sud-africains noirs. Il est à noter que la chanson *Nkosi Sikelel' iAfrica* est interprétée par un chœur dans le film. À l'époque encore, chant de rassemblement et de résistance contre l'apartheid, cette chanson deviendra en 1994 l'une des composantes de l'hymne sud-africain. Le principal intérêt de *Song of Africa* est aussi l'extraordinaire ressource documentaire qu'il constitue aujourd'hui sur les styles musicaux des années 1930 à 1950.

Cependant, lorsque l'on analyse *African Jim*, ce film en évoque immédiatement un second, *Come back Africa* (1959) de Lionel Rogosin. Les similitudes, sans parler de genre, abondent pourtant dans le sens d'une méthode qui semble fonctionner pour mettre en valeur un pan d'une société complètement méprisé. Mais avant d'aborder ce dernier, il nous faut citer un autre film d'une égale importance, produit quelques années auparavant.

Cry, the beloved country (1951) de Zoltan Korda s'appuie sur d'autres méthodes pour exprimer la contestation politique. Ce film est une adaptation d'un roman d'Alan Paton (1946). Écrivain et président fondateur du Parti libéral sud-africain (1953-1968), homme engagé et militant, Alan Paton révèle dans ses œuvres littéraires son opposition au régime d'apartheid. Zoltan Korda quant à lui est un réalisateur hongrois, rendu célèbre par son film hollywoodien, produit pour le studio United Artist, *Le livre de la jungle* (1942).

C'est avec sa société London Films que Zoltan Korda produit ce film. Encore une fois, le mode de production témoigne d'un désir politique dans l'acte même de réalisation du film. En effet, le réalisateur et son équipe partent tourner l'essentiel de l'œuvre sur place, en Afrique du Sud. Une anecdote, plausible mais que nous ne sommes pas en mesure de vérifier[225], relate la difficulté pour les deux acteurs noirs principaux, Canada Lee et Sydney Poitier, de venir jouer leur rôle dans l'Afrique du Sud de cette époque. Le réalisateur et ses deux acteurs « avaient concocté un plan dans lequel ils expliquaient aux services sud-africains de l'immigration que Poitier et Lee n'étaient pas acteurs, mais

[225] Cette anecdote est aussi rapportée dans l'autobiographie de Sidney Poitier. This life in STERRITT David. Cry The Beloved Country. *TCM* [en ligne]. Disponible sur : http://www.tcm.com/this-month/article/216212|0/Cry-the-Beloved-Country.html [consulté le 15 juin 2010].

les "serviteurs" de Korda, sinon les deux acteurs noirs et le réalisateur blanc n'auraient pas été autorisés à s'associer les uns aux autres alors qu'ils étaient dans le pays »[226].

Zoltan Korda est issu d'une famille de cinéastes, son frère Alexander Korda est aussi réalisateur. Mais alors que ce dernier tend plutôt à célébrer le « fardeau de l'homme blanc dans les colonies britanniques »[227], son frère cherche, à travers son film, à exprimer « son admiration pour la culture sud-africaine »[228], à l'image d'Eric Rutherford et de Donald Swanson, mais d'un point de vue encore plus lointain. Zoltan Korda émet une opinion conditionnée par le filtre de sa situation en tant que réalisateur étranger. Bien qu'il s'appuie sur une œuvre littéraire authentiquement sud-africaine, toutefois souvent taxée de paternalisme, qu'il soit accompagné par Alan Paton tout au long de la production du film et qu'il souhaite tourner en milieu naturel sur place, ses connaissances des populations sud-africaines, des cultures sud-africaines, des traditions, des langues et des arts sont cruellement limitées au regard de son intention.

Le film relate l'histoire du révérend Stephen Kumalo. Parti à Johannesburg pour rendre visite à sa sœur Gertrude et son fils Absalom, il apprend qu'elle est devenue prostituée dans un bidonville près de Johannesburg où elle mène une vie misérable, et que son fils est accusé du meurtre de l'enfant d'un fermier blanc. Absalom a abattu Arthur Jarvis lors d'un cambriolage. Arthur se trouve être un travailleur social qui œuvre à l'amélioration des conditions de vie de la population noire des bidonvilles. Il est en plus le fils de James Jarvis, un grand propriétaire terrien vivant non loin de la famille de Stephen Kumalo dans la région du Natal. Alors qu'ils ne s'étaient jamais croisés, ils vont devoir ouvrir les yeux sur les vies de leurs communautés voisines, mais si lointaines. La relation entre les deux pères et leur conception de la société sud-africaine de l'époque sont au centre de l'intrigue. Leurs tentatives de trouver un terrain d'entente et de ne pas succomber à la colère qui peut conduire vers la vengeance nous interpelle, et nous associons cette idée, comme le fait Iliona Halberstadt, à la philosophie de la Commission Vérité et Réconciliation : « le film de Zoltan Korda, qui postule que la peur est le problème […] propose une réconciliation basée sur la compréhension et la

---

[226] Cry, the beloved country. *The Internet Movie Database* [en ligne]. Disponible sur : http://www.imdb.com/title/tt0043436/trivia [consulté le 16 juin 2010].

[227] STERRITT David. Cry The Beloved Country. *TCM* [en ligne]. Disponible sur : http://www.tcm.com/this-month/article/216212|0/Cry-the-Beloved-Country.html [consulté le 15 juin 2010].

[228] Ibid.

compassion, prouve *(qu'il est)*[229] un rappel puissant en harmonie avec la Commission Vérité et Réconciliation post-apartheid »[230].

Bosley Crowther du New York Times voit quant à lui, dans ce film, une œuvre juste qui ne plonge pas dans l'émotion facile : « Certes, le réalisateur perspicace n'a pas hésité à montrer les conditions de vie misérables des Noirs dans les bidonvilles de Johannesburg ou à représenter franchement l'application stricte du code "Jim Crow" sud-africain. Mais il a mis ces aspects en évidence afin, seulement, de fixer la situation pour établir le caractère oppressant du climat, sans avoir une caméra gémissante »[231]. Nous pouvons enfin constater qu'Absalom est interprété par Lionel Ngakane, qui a eu un rôle déterminant dans la création d'un cinéma noir en Afrique du Sud. Nous étudierons plus en détail son apport au secteur cinématographique sud-africain dans une prochaine partie.

Come Back Africa (1959) de Lionel Rogosin est le dernier film de ce trio d'œuvres militantes. Intéressons-nous dans un premier temps au réalisateur, emblématique du cinéma engagé et militant. En opposition frontale avec les studios américains, il est à l'initiative du New American Cinema avec Jonas Mekas. Le réalisme et l'humanisme portés par le dessein de montrer la société en s'extirpant du piège des codes hollywoodiens en font un réalisateur phare des années 1950-1960, ainsi qu'une importante source d'inspiration pour de nombreux réalisateurs – Wiseman, Cassavetes, etc. Son style tire ses origines volontairement dans le néo-réalisme italien : acteurs non professionnels, situations du quotidien, tournage en décors naturels, grande place réservée à l'improvisation, recherche du réalisme, etc.

Come back Africa est son deuxième film après *On the Bowery* (1956). Pour ce dernier, il tourne pendant près d'un an dans le « quartier des clochards » à New York. Il y suit un travailleur alcoolique et son intégration dans un groupe du quartier… Ce type de tournage, très long, fait instinctivement penser au documentaire, où l'on prend le temps de la recherche, du suivi des personnages et où la mise en scène est partagée entre le

---

[229] Note de l'auteur.

[230] HALBERSTADT Ilona. Cry, The Beloved Country. *Screen on line* [en ligne]. Disponible sur http://www.screenonline.org.uk/film/id/474337/ [consulté le 15 juin 2010].

[231] CROWTHER Bosley. Cry, the Beloved Country. *New York Times* [en ligne]. January 1952. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9403E1DB123AE53ABC4C51DFB7668389649EDE [consulté le 15 juin 2010].

réalisateur et l'intervenant. Remarquons que, à l'instar de Zoltan Korda, Lionel Rogosin ment aux autorités sud-africaines de l'époque afin de tourner son film. Il « entre en Afrique du Sud en tant que touriste et vit à Johannesburg pendant presque un an avant de se sentir prêt à tourner. En avril 1958, il demande la permission au gouvernement de faire "un récit musical de voyage". Après deux mois de négociation avec six bureaux fédéraux suspicieux, Rogosin obtient son permis. Il abandonne son scénario original en moins d'une semaine, puis tourne pendant trois mois sans pratiquement une journée de repos »[232]. Lionel Rogosin est ainsi un réalisateur total, car son investissement dépasse le cadre d'une professionnalisation ou d'une standardisation du métier de réalisateur. Pour les besoins de son film, il décide d'entrer en Afrique du Sud « avec son épouse enceinte Elinor (leur fils est né pendant le tournage du film). Le couple vécut dans le pays pendant un an, se faisant des amis et des liens importants tout en observant le système politique d'oppression »[233].

L'histoire du film fait penser à *African Jim*, puisqu'il s'agit encore une fois d'un homme fuyant la misère de son village natal et qui espère prendre un nouveau départ en émigrant en ville : « Zachariah vient à Johannesburg, après avoir été forcé de quitter son village […] du KwaZulu […] par la famine. Sans-papier, il prend le seul travail disponible pour un homme dans sa position – en travaillant dans les mines d'or près de la ville. Cherchant mieux qu'un salaire d'esclave, il dérive à travers une succession d'emplois – domestique, préposé, serveur, ouvrier, membre de gang […] – tourmenté, insulté et dégradé par ses employeurs qui le licencient sans préavis, en raison de son ignorance ou par malice. Entraîné par ses nouveaux amis, il finit dans un shebeen, un des endroits illégaux de Sophiatown […] où les Africains se réunissent pour boire, danser et parler politique »[234]. L'intrigue a été pensée de manière collaborative, puisqu'elle fut écrite « sous la direction de deux jeunes *(activistes)*[235] Africains anti-apartheid, Lewis Nkosi et William "Bloke" Modisane »[236]. Une autre similitude avec le

---

[232] WORSDALE Andrew. Jozi and the movies – A history. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. September 2007. Disponible sur : http://www.gautengfilm.co.za/index.php?option=com_content&view=article&id=183:jozi-and-the-movies-a-history-&catid=96:september&Itemid=134 [consulté le 25 novembre 2010].

[233] Come back Africa. *TCM* [en ligne]. Disponible sur : http://www.tcm.com/this-month/movie-news.html?id=410909&name=Come-Back-Africa [consulté le 25 novembre 2010].

[234] Ibid.

[235] Note de l'auteur

[236] Come back Africa. *TCM* [en ligne]. Disponible sur : http://www.tcm.com/this-month/movie-news.html?id=410909&name=Come-Back-Africa [consulté le 25 novembre 2010].

film d'Eric Rutherford et Donald Swanson est l'importance de la culture musicale dans le film de Lionel Rogosin avec notamment la première apparition à l'écran de Miriam Makeba, une diva de la musique sud-africaine. Cette œuvre fut bien évidemment interdite sous l'apartheid, mais elle est encore aujourd'hui vue comme un classique du cinéma des nouvelles vagues européennes et nord-américaines.

Les cinéastes que nous venons d'évoquer ne sont pas sud-africains et ils sont blancs. Ces deux caractéristiques ne nous semblent pas relever du simple détail. Ces œuvres contestataires, en opposition au régime, sont réalisées en Afrique du Sud, parfois produites par des financements locaux, mais elles ont toujours un lien avec l'étranger.
Est-ce révélateur des difficultés – techniques, financières, etc. – que les opposants locaux au régime doivent affronter afin de s'approprier le cinéma en tant que moyen d'expression de leur contestation ? Nous ne sommes pas en mesure de répondre catégoriquement à cette question. Cependant, il est indubitable que ces films et d'autres – notamment des nouvelles vagues européennes et nord-américaines – ont été des sources d'inspiration formelles pour les cinéastes sud-africains, qui ont poursuivi leur résistance au régime d'apartheid la caméra au poing. Ils ont parfois participé à ces films « étrangers », dont ils ont retiré un transfert de compétences qu'ils mettent en pratique dans leurs films.

1.3.2. Les années 1960–1980

Il est inexact de penser que le cinéma contestant le régime d'apartheid est le seul fait de réalisateurs blancs et/ou étrangers. Des cinéastes sud-africains noirs et afrikaners ont pris en main l'outil cinématographique pour évoquer leurs sentiments relatifs aux injustices sud-africaines. Ils forment « un groupe de producteurs et de réalisateurs de films et de vidéos qui ne sont pas affiliés à des sociétés de production intégrées à l'industrie cinématographique grand public »[237]. Ils ont produit et réalisé « des films et des vidéos sur les réalités sociopolitiques de la majorité des Sud-Africains »[238].

[237] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].
[238] Ibid.

Lionel Ngakane, Gibson Kente, Simon Sabela, Emil Nofal, Ross Devenish ou encore David Bensusan font partie de ces artistes qui ont compris que le cinéma n'était pas un moyen d'expression réservé à la propagande d'État, mais pouvait aussi être le véhicule d'opinions anticonformistes. Leurs films « ont été principalement le produit de deux groupes qui ont émergé conjointement : un groupe d'étudiants universitaires blancs opposés à l'apartheid, et des travailleurs noirs qui aspiraient à une forme de cinéma utilisant l'imagerie indigène qui dépeint la réalité en Afrique du Sud, qui leur donnerait une voix et une place dans la production de films locaux »[239].

Lionel Ngakane est un personnage influent et important dans la structuration d'un cinéma sud-africain noir. Nous pouvons observer son parcours comme celui d'un héritier de Solomon Plaatje et Shami Young.

Il est considéré comme le premier Sud-Africain noir à avoir réalisé un film de fiction, le court-métrage *Jemina & Johnny* (1966). Produit en Angleterre, alors qu'il est en exil, le film traite du racisme et des conflits des communautés du point de vue d'enfants. Il s'inspire de vives tensions entre les communautés blanche et noire dans le quartier de Notting Hill à Londres et de son vécu sud-africain. Il raconte l'histoire d'une famille antillaise venue s'installer à Londres où des nationalistes distribuent des tracts contre l'immigration. La petite fille de cette famille, Jemina, se lie d'amitié avec un garçon d'une famille nationaliste, Johnny. Alors que les affrontements entre adultes prennent de l'ampleur, les deux enfants déambulent dans le quartier. Très vite, leur absence inquiète les parents, qui appellent la police. Sur fond de discordes communautaires, les deux familles s'allient pour les chercher et finalement apprennent à vivre dans la paix. Ce film est de la même facture que *Come back Africa*, tourné dans « un style réaliste granuleux, en utilisant une caméra à l'épaule et un son «non-sync» *(non synchrone)*[240] sans narration, et rend hommage au mouvement documentaire du Free Cinema des années 1950. La mauvaise qualité du son reflète le petit budget, mais pourrait aussi

[239] BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

[240] Note de l'auteur.

évoquer la confusion ressentie par un immigrant dans un pays inconnu »[241]. Inge Blackman analyse le film de la façon suivante : « Johnny ne semble pas touché par les opinions racistes de son père et aide un homme noir aveugle à traverser la rue. Sa mère donne un sandwich à Jemima, suggérant qu'il y a un autre point de vue dans le foyer. En outre, malgré la primauté de la politique raciste, les adultes traitent Jemima avec prévenance. Grâce à des enfants, Ngakane nous rappelle constamment les similitudes entre Noirs et Blancs. Les enfants ne se parlent pas, mais partagent leurs sentiments instinctivement. Quand ils découvrent un pigeon mort dans un champ, silencieusement, ils adoptent un rituel chrétien, Johnny creuse une tombe et Jemima fait une croix »[242]. Il y a donc dans ce film une volonté de créer un pont entre les communautés, un désir d'exposer les ambivalences qui peuvent exister dans un foyer aux idées présentées généralement comme univoques. L'absence de paroles et les problèmes de son peuvent être analysés d'un point de vue technique, mais on peut y voir aussi un stratagème pour afficher des communautés de valeurs qui ne nécessitent pas la médiation du langage et qui sont de fait des points communs « naturels » et « culturels ». Cet effet de style éveille l'idée que « nous sommes plus proches que nous pouvons l'imaginer ». Enfin, le détachement de Johnny face aux idées de son père est l'indicateur d'un espoir et d'une rupture possibles.

Avant de réaliser ce film, Lionel Ngakane a intégré le cinéma avec le film *Cry, the beloved country* de Zoltan Korda, que nous avons abordé précédemment, où il était à la fois assistant-réalisateur et acteur – dans le rôle d'Absalom. Exilé jusqu'en 1994, il a réalisé plusieurs documentaires en Afrique et a participé à plusieurs films en Grande-Bretagne entre 1951 et 1980[243]. Il fut aussi le président et le secrétaire général du FEPACI – la Fédération Panafricaine des Réalisateurs. Son retour en Afrique du Sud dans les années 1990 lui permit de participer activement à la structuration d'un secteur cinématographique perçu comme un élément essentiel à la démocratie. En effet, « il est conseiller au développement du cinéma dans les townships, il fait partie du groupe de travail du Film Development Strategy créé par le Département des Arts, de la Culture,

---

[241] BLACKMAN Inge. Jemima + Johnny. *Screen online* [en ligne]. Disponible sur : http://www.screenonline.org.uk/film/id/442163/. [consulté le 25 novembre 2010].

[242] Ibid.

[243] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

de la Science et de la Technologie. L'objectif du groupe est de formuler des politiques en faveur d'une industrie du cinéma post-apartheid. Il siège également au sein de la société M-Net […] où il a un rôle consultatif dans la collection M-Net New Directions. Il siège finalement au Conseil de la National Film and Video Foundation (NFVF) entre 1999 et 2003 »[244]. En 2003, année de sa mort, l'État lui a décerné une reconnaissance honorifique au regard de son implication dans le secteur cinématographique sud-africain. Il est primé de l'ordre de l'Ikhamanga d'argent pour « réalisations exceptionnelles dans le domaine de la création de films et de la contribution au développement de l'industrie cinématographique en Afrique du Sud et sur le continent »[245]. La valeur politique et contestataire de sa carrière consiste en la réalisation d'un film en exil, conséquence du régime politique de l'époque, du traitement d'enjeux politiques contemporains à son éloignement, ainsi que sa participation active à l'élaboration d'un secteur cinématographique en rupture avec le cinéma d'apartheid. Lionel Ngakane est donc une figure emblématique et historique du cinéma sud-africain noir et du cinéma sud-africain en général.

Gibson Kente est le réalisateur de ce qui est considéré comme le premier véritable long-métrage de fiction réalisé par un réalisateur noir, *How long (Must We Suffer…) ?* en 1976.

À l'origine, Gibson Kente est un dramaturge, connu pour sa participation à la création d'une scène théâtrale fondée sur les talents issus des townships. Ses pièces (*Mama and the Load*, *Too late* ou encore *I believe*) s'attaquent directement à des enjeux tels que la criminalité, l'apartheid, la misère, etc. – certaines d'entre elles furent par conséquent interdites.

Son film a une histoire très particulière ; tourné durant les révoltes étudiantes en 1976 à Soweto, il exprime une rage et une colère puissantes. Le film est l'adaptation de la pièce éponyme de Gibson Kente. Immédiatement saisi et censuré par les autorités, il n'a pratiquement jamais été vu. Le master du film semble être aujourd'hui conservé aux archives nationales. Nous n'avons pas été en mesure de nous le procurer. Cependant, le

[244] Ibid.

[245] Dr Lionel Ngakane (1928 – 2003). *The Presidency Republic of South Africa* [en ligne]. Disponible sur : http://www.thepresidency.gov.za/pebble.asp?relid=1423 [consulté le 25 novembre 2010].

titre à lui seul semble annoncer un film de combat. Nous pouvons le traduire par *Combien de temps (devons-nous souffrir…) ?* et y ajouter « avant de nous rebeller ». Il sonne comme un appel au soulèvement – Gibson Kente fut d'ailleurs emprisonné par les autorités[246].

En 1976, Simon Sabela réalise *U-Deliwe*. Son film est intéressant en raison du mode de production dont il provient, mais nous ne pouvons pas aussi radicalement que pour les autres parler de critique du régime lorsque l'on traite des œuvres de ce cinéaste. Sa situation est plus trouble.

Simon Sabela est un personnage incontournable dans le paysage cinématographique sud-africain. Il est dans un premier temps acteur pour des films de genre tels que *Diamonds are dangerous* (1961) et *Diamond walkers* (1965), essentiellement des films qui traitent de la contrebande de diamants, un thème dont les réalisateurs locaux et internationaux s'emparent car il plaisait aux publics de l'époque. L'autre thème à la mode était une variation des films « terroristes » qui sont devenus plus fréquents dans les années 1970 et 1980, ou films de mercenaires dans lesquels « […] un groupe de "sauveteurs" blancs s'engage dans des opérations de secours dans un endroit d'Afrique […]. Sabela joue dans nombre de ces films "mercenaires", notamment *Scavengers* (1988) et *Skeleton Coast* (1987). Les autres productions importantes où Sabela apparaît sont *Zulu* de Cy Endfield (1964), […] *Zulu Dawn* (1979), où il interprète Cetshwayo, le rôle principal »[247]. Il joue des rôles stéréotypés, mais dans des films à succès qui lui permettent bientôt de passer derrière la caméra.

Sabela deviendra toutefois réalisateur à la faveur d'une société productrice de films de propagande en direction du public noir. Il est déjà employé par des sociétés de production qui, ouvertement ou non, cautionnent le régime d'apartheid – ses seules opportunités proviennent donc de ces sociétés. Par conséquent, son film est produit par Heyns Films, l'une des maisons de production financées par le département de l'information de l'État sud-africain afin de fournir des films de propagande. D'après

---

[246] « It is reported, however, that he was arrested on the final day of shooting, and the film was never released. » in GAUTENG FILM COMMISSION. 100 years old and still rolling, the history of SA cinema. Part 3. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. March 2010. Disponible sur : http://www.gautengfilm.org.za/index.php?view=article&id=118%3Aalmost-100-years-old-and-still-rolling-the-history-of-sa-cinema-part-3&option=com_content&Itemid=103 [consulté le 25 novembre 2010].

[247] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 129

Jacqueline Maingard, Simon Sabela n'était pas informé de ces paramètres. L'intrigue de son film *U-Deliwe* (1975) est la suivante : « Une jeune orpheline vient en ville pour chercher un oncle. Adoptée par un prêtre sans enfants et son épouse, Deliwe trouve la gloire et la fortune dans le monde capricieux des top-modèles. Au moment où il semble que tout va pour le mieux, le conte de fées s'effrite et Deliwe perd tout »[248]. Son film apparaît à la lumière de son financement comme une exploitation politique de la réalisation d'un film par un cinéaste noir. Le contrôle que le producteur doit avoir sur un film, en raison de la responsabilité qu'il endosse au nom des participants au financement, a dès lors une autre signification que la protection des seuls intérêts financiers. Le producteur, dans ce cas, exploite à dessein son réalisateur dans l'intérêt politique de celui qui finance, en l'occurrence l'État, représenté par le Département de l'Information. Il pousse un cinéaste noir à réaliser un film et manipule le message qu'il adresse à son public. Il est possible que Simon Sabela, trop heureux de l'opportunité qui lui était donnée de réaliser son premier film, n'ait pas été attentif au stratagème de Heyns Films et n'ait pas évalué les conséquences de ses actes.

Un certain nombre de réalisateurs blancs se sont en outre_engagés dans la critique cinématographique du régime d'apartheid. « Quelques pionniers de l'industrie cinématographique afrikaans des années soixante […] ont produit un certain nombre de films qui pourraient être étiquetés "films engagés". Le thème de ces films est un examen des fissures dans l'idéologie d'apartheid »[249]. Ces réalisateurs vont donc à l'encontre de l'époque et des films commerciaux, faussement apolitiques soutenant de façon trompeuse le système qui les protège. Les difficultés rencontrées par ces cinéastes dans la production de leurs films sont décrites par Jacqueline Maingard : « Certains cinéastes et organisations ont travaillé avec du 8mm et du 16mm, et continué à le faire dans les années 1980 *(jusqu'à ce que)*[250] Kodak retire ses stocks de Super 8 pour participer aux sanctions contre l'Afrique du Sud, mais le format vidéo a pris sa place. Un certain nombre d'organisations communautaires orientées politiquement ont émergé dans cette période. L'Interchurch Media Program (IMP) a été l'une des premières à s'établir dans les années 1970, suivie par Afrascope. Au Cap, la Community Video Resource

[248] U-Deliwe. *British Film Institute* [en ligne]. Disponible : http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/763987 [consulté le 25/11/2010].

[249] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[250] Note de l'auteur.

Association (CVRA) a été créée dans les années 1970 […]. Plus tard, elle a changé son nom en Community Video Education Trust (CVET). Tous ces groupes ont été harcelés par la police à des degrés plus ou moins grands et Mark Kaplan, directeur du CVET, a été expulsé vers le Zimbabwe. Liz Fish est devenue directrice de l'organisation, produisant un certain nombre de vidéos communautaires dans les années 1980, avant de réaliser le récit émouvant de la vie de trois prisonniers politiques libérés de Robben Island, *Le long voyage de Clément Zulu* (1992). Ces projets de films et de vidéos communautaires ont facilité la création de la "base" d'une culture d'images qui porte les enjeux communautaires »[251]. C'est dans ce contexte que s'élabore le cinéma de contestation. Mais concentrons-nous sur quelques cinéastes ayant marqué cette époque de leurs œuvres.

Emil Nofal et Jans Rautenbach sont deux des cinéastes phares de cette époque. Ils ont produit quatre films restés célèbres, *Wild season* (1967), *Die Kandidaat* (1968), *Katrina* (1968) et *Jannie Totsiens* (1970). Jans Rautenbach endossait le rôle de réalisateur et de co-scénariste alors qu'Emil Nofal était producteur et co-scénariste. Il faut noter que Jans Rautenbach, avant de s'associer avec Emil Nofal, avait travaillé en tant qu'administrateur de production pour la compagnie de Jamie Uys, Jamie Uys Films.
Leur premier film *Wild season* est réalisé par Emil Nofal. Il relate l'histoire de Dirk Maritz, pêcheur sur les côtes namibiennes, « effondré quand Steve, son fils bien-aimé, est tué pendant la "saison sauvage" de la pêche en haute mer. L'accident – survenu sur un des bateaux de Dirk, dirigé par son ami Tom Shepard – fait revenir Michael, le jeune frère de Steve après dix-huit ans *(d'exil en Angleterre)*[252]. Michael décide de prendre la place de Steve afin de s'affirmer aux yeux de son père, mais Dirk ne veut rien de tout cela et lui demande de partir »[253]. Le cadet trouvera petit à petit la reconnaissance de son père. Le film a provoqué de fortes réactions en Afrique du Sud. Cette relation conflictuelle entre un père et son fils fut le prétexte pour montrer un visage inédit et peu flatteur des Afrikaners. Par ailleurs, des personnages noirs apparaissent au sein de

[251] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 141
[252] Note de l'auteur
[253] Feature films. Wild season. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=472 [consulté le 11 décembre 2010].

l'histoire, ne laissant pas l'entièreté des images à la seule représentation des Afrikaners. Enfin, le film est bilingue, ce qui pour certains est une dilution de la culture et une hybridation. Un film doit être en anglais ou en afrikaans. Un film doit intégrer dans son récit des personnages noirs correspondant aux stéréotypes façonnés par les autres films et les représentations officielles ; un Noir ne peut être un personnage-clef dans un film « afrikaner ». Ce qui bouleverse le public, c'est le détournement des codes. Les éléments principaux de l'histoire peuvent faire illusion au regard de l'habitude des spectateurs de voir des films afrikaners, mais les cinéastes contournent subtilement les règles pour signifier les failles du système.

Die Kandidaat de Jans Rautenbach est sans doute l'un de leurs films les plus célèbres. « Un brillant jeune homme propose sa candidature au poste de directeur de la plus grande organisation afrikaner en Afrique du Sud et sa nomination semble évidente. Son entrevue devant un groupe de neuf personnes apparaît comme une formalité. Mais un jeune écrivain libéral prend par surprise le candidat – et le reste de l'administration – quand il commence à poser des questions inattendues. Est-il un honnête homme ? Que signifient les points sur sa main ? Est-il marié ou fiancé ? Il devient vite évident que l'écrivain a ouvert une boîte de Pandore qui va affecter non seulement le candidat et les gens qui l'entourent, mais chaque personne dans la salle »[254]. Le film exprime les interrogations de personnages de haut rang aux prises avec des questions morales, éthiques ainsi que les enjeux raciaux de l'apartheid. « *Die Kandidaat* explore la psyché afrikaner, critique et expose l'hypocrisie de ceux désignés comme "super" Afrikaners. En s'appuyant largement sur Carl Jung et ses propres antécédents en psychologie, Rautenbach […] dissèque la psyché de l'Afrikanerdom ». Malgré le caractère ouvertement contestataire du film, l'autocensure atteint même ces réalisateurs engagés : « 52 secondes du film ont été coupées par crainte du South African Publications Control Board dans une scène qui évoque les conditions d'application du terme afrikaner lorsque l'on n'est pas blanc »[255].

Katrina est un film qui s'attaque de front au problème central de la couleur de peau et de la classification propre à la pigmentocratie qu'est le régime d'apartheid. Dans cette

---

[254] Feature films. Die kandidaat. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=196 [consulté le 11 décembre 2010].

[255] Die kandidaat. *The Internet Movie Database* [en ligne]. Disponible sur : http://www.imdb.com/title/tt0345486/trivia [consulté le 11 décembre 2010].

adaptation de la pièce de Basil Warner *Try for white*, le réalisateur nous raconte l'histoire du secret de Katherine Winter : « elle a grandi Katrina September, Coloured, mais son teint clair lui a permis de vivre comme une Blanche. Elle vit avec Alex, un alcoolique réhabilité travaillant comme prêtre. Katrina a un fils, Paul, qui revient d'Angleterre où il a étudié la médecine et rencontré un jeune femme. À la veille de leurs fiançailles, son oncle lui révèle les origines de sa mère, ainsi que la fausse mort de son père que sa mère avait inventée. Choqué, Paul rompt avec sa petite amie blanche. Ignorant les plaidoyers de sa mère pour qu'il reste dans le monde "blanc", il renoue avec son père coloured et fait la paix avec son héritage. Quand le Père Alex apprend la vérité sur le passé de son aimée Katrina, il la quitte et plonge à nouveau dans l'alcool. Brisée, Katrina s'ôte la vie »[256]. Certains ont désigné le film comme sectaire. Les ponts entre les communautés ne sont pas possibles, les relations maritales, l'amour sont condamnés à l'échec. Ce constat conduit à la nécessité de rester entre individus du même groupe. Pourtant, le film est bien plus complexe et expose au contraire les aberrations de l'apartheid. Un régime qui s'infiltre jusque dans les relations amoureuses des individus, considérées de ce fait comme dangereuses, puisqu'elles sont une menance potentielle contre l'homogénéité des communautés. Le mensonge, le secret, le doute vécus par cette jeune femme coloured qui en viendra, désespérée, à mettre à fin à ses jours, illustrent les tragédies personnelles causées par l'apartheid. Il faut garder à l'esprit que pour l'époque ce film est « un exposé choquant des horreurs de l'apartheid et du système de classification raciale. Le film se concentre sur une femme "coloured", Katrina, qui "essaie d'être blanche". Elle renonce à sa mère et son père en espérant une vie meilleure pour elle et son fils […] Rautenbach a reçu des menaces de mort de l'extrême-droite en Afrique du Sud et a dû se battre contre les censeurs en Afrique du Sud pour faire ce film »[257]. Katrina semble donc emblématique du cinéma engagé, dans sa forme, dans l'histoire relatée, dans son mode de production. Les cinéastes assument une opinion politique forte et anticonformiste. Leur choix, en tant que réalisateurs blancs, de traiter avec humanité l'expérience d'une femme que la nature a « gâtée » si l'on fige son analyse sur les règles de l'apartheid, révèle leur condamnation de ce système qui assure

[256] Feature films. Katrina. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=270 [consulté le 11 décembre 2010].

[257] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

à un groupe dont ils font partie la possibilité d'une vie meilleure simplement en fonction de leur couleur de peau.

Enfin, *Jannie Totsiens* (1970) (tot siens signifie au revoir) est un film dérangeant entre horreur, humour noir et allégorie de l'Afrique du Sud de l'époque. Un asile psychiatrique est le cadre de l'intrigue. Le film « examine la manière dont des internés d'un sanatorium sont affectés individuellement et collectivement par l'arrivée d'un nouveau venu. Jannie arrive souffrant d'une forme de catatonie. Son état évolue lorsqu'une femme tombe amoureuse de lui, mais lui est attiré par une autre : Linda, une jeune femme-enfant qui le traite comme une de ses marionnettes. Jannie promet de fuir avec elle, mais cette même nuit l'autre femme se suicide. Outrés, les internés organisent un simulacre de procès et condamnent Jannie pour meurtre ; Linda est d'accord. Jannie doit accepter que Linda est déséquilibrée et qu'il doit fuir sans elle. Il recouvre momentanément la santé mentale après son départ, mais finit par rechuter »[258]. Les cinéastes nous offrent une métaphore perturbante de la folie de l'apartheid avec des personnages « hauts en couleur » : « on trouve une épouse abandonnée (Hermien Dommisse) dont le portrait de mariage la montre tenant la main d'un homme sans visage, une nymphomane brandissant un couteau avec la Bible sous le bras (Katinka Heyns), un soldat de l'ex-Ossewabrandwag[259] qui a une étrange ressemblance avec John Vorster[260] (Don Leonard), un juge qui est devenu fou après que l'assassin de sa fille a été libéré (Jacques Loots) et une femme psychotique (Jill Kirkland) qui écrit en permanence des lettres à sa fille morte »[261]. Martin Botha le qualifie de premier film d'avant-garde sud-africain, et précise qu'il « a fait sensation, surtout parmi les intellectuels de l'époque. Encore une fois, en utilisant des archétypes de Jung, Rautenbach examine la psyché afrikaner. Bien que les publics sud-africains ne soient pas prêts pour ce drame psychologique stimulant, qui conteste la culture conservatrice de l'Afrikanerdom, il reste, même selon les standards d'aujourd'hui, un portrait fascinant

[258] Feature films. Jannie Totsiens. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=261 [consulté le 11 décembre 2010].

[259] Groupuscule armé pro-nazi créé durant la Seconde Guerre mondiale en Afrique du Sud.

[260] Premier ministre sud-africain de 1966 à 1978.

[261] Bad movies [en ligne].Disponible sur : http://www.badmovies.org/forum/index.php?topic=117016.0;wap2 [consulté le 11 décembre 2010].

de l'âme confuse d'une nation et anticipe l'évolution de la politique sud-africaine au cours des années 1980 »[262].

Un troisième réalisateur, Ross Devenish se révèle durant cette période où le cinéma est aussi l'arme de la résistance contre l'hégémonie des images « calibrées » et « formatées » pour alimenter en représentations les politiques de l'État. *Boesman and Lena* (1973), *The Guest* (1977) et *Marigolds in August* (1979) ont marqué leur époque. Ils ont également connu un succès à l'étranger, à l'image de *Marigolds in August* qui a reçu l'Ours anniversaire du Festival de Berlin en 1980. Mais commençons chronologiquement.

Boesman and Lena est l'adaptation d'une pièce d'Athol Fugard. « Le film met en vedette Fugard incarnant un homme métis[263] exproprié (*jeté)*[264] sur la route avec son âme sœur Lena après que leur bidonville a été démoli par la police. Chargés d'une étrange collection de débris, ils font leur chemin à travers les vasières de la rivière désolée de Swartkops. Ils construisent une maison de fortune et Boesman, lassé et amer, considéré comme la boue de l'homme blanc […] expulse sa frustration avec brutalité sur Lena »[265]. L'histoire de ces deux hères se déroule sur une journée et une nuit : « La journée commence avec un bulldozer qui démolit leur baraque, et se poursuit avec leur périple douloureux […] à travers un paysage infernal, semi-tropical, semi-industriel. La nuit, sans sommeil, ils se déchirent avec des paroles et des coups, la seule interruption étant l'arrivée d'un homme noir malade qui se recroqueville […] et qui meurt avant le matin »[266].

Cette réflexion intense sur la condition des individus des catégories secondaires sous l'apartheid perturbe. Fondé sur une situation réaliste, l'expropriation de populations non blanches, le film entre dans une nouvelle dimension, une introspection des personnages. Boesman notamment, privé du minimum vital explose dans la colère tant il se sent impuissant devant cette injustice et use de la violence comme d'une expression de sa

[262] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[263] « mixed-race man » dans le texte original.

[264] Note de l'auteur.

[265] Boesman and Lena. *British Film Institute* [en ligne]. Disponible : http://www.bfi.org.uk/whatson/node/15075 [consulté le 10/01/2011].

douleur. Traité comme la « boue de l'homme blanc », poussé à l'extrême, marqué par la violence du système dont il est l'une des victimes, il frôle la folie. La violence subie et ressentie est transférée. Boesman bat sa sœur. Le film de Ross Devenish développé en collaboration avec Athol Fugard (qui joue le rôle principal), n'est bien évidemment pas sorti en Afrique du Sud. La pièce se verra une nouvelle fois adaptée par John Berry en 2000.

The Guest n'est pas un film qui parle de l'apartheid, mais il nous semble important de l'intégrer ici, car les cinéastes concentrent leur attention sur la communauté afrikaner et sur l'un des personnages mythiques de leur histoire. Ce film est une immersion volontaire au sein d'un groupe, qui met en images une période de la vie de l'auteur afrikaner Eugene Marais. Devenish est derrière la caméra et Athol Fugard joue le rôle d'Eugene Marais.

« Fugard joue un Marais hanté, auteur d'ouvrages tels que *L'âme du babouin,* où il se bat avec sa dépendance à la morphine. […] la vie de Marais sur la ferme agricole des bons – mais limités – Oom Doors (joué par l'artiste Gordon Vorster) et Tante Corrie (jouée par la poète Wilma Stockenstrom) devient une métaphore du monde extérieur pour de nombreux artistes. Emmené à la ferme et soigné par son bon ami le Dr A. G. Visser (Marius Weyers), il doit essayer de sembler normal à ces gens bons et qui craignent Dieu tout en luttant contre des démons qu'ils ne peuvent appréhender. Tourné dans un style efficace, avec une musique au violoncelle qui souligne l'isolement de Marais »[267].

Le film se concentre donc sur un homme qui se bat contre son addiction à l'opium et ses démons ainsi que sur la description d'Afrikaners ruraux, dévots et terriens : « la lutte n'est pas contre un système social répressif, mais une terrible bataille personnelle pour dompter une dépendance qui détruit la vie que la morphine rend brièvement supportable »[268]. Martin Botha voit davantage le film comme une œuvre sur la tristesse et la souffrance : « Athol Fugard joue un Marais qui titube inévitablement vers le suicide. Devenish coupe de façon incisive dans le stéréotype du mythique Marais, qui

---

[266] EDER Richard. Boesman and Lena. *New York Times* [en ligne]. April, 1976. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9805E6D8133AE333A25750C2A9629C946790D6CF [consulté le 10 janvier 2011].

[267] Feature films. The guest. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=436 [consulté le 11 décembre 2010].

croyait que l'existence était fondée sur la douleur et le chagrin. Cette douleur est l'objet d'une mise en scène gracieuse, austère et contrôlée, qui gère les thèmes avec un talent presque musical »[269].

Le duo que forment le poète d'un côté et le couple de l'autre est intriguant et original.

Marigolds in August est certainement le film de Ross Devenish qui a eu le plus de succès – il a reçu un prix spécial au Festival de Berlin. Après ce film, Devenish partira en Angleterre, tant les difficultés liées à la réalisation de films en Afrique du Sud étaient importantes. À l'opposé de *The Guest,* le cinéaste a désiré raconter l'histoire d'un jardinier qui cherche du travail et s'intéresser aux relations entre Noirs, Coloureds et Blancs. « Daan (M. Ntshona) se considère avec une certaine fierté et satisfaction. En tant que Noir, il travaille comme jardinier et homme à tout faire dans une communauté balnéaire blanche de classe moyenne à Port Elizabeth. Ces postes sont rares. Un jour, quand un jeune homme noir désespéré nommé Melton (M. Kani), arrive en quête d'un emploi, Daan, jaloux, le menace physiquement de l'expulser de la ville à la suite d'une course poursuite. Ce qui aurait pu se transformer en une inutile et sanglante bataille est évité par une rencontre fortuite avec un vieil ami de Daan, le sage et grisonnant Paulus (M. Fugard) qui, étant coloured, de sang mêlé, connaît le pire des deux mondes de l'Afrique du Sud, le blanc et le noir. Il y a une sorte de sainteté en Paulus, un solitaire qui gagne sa vie […] en attrapant des cobras et vipères dans le parc national pour les vendre à Port Elizabeth »[270].

Vincent Canby, dans le New York Times à l'époque de la sortie du film aux États-Unis, y voit une évocation de la réconciliation entre les communautés noires d'Afrique du Sud afin de fonder une alliance et de résister de concert au régime d'apartheid : « Bien que moins poignant et dramatique que *The Guest* et pas intemporel comme […] *Boesman et Lena*, *Marigolds in August* est aussi pensé, construit et théâtralement efficace que les deux pièces précédentes. La réconciliation […] que provoque Paulus entre Daan et

---

[268] CANBY Vincent. The Guest at Steekampskraal. *New York Times* [en ligne]. June 1984. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A05E4DD123BF935A35755C0A962948260 [consulté le 11 décembre 2010].

[269] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[270] CANBY Vincent. The Guest at Steekampskraal. *New York Times* [en ligne]. June 1984. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A05E4DD123BF935A35755C0A962948260 [consulté le 11 décembre 2010].

Melton peut être considérée comme la première étape préliminaire vers l'objectif de l'unité noire qui mettra un jour fin à l'apartheid »[271].

À l'instar de *Boesman and Lena*, *Marigolds in August* à son tour met en question la notion de catégorie raciale et la place réservée aux individus. Placée volontairement du point de vue des communautés noires, la décision d'aborder la concurrence qui peut exister entre celles-ci est intéressante. Les deux personnages, un pauvre homme et un homme au chômage, luttent pour un même type de travail, prisonniers du contexte dans lequel ils sont contraints d'évoluer. Les communautés blanches réservent des emplois aux communautés noires. L'arrivée d'un troisième personnage, agent de conciliation et de solution, amène les deux personnages principaux à sortir de cette situation à laquelle ils sont assujettis. Mais ils entrent dans un nouveau cadre également contraignant. En faisant du braconnage dans un parc animalier pour touristes, ils retournent au milieu de la société blanche. Cette nouvelle situation est donc, elle aussi, née du système. Mais à défaut d'accepter les emplois réservés, l'acte de braconnage devient un acte libératoire, qui brise temporairement les lignes établies.

Il faut noter, en outre, l'engagement personnel d'Athol Fugard. Le dramaturge n'hésite pas à jouer les rôles principaux et à revêtir pour l'occasion les habits des personnages victimes du régime. En transgressant artistiquement les catégories raciales imposées durant l'apartheid, il altère les représentations officielles et manifeste son opinion révoltée par l'absurdité et les conséquences de l'application de ces catégories dans les vies des individus. Son théâtre est aussi pétri de cette révolte et de cet engagement.

David Bensusan est le dernier réalisateur de cette période que nous présenterons dans cette partie. Un film retient l'attention dans sa filmographie, *My Country, My Hat – To lose your pass is to lose your life* (1981). Martin Botha le considère comme « l'un des rares films créatifs qui ont apporté une contribution innovante à la satire politico-sociale »[272]. Son film relate l'histoire d'un jeune homme sans pass (document d'identité) qui cherche un travail à Johannesburg. James, « le personnage principal (*joué par Peter)*[273] Se-Puma est un jeune homme sans document d'identité qui tente de trouver

[271] Ibid.

[272] BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

[273] Note de l'auteur.

du travail à Johannesburg. Bien que né à Soweto, il n'a pas de pass, car sa mère n'avait elle-même pas de pass – il n'a donc pas d'existence officielle. Il trouve un emploi chez Piet (van den Bergh), un chauffeur de camion d'ordures qui ne pose pas trop de questions. Se-Puma se retrouve bientôt entraîné dans le conflit névrotique matrimonial de Piet et son épouse Sarah ». Le chapeau de cowboy de Piet est dérobé et « les choses dérapent lorsque Piet tue un cycliste noir portant un chapeau de cowboy similaire ». James décide de prendre le pass du cycliste mort et Piet ne sera pas inquiété du meurtre.
Le titre et le sous-titre du film sont significatifs de son ton. *My country, My hat*, (« mon pays, mon chapeau ») sont deux groupes de mots qui ne semblent pas se combiner avec logique dans le langage courant. Pourtant, ils prennent dans ce film une autre dimension. L'humour noir qui s'en dégage est volontaire et suggère la notion de propriété : « ici, c'est chez moi ». Apparenter la possession d'un chapeau de cowboy, un bien matériel, à l'appropriation de la terre est un symbole fort de l'opinion de David Bensusan sur les débats enflammés fondés sur la primauté de la possession des terres sud-africaines entre Afrikaners, Anglais, Zoulous, Xhosas, etc. L'adjonction d'un sous-titre, *To lose your pass is to lose your life*, « perdre ton pass, c'est perdre ta vie », est aussi porteur d'un sens lourd. Durant l'apartheid, le pass était un livret d'identité délivré aux seuls Sud-Africains de couleur. Introduit en 1923, le pass avait pour fonction de contrôler les mouvements des Noirs et leur résidence dans les « zones blanches » ; le pass était un document d'identité sud-africain. Ce sous-titre est encore plus explicite si l'on considère la vie de James dans le film. Sa « non-existence » légale confine à l'absurde. La complicité de James, consécutive à l'aide qu'il apporte à la dissimulation du meurtre de son patron en échange du pass de la victime, atteste des obstacles engendrés du fait de sa privation et de ce qu'un homme est prêt à faire pour récupérer ce pass, bien qu'il soit le symbole d'un système d'aliénation.

1.3.3. La fin des années 1980 – le début des années 1990

Dans cette dernière période, très courte, cadre de nombreux bouleversements politiques qui viennent chaque jour modifier la destination politique de l'Afrique du Sud, le cinéma contestataire et engagé continue son parcours. Nous aborderons cette dernière

« ligne droite » politique et historique en évoquant deux longs-métrages et un court-métrage, *Mapantsula* (1987) d'Oliver Schmitz, *Place of weeping* (1986) de Darrell Roodt et *Come see the Bioscope* (1984) de Lance Gewer.

Mapantsula (souvent traduit par « Les vauriens ») est le premier film d'Oliver Schmitz, qui l'année de la rédaction de ce rapport (2011), a sorti en France son dernier long-métrage *Le secret de Chanda*. *Mapantsula* marque selon Martin Botha une nouvelle étape pour le cinéma contestataire en Afrique du Sud[274]. Tendeka Matatu voit dans cette œuvre l'un des meilleurs films politiques sud-africains, en raison de la force de son histoire et des obstacles que les cinéastes ont dû surmonter pour le produire[275].
« Panic est un escroc à la petite semaine, pickpocket et spécialisé dans les agressions au couteau. Il est le plus souvent en solo lors de ses exploits criminels, mais à l'occasion, il travaille avec un partenaire. Dans l'une des prestations les plus mémorables du cinéma sud-africain, Thomas Mogotlane incarne le personnage de Panic. Qu'il se déplace habilement dans la rue, qu'il intimide *(les clients)*[276] d'un shebeen (bar), qu'il évite sa logeuse, ou qu'il profite de sa petite amie employée de maison, Panic est inoubliable. Mais c'est son parcours du petit voleur à l'homme de principe qui est le véritable enjeu du film. Arrêté un jour avec un groupe de militants politiques, Panic est interrogé par la police. On lui fait toutes sortes de propositions financières pour qu'il témoigne contre les militants partageant sa cellule de prison. C'est à ce moment-là qu'il est obligé de prendre certaines décisions qui changeront sa vie »[277]. Au péril de sa vie, il gardera le silence et se rangera aux côtés des militants à la consternation du commissaire Stander. Ce film est souvent considéré comme l'un des plus grands films sud-africains. Il fut présenté au Festival de Cannes en 1988 dans la sélection *Un Certain Regard* et les commentateurs y ont vu une chronique de l'Afrique du Sud des années 1980 dans les heures les plus noires du régime. Comme l'explique justement Janet Maslin, c'est la

[274] BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].
[275] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.
[276] Note de l'auteur.
[277] Feature films. Mapantsula. M-Net corporate [en ligne]. Mois année. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=332 [consulté le 11 décembre 2010].

conversion d'un gangster avec un militant qui est au centre du film[278]. Cette évolution est une prise de conscience. La « débrouille », les combines, le racket ne sont que des moyens de s'adapter à un régime et à un système oppressants, en aucun cas ils ne sont les démonstrations d'un combat, d'une résistance. C'est au contact d'activistes communistes, lorsqu'il est en prison, que Panic le comprendra. Bien qu'il soit traité brutalement par la police qui essaye par tous les moyens de l'inciter à dénoncer ses nouveaux camarades, ce ne sont que des facteurs contribuant à sa conversion[279]. Panic personnifie l'aveuglement, l'oppression puis le soulèvement. Son évolution est une allégorie du cheminement des militants, mais aussi un signal d'alarme adressé à l'État qui a interdit le film : on peut interpréter la progression de Panic, comme celle de l'apartheid. Ce système invivable ne peut perdurer et la conséquence de son application et de son durcissement se concrétise dans la lutte armée dont l'objectif est la chute du régime. À mesure que ce système se radicalise, la colère se renforce et la résistance s'amplifie. En 2006, on décerne au film le prix du film sud-africain de la décennie.

Place of weeping est le deuxième film de Darrell Roodt. Certains y voient le premier film anti-apartheid. Nous sommes toutefois opposés à cette qualification : l'exposé que nous avons fait montre de façon circonstanciée que le cinéma militant anti-apartheid en Afrique du Sud a commencé bien avant 1986, année de la réalisation de *Place of weeping*. Néanmoins, malgré ce débat, le film reste une contestation violente de l'apartheid.

« Après qu'un ouvrier agricole noir a volé un poulet pour aider à nourrir sa famille, il est battu à mort par le patron blanc de la ferme. Gracie (Gcina Mhlope) veut traîner le patron de la ferme en justice pour la mort de son frère et trouve finalement une aide en la personne d'un journaliste (James Whylie) […]. Le prêtre local prévient le journaliste de ne pas s'impliquer, mais ce dernier ne tient pas compte de ce conseil, ce qui entraînera d'autres confrontations »[280]. Le film s'attaque donc aux rapports violents entre Noirs et Blancs engendrés par la cristallisation des catégories. La crainte d'un film

[278] MASLIN Janet. Mapantstula (1989), Film Festival, A South African Thief and his radicalization. *New York Times* [en ligne]. September, 1988. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/review?res=940DE1D81331F937A1575AC0A96E948260 [consulté le 11 décembre 2010].

[279] Ibid.

simpliste dont le but est de provoquer une seule réaction émotive est mise en défaut par Janet Maslin dans sa critique du film : « La réalisation de M. Roodt aborde ces questions avec un tel sérieux et une telle gravité que le ton du film n'est jamais théâtral. Les polarités morales sont aussi extrêmes que les polarités raciales, mais le film a si peu de défauts que son impact n'est pas émoussé par une telle simplification »[281].

Les réalisateurs que nous avons présentés ont produit un cinéma politique, œuvre d'une contestation politique. S'opposant ostensiblement à l'application du système d'apartheid, ils ont en tant qu'artistes engagés manifesté leur désapprobation en détournant des codes, des représentations et des concepts conçus et alimentés par le système. Leurs interrogations, formellement, ont pour objectif d'interpeler le public sur l'état du pays. Mais ils ne procèdent pas de la même manière que le gouvernement pour caractériser les publics auxquels ils s'adressent. À supposer qu'ils destinent leurs films à un public en fonction de sa couleur de peau, ce n'est pas pour le conforter dans l'acceptation d'un système, mais au contraire, pour annoncer son imminente faillite. À notre sens, ces cinéastes orientent plutôt leurs œuvres vers un public lui-même militant ou sensible à ses opinions politiques : exilés sud-africains, sympathisants politiques en Afrique du Sud ou à l'étranger, etc. N'oublions pas que la majorité de ces films ont été vus par un grand public à l'étranger et que bien souvent les festivals, les rencontress professionnelles, les cycles thématiques sont leurs seules exploitations. Ils avertissent donc un public qui ne subit pas les affres de l'apartheid, mais qui peut devenir un allié – transfert de compétences, financement, sensibilisation, etc.

1.3.4. Initiatives pour un cinéma démocratique

Cependant, la résistance et la contestation pour faire évoluer le secteur cinématographique ne passent pas seulement par l'engagement des réalisateurs à présenter autrement la société dans laquelle ils vivent. En effet, les salles sont

---

[280] MASLIN Janet. The screen : Place of weeping. *New York Times* [en ligne]. December, 1986. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A0DE2DB113AF936A35751C1A960948260 [consulté le 11 décembre 2010].
[281] Ibid.

« déségrégées » officiellement en 1985[282]. Ce qui n'a pas un impact fondamental puisqu'elles sont en majorité situées dans des quartiers blancs…

Alors qu'en 1992 « près de 70 % des Blancs ont voté oui au référendum pour savoir s'ils soutenaient De Klerk dans la voie d'un règlement négocié »[283] avec les partis politiques comme l'ANC, ce dernier tient une conférence à Gaborone, capitale du Bostwana, sur la culture et la résistance. Lucia Saks indique que l'ANC considère alors le cinéma comme « "Une arme culturelle", ce qui ressemble beaucoup à un appel aux caméras du cinéma du tiers-monde à être utilisées comme un pistolet tirant à vingt-quatre images par seconde »[284]. Le principe affirmant que le cinéma, comme moyen d'expression et d'information, peut être déterminé comme une arme à la portée du peuple pour gagner sa liberté, se retrouve dans le document *Ready to Govern* rédigé en 1992 par des cadres de l'ANC. Le parti politique « "estime que la transition vers la démocratie en Afrique du Sud implique un mouvement d'une société fermée et unique vers une société de libre circulation de l'information et une culture ouverte au débat. Au cœur de la démocratie se trouve la reconnaissance du droit de tous les citoyens à prendre part au processus décisionnel de la société. Cela nécessite que les individus soient armés avec les informations nécessaires et qu'ils aient accès à des propositions alternatives dont ils ont besoin pour faire des choix éclairés. Une société ignorante ne peut pas être démocratique" »[285]. Ces deux citations montrent à quel point les moyens d'expression tels que le cinéma peuvent être un sujet de réflexion et un atout majeur pour un parti politique en opposition. Le cinéma peut servir des causes, des ambitions, des idéologies. Nous allons poursuivre notre étude des initiatives politiques en vue de la création d'un cinéma à l'image de la future démocratie sud-africaine.

---

[282] « Ce n'est qu'en 1985 que les distributeurs parviennent à la déségrégation des cinémas, et pour la première fois l'existence et l'importance de la majorité des Sud-Africains sont reconnues, privés à la fois socialement et économiquement de chances de faire partie d'un public de cinéma en cours de formation ». BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

[283] RUSSELL Alec. *After Mandela The battle for the Soul of South Africa*. 1ère éd. London : Windmill books, 2010, p. 138

[284] SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 168

[285] Discussion Documents. Transformation of the media. *African National Congress* [en ligne]. March 2007. Disponible sur : http://www.anc.org.za/show.php?id=2374 [consulté le 14 avril 2011].

Mais revenons quatre années en arrière, en 1988, avec la création de l'organisation Film and Allied Workers (FAWO) dont l'objectif est de rassembler tous les cinéastes sud-africains afin de contribuer à l'avènement de la démocratie ainsi ouvrir les portes de l'industrie cinématographique et audiovisuelle sud-africaine au plus grand nombre. Le cinéma, pour les cadres de la FAWO, sert « "de véhicule aux individus pour formuler leurs différentes appartenances sociales et définir leurs cultures historiques, leurs traditions, leurs expériences sociales et politiques. Si le cinéma est utilisé uniquement pour divertir et non pour éduquer, alors les chances de transformer notre société sont minces" »[286]. Dans le prolongement de cette volonté d'user du cinéma comme d'un outil éducatif pour émanciper les individus, la FAWO est à l'initiative d'une école de cinéma. « Sur la base de ce projet, la FAWO a obtenu avec succès des financements provenant de Channel Four, au Royaume-Uni, et d'autres organismes de financement internationaux, afin d'établir une petite école communautaire de vidéo dans le centre-ville *(de Johannesburg)*[287], destinée à la formation des cinéastes noirs, et donc de faire un pas petit mais significatif vers le rééquilibrage de l'accès à l'éducation et aux ressources. Ce projet a évolué pour devenir la Newton Film and Television School »[288]. Cette école devait accueillir en priorité les Sud-Africains noirs afin qu'ils s'approprient le cinéma et puissent raconter leur histoire à l'aide du cinéma.

La FAWO est une alliance, et de ce fait elle ne réunit pas seulement, les cinéastes, mais aussi tous les professionnels du secteur cinématographique et audiovisuel. La FAWO est un exemple parmi d'autres de la structuration d'une industrie mixte, où se confondent cinéma et audiovisuel. Progressivement, cet ensemble se formalisera de telle sorte que les termes « secteur cinématographique », « secteur audiovisuel », ou « secteur cinématographique et audiovisuel » recouvreront souvent les mêmes notions, c'est-à-dire le cinéma, la télévision, la publicité, le documentaire, le court-métrage et parfois même les « shootings » photos.
Mais revenons à deux autres événements qui viendront s'ajouter à la formation de la FAWO en 1988. Une nouvelle fois, les objectifs sont les mêmes : réfléchir à l'ouverture

[286] Citant Seipati Bulane-Hopa président du Distribution comittee in BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].
[287] Note de l'auteur.

du secteur cinématographique et à l'établissement de nouvelles règles, permettant de nouveaux usages et une nouvelle définition.

Le Film and Broadcasting Forum est créé en 1991 pour répondre aux problèmes de l'industrie locale. « Dans sa composition, le Film and Broadcasting Forum représentait la vision la plus large possible des intérêts de l'industrie, depuis les producteurs jusqu'aux réalisateurs, scénaristes, acteurs, musiciens, techniciens, agents, directions et studios. Il comprenait aussi des groupes proches du pouvoir et d'autres plus progressifs, dont certains n'ont [...] pas été très coopératifs. Le Film and Broadcasting Forum a décrit son objectif premier comme la création d'un environnement dans lequel ses membres pourraient aborder les questions stratégiques d'intérêt commun et discuter de ces stratégies avec l'État, les partis politiques, les groupes culturels, les diffuseurs, les distributeurs, les exploitants et autres. Un des objectifs principaux était la création et le développement d'une culture cinématographique sud-africaine et autochtone représentative qui redresserait le déséquilibre politique du passé afin d'assurer un accès égal pour tous les Sud-Africains aux infrastructures du secteur. De ce processus de consultation, un [...] consensus temporaire a émergé qui a tenté de répondre à la restructuration de l'industrie cinématographique locale »[289]. Le Film and Broadcasting Forum donnera naissance en 1993 à une autre instance.

Le Film and Brocasting Steering Committee apparaît la même année que l'Independent Broadcasting Authority Act. Cette loi entérine les principes démocratiques constitutionnels qui verront bientôt le jour, la liberté d'expression, la liberté d'accès à l'information, l'égalité de traitement, etc. Ce n'est donc pas une coïncidence. Le Film and Broadcasting Steering Committee représente les « huit plus importantes organisations dans le cinéma local. Le Film and Brocasting Steering Committee a travaillé minutieusement sur des propositions pour une Fondation du film en Afrique du Sud pendant plus d'un an. Les structures proposées sont calquées sur les structures du cinéma en France et au Burkina Faso. Dans l'année 1994, une Fédération

---

[288] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 144

[289] BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

cinématographique et télévisuelle a émergé du Film and Brocasting Steering Committee »[290].

Ces trois événements annoncent et préfigurent les structures du secteur cinématographique post-1994.
Nous constatons que les résolutions suivantes – l'alliance des professionnels du secteur dans une acceptation large, l'intention de créer un fonds de financement public pour le secteur, la stratégie de création d'un cinéma local ainsi que d'un office national du film et la volonté de définir les bases d'un cinéma à l'image des valeurs démocratiques et constitutionnelles – sont élaborées pour êtres intégrées dans une nouvelle Constitution. Ces résolutions sont les racines évidentes et formalisées de réalités sectorielles à l'heure actuelle. Les organisations professionnelles aujourd'hui en Afrique du Sud comme l'Independent Production Organisation (IPO) ou plus précisément la South African Screen Federation (Sasfed) ont les mêmes objectifs d'alliance et d'unité pour représenter et s'adresser au nom des individus du secteur à l'État ou au secteur privé – exploitants, distributeurs, etc. Le Fonds public de financement pour la création cinématographique évoqué en 1993 s'articule aujourd'hui autour de plusieurs organes d'État, la National Film and Video Foundation (NFVF), le Department of Trade and Industry (DTI), ou encore l'Industrial Development Corporation (IDC). La NFVF est créée officiellement en 1997. Elle a la charge notamment d'influer sur le secteur moyennant plusieurs méthodes et mécanismes politiques et financiers afin que ce dernier amorce une évolution démocratique. La NFVF s'emploie à l'organisation d'un cinéma dit « national » en harmonie avec les valeurs démocratiques et les principes de l'Afrique du Sud post-apartheid.

Nous développerons plus en détail ces initiatives et ces réflexions sur le cinéma post-apartheid dans la perspective de l'État et du secteur public, mais aussi dans la perspective du secteur privé.

[290] Ibid.

2. Réflexions et initiatives cinématographiques post-apartheid

En 1994, les premières élections libres se déroulent en Afrique du Sud et voient l'accession tant espérée du héros national Nelson Mandela et d'un gouvernement d'unité nationale à la tête de l'État.

Si les années 1990 sont le théâtre de bouleversements politiques dans l'ensemble de la société sud-africaine, elles sont aussi parallèlement et en raison de ces troubles politiques, une période d'intense réflexion et de nombreuses décisions quant au devenir du secteur cinématographique et audiovisuel à l'intérieur de l'État, le but étant de proposer un ou plusieurs plans stratégiques à appliquer lorsque la démocratie sera officialisée. Ces réflexions sont des projections, des hypothèses, des stratégies et des souhaits développés par différents contributeurs de la société civile, de l'industrie et de l'État.

2.1. La transition démocratique

« Une nation divisée par un régime répressif ne se réunifie pas subitement au moment où cesse la répression »[291] explique Desmond Mpilo Tutu ; d'où la nécessité d'une période transitoire pour s'éloigner d'une situation donnée et en atteindre une autre. Cependant, Javier Santiso note lui que c'est justement à ce moment si spécifique que l'on reconnaît une société en transition : « On peut d'ailleurs définir les sociétés transitionnelles par la propension à exiger un futur éminent et à espérer une transformation imminente »[292].

[291] TUTU Desmond. *Il n'y a pas d'avenir sans pardon*. 1ère éd. Paris : Albin Michel, 2000, p. 28

[292] SANTISO Javier. Les horloges et les nuages : temps et contremps des démocratisations. II. Les marques d'une personnalité démocratique. *Voies et impasses de la démocratisation* / dir. Dominique Wolton. 1ère éd. Paris : CNRS, 1996, p. 168

2.1.1. La transition

La transition elle-même est définie dans la Constitution sud-africaine provisoire de 1994 au chapitre 16 concernant l'unité nationale et la réconciliation : « Cette Constitution prévoit un pont historique entre le passé d'une société profondément divisée, caractérisée par des luttes, des conflits, des souffrances indicibles et des injustices, et un avenir fondé sur la reconnaissance des Droits de l'homme, de la démocratie, de la coexistence pacifique et des opportunités de développement pour tous les Sud-Africains, indépendamment de la couleur, de la race, de la classe, de la croyance ou du sexe »[293]. Concrètement, l'enjeu, comme l'exprime Philippe-Joseph Salazar est d'organiser « un patient transfert des pouvoirs administratifs et militaires, essentiels à une transition de l'oligarchie à la république, par exemple par la rétention de cadres de l'administration et leur remplacement progressif et souvent acrimonieux, la transformation plus aisément accomplie des forces de police et de leur démilitarisation, l'intégration rapide des armées de libération à l'ancienne armée sud-africaine, la plus difficile mise à jour de la magistrature »[294].

2.1.2. La transitologie

Ce concept de transition dans le cadre du passage d'un régime autoritaire à un régime démocratique a été théorisé dans le cadre de ce que certains, comme Richard A. Wilson, nomment la transitologie. Ce dernier la définit comme une tentative « d'isoler les variables qui renforcent ou sapent la consolidation démocratique et de construire des modèles de mécanismes universels qui conçoivent la démocratisation comme s'il s'agissait d'une question de bon agencement des pièces d'un puzzle. La théorie de la transition en sciences politiques traditionnelles est souvent vue comme une compréhension libérale minimaliste de la démocratie, à l'image des Constitutions

[293] South Africa, Interim Constitution. Chapter 16. National Unity and Reconciliation. International Constitutional Law Project Information [en ligne]. April 1994. Disponible sur : http://www.servat.unibe.ch/icl/sf10000_.html [consulté le 22 novembre 2009].
[294] TUTU Desmond. *Amnistier l'apartheid, Travaux de la Commission Vérité et Réconciliation*. dir. Philippe-Joseph SALAZAR. Nombre édition. Paris : Seuil, 2004, p. 34

consacrant les droits civils individuels, la compétition entre partis politiques et des élections périodiques »[295].

Philippe-Joseph Salazar marque temporellement la fin de cette transition entre le régime sud-africain d'apartheid et la démocratie sud-africaine à la remise du rapport final de la Commission Vérité et Réconciliation, le 29 octobre 2003. Nous sommes assez prudents sur le fait de donner une date aussi précise que celle-ci. Selon nous, ce n'est pas la remise d'un rapport, certes important dans le processus de réconciliation nationale engagé par l'État, qui achève cette transition. Nous adhérons davantage, par conséquent, à l'opinion de Lindiwe Mazuba : « La fin de l'apartheid n'est pas la fin de l'héritage de l'apartheid. Le nettoyage, le nettoyage, il y a tant à laver, à récurer »[296]. Si un acte solennel et symbolique peut donner un repère commun pour évoquer la fin de la transition, dans les faits, aucune date ne sert de frontière imperméable aux usages et aux habitudes.

2.1.3. Le secteur cinématographique en transition

Ces notions de transition et de transitologie sont néanmoins à employer avec précaution. Une transition pourrait se définir comme la période d'évolution entre une situation A et une situation ou des situations B. Si l'on transpose cette définition simpliste mais évocatrice au secteur cinématographique, la transition du cinéma sud-africain se définit comme le passage d'une situation « polymorphe et divisée » à une situation « unie dans la diversité ». Ce à quoi nous pouvons ajouter premièrement que la situation B ne fait pas disparaître les effets de la situation A et deuxièmement que de nouveaux types de divisions apparaissent dans la situation B, aboutissant parfois à faire de la « diversité » un facteur de désunion. Chaque situation a des indicateurs structurels. Le point de départ est un cinéma A1 très codifié, produit localement (codes de représentations cinématographiques de l'apartheid) et un cinéma A2 de résistance (engagé, politique et militant) réalisé localement et en exil. Cette situation repose sur une industrie

[295] WILSON Richard. *The politics of truth and reconciliation in South Africa, Legitimizing the post-apartheid State.* 1st edition. Cambridge : Cambridge university, 2001, p. XVI

[296] Citée in SEVRY Jean. *Littératures d'Afrique du Sud.* 1ère éd. Paris : Karthala, 2007, p. 374

subventionnée, des publics restreints et segmentés, un cinéma très politisé, un cinéma peu rentable, local, non exportable, mais submergé par les films hollywoodiens.

La situation B, vue comme un objectif à atteindre pourrait être un cinéma libéré des codes de l'apartheid et s'attribuant d'autres codes idéologiques, proposé à un public plus large, moins ou différemment politisé, un cinéma plus rentable, national, exportable et concurrent potentiel du cinéma hollywoodien.

La transitologie pourrait ainsi être l'identification des passages d'une situation A à une situation ou des situations B pour chaque indicateur. La fin de la transition est effective quand la ou les situations B se substituent complètement à la situation A. Cette transition n'a pas de fin prévisible. Elle est une stratégie assumée et décidée en l'occurrence par le régime démocratique sud-africain. Elle est aussi conditionnée par la manière dont les citoyens eux-mêmes la conçoivent, la vivent et la prennent en charge, en référence ou non aux stratégies officielles. L'État néanmoins la définit plus ou moins clairement en objectifs qu'il veut atteindre ou peut abandonner. Dans le cas d'un abandon, la transition sera terminée, mais avortée et non réalisée.

L'empressement transitionnel vers un aboutissement que nous évoquions plus tôt est également ressenti dans le cas du secteur cinématographique : « une caractéristique plus inquiétante [...] des cinéastes sud-africains et de l'industrie en général, est leur impatience. "Les Sud-Africains veulent un changement maintenant"[297]. Ils oublient la complexité de l'industrie et du milieu. Ils doivent apprendre à accepter que le cinéma, et tout ce qui va avec, est un processus lent à se développer surtout dans un style propre »[298]. Ce bouillonnement atteste néanmoins du changement, du sentiment de changement ou de la volonté de changement qui entourent le secteur cinématographique en cette période marquée par les perturbations qui parcourent la société et l'État sud-africains. La transition est aussi inséparable de ce désir de rupture radicale avec le passé. Cette rupture fait dire à des cinéastes importants comme Jeremy Nathan que la date de naissance du cinéma démocratique est 1994 : « Vous devez bien comprendre qu'en Afrique du Sud nous avons une industrie seulement depuis 1994. Nous n'avons que quinze ans »[299].

---

[297] « want it now ».

[298] Citant Kristin Pichaske in FOURIE Pieter. *Marginal Lives & Painful Pasts South African Cinema After Apartheid.* Preface. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007, p. 9

[299] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

2.1.4. Réflexions sur le rôle des médias dans la transition

La société dans son ensemble est touchée par cette notion de transition. Toutefois, toutes les composantes de la société n'évoluent pas à la même vitesse et ne vont pas dans la même direction. Certaines veulent répondre à l'appel d'un État lui-même en évolution, d'autres sont récalcitrantes. Dans ce cas, les secteurs artistiques et le secteur cinématographique en particulier peuvent aussi évoluer. Ils accompagnent cette phase de mutation de l'État et de la société. De ce fait, leur rôle en tant qu'acteur ou témoin de cette démocratisation est remis en question car « Les films et les vidéos sont considérés comme vitaux dans la transition en Afrique du Sud. Entre autres, le cinéma et la vidéo peuvent soutenir un pays stable, démocratique et solidaire »[300].

Nous avons remarqué qu'en Afrique du Sud le cinéma peut être considéré comme une arme, utilisée à des fins différentes, pour éduquer et émanciper ou pour manipuler et contrôler. Un nouvel État prenant forme, une nouvelle réflexion sur son usage se dessine. Mais les acteurs de la création ont souvent déjà eu à réfléchir à l'emploi du médium cinématographique s'ils accédaient au pouvoir.

2.1.4.1. Médias : canevas de la représentation cinématographique des propositions politiques alternatives

Les médias peuvent ainsi participer au passage d'un régime à un autre. Annie Nivat affirme en parlant de l'URSS et de la Russie que « les médias ne se sont pas uniquement imposés en tant que témoin privilégié des transitions, mais qu'ils ont été un acteur à part entière du processus »[301]. Le cinéma contestataire des années 1960 à 1980 en Afrique du Sud est l'illustration d'un engagement qui prend sa source aux origines du processus de démocratisation. Loin de simplement épouser la thèse d'une mise en image de

[300] BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

[301] NIVAT Anne. Médias : acteurs des transitions en Russie. I. Socialisation et démocratisations. *Voies et impasses de la démocratisation* / dir. Dominique Wolton. 1ère éd. Paris : CNRS, 1996, p. 103

l'actualité, les cinéastes politisés et militants se sont mobilisés pour évoquer cinématographiquement leurs réflexions sur les modèles de société qu'ils souhaitaient voir advenir et la condamnation argumentée d'un système politique qui leur semblait injuste. Leur objectif était de prendre part activement à l'avènement d'une démocratie et au rééquilibrage de la société sud-africaine. L'histoire du cinéma sud-africain laisse apparaître la monopolisation des écrans par l'imagerie raciste de l'apartheid. Nous adhérons aux propos d'Annie Nivat sur le rôle des médias en URSS : « Leur mode de fonctionnement (les médias sont les "suiveurs" de la pensée politique du Comité Central du PCUS, le porte-voix du parti unique) est à la fois idéologique et "contraint" : ils ne sont qu'une courroie de transmission entre un État omnipotent et les masses populaires, un vulgaire maillon instrumentaliste de l'idéologie de l'Élite dont le rôle se borne à éduquer les masses. [...] Les médias soviétiques ont donc été organisés dans l'unique but de servir le PCUS, de défendre les intérêts de l'élite au pouvoir et de forger l'imaginaire social nourri par des représentations globales et une mythologie servile »[302]. Le cinéma et les médias en Afrique du Sud, en tant qu'outils de contrôle, réfléchissent aussi une conception utilitariste du cinéma dans le cadre d'un régime où ils deviennent progressivement des maillons prosaïques de l'appareil politique. Le parallèle ne s'arrête pas là : le cinéma afrikaner et le cinéma « pour Noirs » notamment ont fabriqué une imagerie d'État, en abreuvant les spectateurs de représentations cinématographiques de la société imaginée par les cadres de l'apartheid. Mais face à une société où le cinéma est utilisé comme un « porte-voix » du régime et défini comme iconographie de l'idéologie de l'État, le sens de résistance prend toute son ampleur et sa force dans le cas d'un cinéma alternatif, le cinéma engagé et politique. L'art cinématographique ne peut donc plus être simple spectateur des iniquités du système, il se doit d'être le canevas des représentations des propositions politiques alternatives.

Cette importance dévolue aux médias dans leurs contributions aux débats, à la résistance et finalement à l'avènement de la démocratie, ne s'arrête pas à une opposition historique. Les médias ont un rôle à jouer dans la structuration d'un nouvel État et d'un nouveau régime politique en Afrique du Sud.

[302] Ibid, p. 104

2.1.4.2. Médias : des outils démocratiques par excellence

Philippe-Joseph Salazar, dans son ouvrage sur la Commission Vérité et Réconciliation, comprend les médias en tant qu'instrument démocratique comme une évidence : « Il va sans dire que l'importance capitale des médias, de leur liberté et leur fiabilité, clé de voûte absolument indispensable à l'instauration d'une société libre, sera soulignée avec force dans les recommandations que sera amenée à faire la Commission Vérité et Réconciliation »[303]. La citation de Philippe-Joseph Salazar illustre l'importance du contrôle des images au XX^{e} siècle. L'État ne peut faire sans les médias. L'outil qui servait encore hier à abuser les populations sud-africaines doit devenir un outil d'émancipation. L'outil reste le même entre le régime d'apartheid et le régime démocratique – outre les évolutions techniques – c'est essentiellement son usage et ses fins qui sont radicalement en opposition. L'État a besoin du cinéma, aujourd'hui comme hier. À titre d'exemple, pour certains observateurs le secteur cinématographique et les médias dans leur ensemble ont « la responsabilité d'éviter, de critiquer et de se battre contre le racisme »[304] au sein de la démocratie sud-africaine.

Plus largement, les médias et le secteur cinématographique sont entendus comme des instruments destinés à s'adresser au plus grand nombre. Martin Botha pense que les changements sociaux que veut apporter le nouvel État démocratique ne peuvent s'appuyer que sur une communication de qualité, d'où l'usage des médias pour se faire entendre et comprendre. « La communication est une des pierres angulaires de la démocratie, et les films et la vidéo peuvent apporter une importante contribution à la démocratisation et au développement qui doivent avoir lieu au sein de cette société. Les films et la vidéo peuvent être utilisés efficacement dans les campagnes intensives d'éducation et d'information au sujet de la tolérance en politique et des rouages de la démocratie, ainsi que sur les questions de santé. Face à une population avec un niveau élevé d'analphabétisme, les films et les vidéos peuvent être diffusés dans les cinémas et à la télévision, en particulier à travers un réseau de *(camionnettes vidéo mobiles)*[305] dans

---

[303] TUTU Desmond. *Amnistier l'apartheid, Travaux de la Commission Vérité et Réconciliation*. dir. Philippe-Joseph SALAZAR. Nombre édition. Paris : Seuil, 2004, p. 314

[304] SAHRC. *The News in Black and White: An Investigation Into Racial Stereotyping in the Media*. Media Monitoring Project. Johannesburg : SAHRC, October 1999, p. 5

[305] « mobile video vans ».

les zones rurales qui n'ont pas accès à la télévision ou au cinéma »[306]. Notons l'héritage du bioscope de Solomon Plaatje dans le discours de Martin Botha. Il voit dans le cinéma mobile, tout comme Plaatje à son époque, une méthode stratégique afin que les représentations cinématographiques de la démocratie pénètrent le pays en profondeur et atteignent une plus grande partie de la population sud-africaine.

D'autres, comme Neville Alexander, analysent en Afrique du Sud *a posteriori* – en 2003 – les médias comme des créateurs de mythes pour participer à la démocratie : « Les processus de fabrication des images des médias, à la fois internationaux et nationaux, ont, bien sûr, créé de nombreux mythes qui ont très peu à voir avec les tendances sous-jacentes historiques et sociales »[307]. Le sentiment que les médias en Afrique du Sud durant cette période sont « créateurs » est un concept qui peut induire en erreur. Les médias illustrent ces mythes – nous reviendrons sur ce terme et les mythes en question dans une prochaine partie. Ils jouent essentiellement le rôle de créateurs de symboles représentant ces mythes. Nous nous appuyons sur la définition de symbole politique élaborée par Philippe Braud : « Il est possible d'identifier trois catégories particulièrement importantes, d'ailleurs étroitement corrélées entre elles. La première concerne la construction identitaire. Beaucoup de symboles contribuent à "donner chair" à des communautés d'appartenance : la nation notamment, mais aussi des groupes ethno-culturels ou religieux, voire des partis politiques. [...] une seconde catégorie touche à leur capacité légitimatrice. L'ampoule du sacre des rois à Reims ou le toucher des écrouelles ont joué ce rôle au bénéfice de la monarchie capétienne. [...] Dans le contexte tout différent du rationalisme des Lumières, c'est la théorie du Contrat social qui remplira cette fonction. [...] Enfin, une troisième catégorie renvoie à leur capacité mobilisatrice. [...] Les thèmes de la Patrie, de la Révolution ont permis la construction historique de mouvements de masse »[308]. Nous estimons que les symboles créés par les médias sont des moyens de donner corps et de conceptualiser visuellement la démocratie, par des marqueurs qui en seront des synonymes graphiques. Par ailleurs, ces images deviennent des objets de culte et des références légitimes utilisables d'un

---

[306] BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

[307] ALEXANDER Neville. *An Ordinary Country Issues in the Transition from Apartheid to Democracy in South Africa*. 1ère éd. New York, Oxford : Berghahn Books, 2003, p. 59

médium visuel à l'autre, que ce soit sous la forme de reconstitution ou d'utilisation d'images d'archives – journaux, documentaires, fictions, etc. Étudions les images de la libération (parfaitement mise en scène) de Nelson Mandela le 11 février 1990, celles des queues interminables des citoyens devant les bureaux de vote en avril 1994, le trophée de la Coupe du monde de rugby soulevé par François Piennar en 1995, Nelson Mandela portant le maillot des Springboks lors de la finale, etc. Ces images sont aujourd'hui encore, grâce à Internet, accessibles partout dans le monde. Les images de la libération de Nelson Mandela en février 1990 sont disponibles sur le site *ina.fr*, *videos.tf1.fr* ou encore sur *youtube.com*[309]. Les images des queues interminables des citoyens devant les bureaux de vote en avril 1994 sont disponibles elles aussi sur *youtube.com*[310]. Enfin, les images du capitaine des Springboks lors de la coupe du monde de rugby en 1995 ainsi que celles de Nelson Mandela vêtu de la tunique de l'équipe nationale de rugby ont été réinterprétées par Clint Eastwood dans son film *Invictus* (2009) avec Matt Damon et Morgan Freeman – à noter que les images de l'époque sont aussi disponibles sur Internet[311]. Par conséquent, nous pouvons observer la symbolisation et la légitimation pour représenter la démocratie sud-africaine que revêtent ces images, utilisées dans plusieurs médias à plusieurs époques et sous plusieurs formes.

---

[308] BRAUD Philippe. *La science politique*. 9e éd. Paris : Puf, 2007, p. 121

[309] Libération Nelson Mandela. JA2. Justice et faits divers. Economie et société. *Ina* [Ressource électronique]. Février 1990. Disponible sur : http://www.ina.fr/economie-et-societe/justice-et-faits-divers/video/CAB90006718/liberation-mandela.fr.html [consulté le 21 juillet 2011].

Libération de Nelson Mandela. *MyTF1* [en ligne]. Février 2010. Disponible sur : http://videos.tf1.fr/retro-info-tf1/11-02-1990-liberation-de-nelson-mandela-4376413.html [consulté le 21 juillet 2011].

Libération de Nelson Mandela, anniversaire et amnésie collective de 2008. BFMTV. YouTube [en ligne]. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=-AiOpueY9f0 [consulté le 21 juillet 2011].

[310] South Africa's First Elections 1994. YouTube [en ligne]. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=WFD-0Um9FjI [consulté le 10 juillet]. 2010

[311] Les images de la finale et le levé de la coupe in [311] *YouTube* [en ligne]. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=M7IEXw_7kwI&feature=related [consulté le 10 juillet 2010].

Nous allons nous intéresser maintenant aux actes fondateurs, aux initiatives premières et officielles de l'État sud-africain dans les années 1990 ainsi qu'à celles du secteur privé.

2.2. Réflexions, recherches et initiatives de démocratisation du secteur cinématographique

L'État et le secteur privé ont des intérêts à la fois communs et divergents à développer le cinéma. Politiquement et économiquement, cela est nécessaire. Mais ces réflexions révèlent de futures tensions, de futures alliances entre le pouvoir politique et le pouvoir économique.

2.2.1. Les réflexions, les recherches et les initiatives de l'État

« Une société qui cherche fiévreusement à renverser l'ordre établi ou à en instituer un nouveau trouve dans le développement des techniques et des arts le moyen de dissocier ce qui reste de l'ordre ancien et d'en préfigurer un autre. »[312] L'État sud-africain emboîte le pas de la société sud-africaine dès 1994, et ce jusqu'à la fin des années 1990. Il cherche à définir des politiques culturelles et cinématographiques stratégiques sur lesquelles il pourra faire reposer les représentations artistiques de la démocratie sud-africaine. Deux positions semblent apparaître en ce qui concerne le secteur cinématographique. La première : renouveler totalement le secteur, de sorte qu'il n'ait plus aucun point commun avec le secteur d'antan. La seconde : le réformer afin de préserver des structures existantes et fonctionnelles pour ne changer que les parties inadéquates au sein du nouveau régime politique.

[312] Citant Pierre Francastel in REVAULT D'ALLONES Olivier. *La création artistique et les promesses de la liberté*. 1ère ed. Paris : Klincksieck, 1973, p. 261

2.2.1.1. L'Arts and Culture Task Group et le *White Paper on Arts, Culture and Heritage*

L'*Arts and Culture Task Group* (ACTAG) est fondé en septembre 1994 par le premier ministre de la Culture de l'Afrique du Sud démocratique, le Dr Ben Ngubane. Ce groupe de réflexion doit aider le ministre à proposer une politique culturelle dynamique, cohérente et stratégique. L'ACTAG ne se focalise pas exclusivement sur le secteur cinématographique, il prend en charge une réflexion globale sur les arts locaux – danse, musique, artisanat, peinture, etc. En 1995, l'ACTAG rend un premier rapport au ministre, dont les principales recommandations (préfigurant encore une fois la création de la NFVF) seront intégrées dans un second rapport.

Le *White Paper on Arts, Culture and Heritage*[313] est publié en 1996. Ce rapport a plusieurs intérêts. Il définit les termes d'art et de culture pour le Department of Arts, Culture, Science and Technology. Il évoque la transition et la démocratisation du point de vue artistique et culturel ainsi que les apports économiques et démocratiques substantiels de ces domaines au pays, d'où la nécessité de concevoir une politique culturelle en Afrique du Sud.

Le ministre lui-même préface le Livre Blanc. Il explique le contexte dans lequel il est produit, celui de la transition. Ce rappel du contexte est présent dans de nombreuses lois et rapports publics des années 1990. Il marque l'instant historique, le nouveau départ du pays, et ainsi amplifie la dimension et la valeur des recommandations présentes dans le rapport. « La société sud-africaine a subi une transformation fondamentale depuis deux ans. Conformément aux principes de justice, de démocratie, de non-racisme et de non-sexisme, chaque secteur de notre société fait face au changement. Tandis que cette transformation peut être troublante pour certains, pour d'autres, elle apporte l'espoir que leurs besoins, points de vue et aspirations fassent maintenant partie du courant dominant. Le premier gouvernement d'Afrique du Sud élu démocratiquement a contribué à ce processus en créant notre premier Ministère des Arts, de la Culture, de la Science et de la Technologie. L'Afrique du Sud est en effet sur le point de vivre une

[313] DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE SCIENCE AND TECHNOLOGY. *White Paper on Arts, Culture and Heritage All our legacies, our common future*. Department of Arts and Culture Republic of South Africa [en ligne]. June 1996. Disponible sur : http://www.dac.gov.za/white_paper.htm [consulté le 26 septembre 2010].

renaissance culturelle »[314]. Cette renaissance culturelle est indispensable pour s'éloigner le plus radicalement possible du régime d'apartheid : « Comme tous les autres secteurs de notre société, les arts, la culture et le patrimoine ont été fondamentalement affectés par notre passé »[315].

Dans le rapport, l'art « ne se limite pas à toutes les formes et les traditions de danse, de théâtre, de musique, de théâtre musical, d'arts visuels, d'artisanat, de design, de littérature écrite et orale qui sont des moyens pour les créativités individuelles et collectives de s'exprimer par le biais de la performance, de l'exécution, de la présentation, de l'exposition, de la transmission et de l'étude »[316]. La culture, quant à elle, se définit, selon le Livre Blanc, comme « la totalité dynamique des traits distinctifs spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social. Il inclut les arts et les lettres, mais aussi les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions, le patrimoine et les croyances développées au fil du temps et sujettes à changement »[317]. Nous le verrons plus en détail dans une autre partie, l'art et la culture sont toujours intimement liés à la notion de liberté d'expression qui, dans le rapport, est perçue comme « un préalable fondamental à la démocratie […]. Enracinés dans la liberté d'expression et la création, les arts, la culture et le patrimoine ont un rôle vital à jouer dans le développement, la construction nationale et le maintien de notre démocratie naissante. Ils doivent être habilités à être utilisés de cette façon »[318].

L'enjeu est donc de refaçonner les arts de sorte qu'ils s'intègrent parfaitement dans ce nouveau régime démocratique et qu'ils puissent répondre à l'attente de l'État et de la société, ou du moins des groupes de la société désavantagés dans le passé. Mais les arts en tant que moyen d'expression sont aussi considérés comme des piliers de la démocratie. Les défis pour le nouvel État sont donc « la gestion, l'accessibilité et le financement »[319] de la culture et des arts.

Le Livre Blanc témoigne de la conscience de l'État que « les arts et la culture sont aussi d'importantes industries : elles offrent des emplois potentiels et des opportunités de

[314] Ibid..
[315] Ibid.
[316] Ibid.
[317] Ibid.
[318] Ibid.

création de richesse »[320]. Il est possible de faire deux commentaires sur cet extrait du Livre Blanc. Le premier est qu'il semble y avoir une confusion délibérée entre art, culture et industrie. L'art et la culture sont donc assimilés à des générateurs de ressources et de richesses, à l'image d'autres industries. Admis, par conséquent, comme des mécanismes supplémentaires de gains financiers, ils prennent une valeur encore plus importante. Les arts et la culture sont donc, selon le rapport, des sources d'émancipation démocratique et des piliers économiques dont l'État ne peut se passer. La réalité est tout autre : nous observerons dans une prochaine partie la distance entre les objectifs, les espoirs et la concrétisation actuelle du point de vue du secteur cinématographique.

2.2.1.2. National Film and Video Foundation Act, 1997

Un an après la publication du Livre Blanc, en 1997, est votée une loi capitale pour le secteur cinématographique, la *National Film and Video Foundation Act*. Cette loi est le résultat des demandes et des recommandations des professionnels du secteur qui désiraient un organisme central, unique et public. Cette loi fixe les raisons de sa création, ses missions, les moyens mis à sa disposition pour atteindre ses objectifs et son fonctionnement interne.

Selon la loi, les objectifs de la Fondation sont : « (a) de développer et promouvoir l'industrie cinématographique et vidéo ; (b) de fournir et d'encourager la création d'opportunités pour les personnes en particulier issues des communautés défavorisées afin qu'elles s'impliquent dans le secteur du film et de la vidéo ; (c) d'encourager le développement et la distribution de films et de vidéos produits localement ; (d) de soutenir l'enrichissement, le développement et l'accès à l'industrie du film et de la vidéo et à l'égard de l'industrie du film et de la vidéo, de remédier aux déséquilibres historiques dans l'infrastructure et la distribution des compétences et des ressources »[321]. L'accessibilité et le rééquilibrage de l'industrie sont dans la loi les missions primordiales de la NFVF. La transition et la notion de démocratie apparaissent ici

---

[319] Ibid.

[320] Ibid.

[321] Government Gazette. *No. 73 of 1997 : National Film and Video Foundation Act*. Republic of South Africa. Vol 390. n° 390. Cape Town : Government Gazette, 1997, p. 2

comme l'ouverture au plus grand nombre, dans le sens de donner les moyens à la population sud-africaine dans son ensemble de s'approprier les outils de sa représentation cinématographique, de façon à multiplier les producteurs d'images et ainsi faire croître la diversité des œuvres. La NFVF, pour parvenir à remplir ces objectifs, « peut apporter un soutien y compris, mais sans s'y limiter, un soutien financier, des conseils et des informations à toute personne, organisation ou institution ; peut déterminer quel domaine de l'industrie du film et de la vidéo doit avoir la priorité dans le but de le soutenir, par conséquent elle peut enquêter et déterminer la nécessité de son appui à toute personne, organisation ou institution ; peut mener des recherches sur n'importe quel champ de l'industrie cinématographique et vidéo ; peut établir, compiler et maintenir des bases de données, y compris, mais sans s'y limiter, des bases de données de personnes, d'organisations, d'établissements, d'équipements et d'installations liés à l'industrie du cinéma et de la vidéo ; peut créer des bourses d'études et des prêts aux étudiants pour des études locales et à l'étranger ; peut créer un lien avec un membre du conseil exécutif de chaque province désigné par le premier ministre de la Province afin de promouvoir l'industrie cinématographique et vidéo de manière plus efficace dans toute la République et d'assurer la coordination dans la répartition des fonds au niveau national et provincial ; peut rendre les fonds accessibles […] pour les institutions ; peut accorder des subventions et consentir à des prêts aux personnes, organisations ou institutions, en vue de fournir des installations pour soutenir le développement et la promotion de l'industrie […] ; peut coopérer avec toute personne, organisation et institution ; peut conclure des ententes avec toute personne, organisation ou institution […] ; peut faire tout ce qui est nécessaire pour réaliser ses objectifs »[322]. La NFVF a donc trois moyens d'agir en direction du secteur cinématographique : le conseil, l'information et le financement. C'est donc à la fois un organe consultatif et financier. Elle ne peut de son propre fait réglementer le secteur, mais elle assure la centralisation de la gestion du secteur et devient le « porte-voix » public de l'État. En ce qui concerne l'aspect financier, la NFVF est pourvue de deux fonds pour financer ses missions, le *Film and Video Iniative* et le *Film Development Fund*. Le premier fonds est destiné au financement de longs-métrages et de projets vidéos[323]. Le second est affecté

[322] Ibid, p. 3
[323] Ibid, p. 8

au financement des bourses d'études en cinéma, des projets de premiers films ou pour les producteurs débutants, au financement des courts-métrages et au développement de scenarii[324].

La Fondation est liée à l'État, et plus particulièrement au Department of Arts, Culture, Science and Technology, de plusieurs façons. En plus d'appliquer la politique culturelle du ministre de tutelle et du gouvernement, le président de la NFVF est nommé par le ministre[325]. Les financements principaux sont publics, même si la loi précise qu'elle pourra recevoir des contributions, des donations, des règlements pour ses services ou percevoir les intérêts de ses potentiels investissements[326]. En raison de sa gestion de fonds publics, la NFVF devra rendre des comptes, chaque année, certifiés par l'« Auditeur général ». Elle doit être en mesure de présenter l'état de ses finances dans le cours d'un exercice annuel et ne peut engager plus de dépenses que son budget ne le lui permet[327]. La Fondation est, en conséquence, une extension de l'État, l'un de ses organes. Cependant, la NFVF ne verra réellement le jour que deux ans plus tard, en 1999.

2.2.1.3. The South African Film and Television Industry Report

Entretemps, en 1998, un autre rapport vient formuler des stratégies, spécifiquement pour le secteur cinématographique et audiovisuel : le *Cultural Industries Growth Strategy (CIGS) – The South African Film and Televison Industry Report*.

L'une des missions centrales du CIGS était de « stimuler le dialogue au sein du gouvernement, en particulier entre les départements du commerce et de l'industrie et celui des arts et de la culture en utilisant une approche stratégique […]. La recherche avait quatre objectifs principaux : créer une ouverture d'esprit au sein du gouvernement sur le potentiel de croissance des industries culturelles ; fixer des objectifs ambitieux mais réalistes pour le développement des industries culturelles ; encourager une prise de conscience de l'importance de leurs industries au sein même des industries culturelles ;

[324] Ibid.
[325] Ibid, p. 4
[326] Ibid, p. 7

planifier la mise en œuvre de "Creative South Africa" »[328]. *Creative South Africa* était l'une des premières études sud-africaines à utiliser la notion de chaîne de valeur créative en parlant du secteur cinématographique. Cette approche visait à faire un contrepoint aux études se concentrant sur l'exercice de l'art pour l'amour de l'art – nous analyserons cette caractéristique dans une prochaine partie.

Dans l'introduction du rapport du CIGS sur l'industrie audiovisuelle et cinématographique, la description du contexte politique pointe de nouveau la relation entre l'État, l'art et la culture dans la situation de transition des années 1990. « L'héritage culturel, la diversité et le dynamisme des arts sont parmi les ressources […] les plus importantes de l'Afrique du Sud ; elles ont en plus la capacité de générer d'importantes retombées économiques et sociales pour la nation. Tout aussi important, mais moins bien compris, est le potentiel d'une culture et d'arts vivants et dynamiques pour contribuer de manière significative à l'économie du pays. Le ministère des Arts, de la Culture, de la Science et de la Technologie (DACST) contribue à la stratégie de croissance, d'emploi et de redistribution (GEAR) du gouvernement à travers un certain nombre d'initiatives destinées à accroître les avantages économiques et sociaux des arts et de la culture. La stratégie de croissance des industries culturelles (CIGS) est une initiative de ce genre et s'est concentrée sur l'élaboration de stratégies pour la croissance et le développement des industries culturelles, pour qu'elles réalisent en particulier leur potentiel à créer un marché d'exportation, à créer des emplois »[329].

Ce rapport dessine une carte de l'industrie cinématographique et audiovisuelle des années 1990 afin de considérer de la façon la plus réaliste des tactiques de développement du secteur. Il en détermine l'histoire, les apports et les défis, les handicaps inhérents, les liens avec l'État et les gouvernements.

Dans un premier temps, le rapport met en lumière les contributions potentielles du secteur à l'Afrique du Sud contemporaine dans un chapitre intitulé « What makes the film industry important ? » : « Premièrement, cette industrie joue un rôle puissant dans la communication des idées, des informations et de l'idéologie. Pour les particuliers, le

---

[327] Ibid, p. 8

[328] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 4

[329] *The south African film and television industry report*. Report to the Department of Arts, Culture, Science and Technology. Final report. Cultural industries growth strategy (CIGS), 1998, p. 8

cinéma et la télévision fournissent au moins un lien indirect avec le reste de la société. Elle a le potentiel de créer une culture et un système de valeurs communes, ainsi que d'informer les gens sur la diversité des cultures et des idées. Elle peut fournir aux communautés minoritaires des actualités et des divertissements locaux pour leur permettre de voir le monde à travers leurs propres perspectives. Deuxièmement, sur le plan politique, cette industrie fournit un forum de débat et de discussion ainsi que des informations, ce qui est essentiel pour la participation individuelle à la vie communautaire. Elle joue donc un rôle central dans le fonctionnement d'un État démocratique. Économiquement, c'est une industrie qui s'appuie sur des milliards de dollars et génère des millions d'emplois à travers le monde. L'industrie cinématographique et télévisuelle contribue aussi au développement de l'économie en générant des emplois directement dans des sociétés de production et de postproduction, à travers les agences de casting et d'équipes techniques, les entreprises de location de matériel, de fabrication de décors, et les autres fournisseurs. Cette industrie crée aussi des emplois indirectement dans d'autres branches telles que l'industrie hôtelière, et l'industrie du transport »[330]. Contributions culturelles et artistiques, contributions politiques et économiques : c'est de cette façon que le secteur cinématographique et audiovisuel concourt à la vitalité de la société. Mais pour que l'Afrique du Sud puisse profiter pleinement de ses apports, le cinéma a de nombreux obstacles à contourner.

Dans un second temps, le rapport présente donc les difficultés qui s'opposent aux apports directs du secteur. En ce qui concerne l'industrie dans sa globalité, l'accès au financement est limité, l'accès à la distribution et à l'exploitation est rendu difficile, les politiques de développement du public sont insuffisantes et inefficaces, l'éducation et la formation des nouveaux entrants dans l'industrie (comme les producteurs, les réalisateurs et les scénaristes) ne sont pas adaptées, le marché local est trop petit, les opportunités d'exportation des films et des productions audiovisuelles sont trop rares, les besoins des cinéastes ne sont pas pris en compte, enfin il n'y a pas de standardisation de la formation[331]. Les défis s'articulent alors autour des cinéastes, de l'enseignement du cinéma, du public et de la distribution.

[330] Ibid, p. 18

[331] Ibid, p. 11

Bien que l'on trouve une poignée de cinéastes de talent en Afrique du Sud, ce n'est pas assez pour développer un secteur viable. Il faut augmenter leur nombre et pour cela assurer un bon niveau de formation. « Ces problèmes incluent un manque de normes dans l'industrie ainsi qu'un manque de coordination des institutions de formation. L'établissement d'une commission de formation dans l'industrie du cinéma et de la télévision permettrait de surmonter ces problèmes. […] Cependant, tous les acteurs de l'industrie n'ont pas été impliqués dans cette initiative. Il doit y avoir une plus grande implication de tous les acteurs de l'industrie dans ce conseil de formation, créé sous les auspices du ministère du Travail qui en assurera la coordination. Un audit de toutes les institutions de formation doit être effectué […], pour évaluer les prestataires de formation, les besoins de l'industrie et pour fournir des recommandations quant à la nouvelle école nationale »[332]. En effet, l'approche éducative du cinéma est vue comme centrale ; le rapport concrétise donc sa stratégie de création de formations par la fondation d'un établissement public d'enseignement du cinéma. Cette idée d'école nationale du cinéma est toujours d'actualité. Les raisons de cette stratégie sont issues de la peur de l'appauvrissement du vivier de compétences que constituent les cinéastes et les techniciens sud-africains ayant officié sous l'apartheid. La crainte est de voir disparaître ou se réduire les ressources humaines et donc la capacité de la société sud-africaine à produire ses films.

Le public sud-africain est à comprendre comme l'ensemble des Sud-Africains potentiellement attirés par la visualisation d'un film et l'ensemble des Sud-Africains, dans les faits, habitués à voir des films. « Environ 44 % des spectateurs de cinéma sont blancs, 40 % sont noirs et les 16 % restants sont d'origine indienne et coloured. Il y a encore, par conséquent, un grand marché noir inexploité […]. Environ 23 % des adultes urbains vont régulièrement au cinéma. Ce chiffre est différent selon l'âge : environ 35 % pour le groupe des 16-24 ans, 29 % des 25-34 ans, 17 % des 35-49 ans et seulement 6% pour le groupe des plus de 50 ans fréquentent les cinémas régulièrement. Le Gauteng a le plus grand nombre de cinéphiles avec 31%, tandis que l'Eastern Cape a le plus petit nombre avec 15% de la population totale »[333]. Ce public est dès lors la source d'au moins deux autres défis pour le cinéma. Car les chiffres donnés dans le rapport sont à

[332] Ibid, p. 113

[333] Ibid, p. 67

citer avec prudence. Par ailleurs, les publics n'ont pas les mêmes possibilités d'accès aux salles de cinéma. La criminalité en forte progression, l'éloignement des salles de cinéma du domicile, le prix du transport, la concurrence de la télévision et des autres loisirs, l'inexpérience de ce type de sortie ne facilitent pas l'accessibilité et la croissance des publics en Afrique du Sud.

Les auteurs du rapport pointent également que « les publics sud-africains, en grande majorité, ne regardent pas les productions sud-africaines. Il y a donc une mission de fond pour des organisations telles que le Film Resource Unit ainsi que la Nation Film and Video Foundation de prendre en main la création de festivals de films africains et sud-africains. […] En outre, un festival du film pourrait être un lieu de célébration de la réalisation de films en Afrique du Sud. Des films datant des débuts du cinéma faits en Afrique du Sud pourraient être projetés. Lors de ce festival, le but serait d'éduquer le public à la diversité des cinémas d'Afrique du Sud ainsi qu'à leur histoire. Des universitaires et des experts du cinéma et de la télévision en Afrique du Sud seraient aussi les hôtes de débats »[334]. Le festival est considéré comme une fête populaire du cinéma, dont la vocation est l'éducation aux formes cinématographiques locales pour qu'une culture du septième art se développe et s'enracine au cœur de l'esprit de la population sud-africaine. Cette notion de public possède un aspect culturel, communicatif, mais aussi économique. Sans contribution financière du public, le cinéma ne peut exister. Ce désir d'inculquer une culture cinématographique à la population sud-africaine est mû par la volonté d'insuffler et d'accroître la consommation du cinéma pour la cristalliser dans une habitude de voir des films, en salles de cinéma ou ailleurs. La distribution, par conséquent, doit elle aussi évoluer, et c'est un autre défi. Les auteurs du rapport estiment qu'il est impératif qu'un « pipeline » de distribution et d'exploitation se développe dans l'intérêt du secteur cinématographique local. Ils souhaitent que les sociétés de distribution en salles ou de diffusion à la télévision voient dans cette stratégie un relais de croissance pour leur économie[335].

Dans un troisième temps, le rapport met en exergue les obstacles inhérents au secteur cinématographique en Afrique du Sud. Les auteurs avancent la modeste taille du secteur

[334] Ibid, p. 114

[335] Ibid, p. 87

du point de vue des professionnels, le déficit de qualité de la production cinématographique locale (se concentrant sur les scénaristes et les scenarii) et le manque de financement.

Le rapport tend à montrer une image positive du secteur cinématographique, bien qu'il recommande un certain nombre d'initiatives pour le structurer. Concernant la dimension de ce dernier, « l'industrie sud-africaine du divertissement vaut environ 7,4 milliards de rands. L'industrie sud-africaine du divertissement est composée des industries de la radio-télédiffusion, du cinéma, de la musique et du numérique[336]. Sur ce montant, l'industrie cinématographique et télévisuelle vaut 5,8 milliards de rands et emploie environ 20 525 personnes »[337]. En cumulant les contrats à durée déterminée propres au secteur cinématographique, ce dernier peut, selon les années, employer jusqu'à environ 25 000 personnes[338] par an. Le rapport indique en outre, pour expliquer ces résultats, que le secteur a eu du « mal à surmonter l'histoire des systèmes de financement mal dirigés et mal gérés, la censure intense et un manque d'équité des chances »[339].

Les scenarii sont aussi la cible de critiques et sont vus comme un obstacle fondamental au bon développement du secteur cinématographique. Nous constatons que le rapport développe ce sujet sur de nombreuses pages. Il semble que les scenarii et la profession de scénariste soient un enjeu crucial. « Un bon scénario constitue le fondement d'un bon film. Le développement de bons scripts a été identifié par le gouvernement et l'industrie comme une priorité dans l'amélioration de la qualité des productions sud-africaines »[340]. Ils sont la formalisation écrite des histoires à mettre en images et donc l'une des premières étapes de la constitution des représentations cinématographiques. Les auteurs de scenarii doivent en conséquence être en mesure de comprendre l'enjeu de la rédaction de nouvelles histoires dans une nouvelle Afrique du Sud. Selon le rapport, nombreuses sont les raisons qui expliquent le manque de bons scénaristes et de bons scenarii :

- « Le manque de formation et de développement des scénaristes.

[336] « interactive ».
[337] Ibid, p. 11
[338] « 24 324 emplois ont été créés en 1997 ». Ibid, p. 64
[339] Ibid, p. 72
[340] Ibid.

- L'héritage de l'éducation bantoue a affecté la qualité des scenarii émergeant d'Afrique du Sud. Pour la production de *Suburban Bliss*[341], Endemol a rencontré entre 60 et 65 écrivains et n'en a trouvé que très peu capables de bien écrire. "L'éducation bantoue n'a pas fourni la possibilité aux gens d'écrire en anglais, par conséquent, bien qu'ils soient bons pour les aspects techniques de l'écriture de scénario, comme la structuration de l'écriture, ils ne pouvaient pas bien écrire."
- Le manque de travaux de recherche sur les sujets et la demande du marché par les scénaristes et producteurs.
- Le manque d'interaction entre les scénaristes et les acteurs internationaux conduisant à un manque de compréhension des besoins du marché international.
- Le manque de connaissance cinématographique parmi les scénaristes eux-mêmes qui se traduit par un manque de compréhension des aspects techniques de l'écriture à des fins audiovisuelles. L'art d'écrire un script implique des compétences d'écriture spécialisées et il y a un certain nombre de techniques qui doivent se travailler. En général, les Sud-Africains ne maîtrisent pas ces compétences. Cela est vrai tant pour les situations où des écrivains écrivent un script original que dans des situations d'adaptation d'un livre en script.

La possibilité d'importer des scripts ne semble pas avoir été explorée par l'industrie sud-africaine. Cependant, la meilleure situation serait d'améliorer les compétences des écrivains sud-africains en vue d'encourager le développement de cette industrie. »[342]

Le constat est très sévère. Cette étape de création devient de ce fait un talon d'Achille du secteur. Cette prise de conscience illustre la nécessité de contrôler la filière créative afin d'assurer et de pérenniser un secteur-clef de la transition du pays. Les histoires, les scenarii et les films doivent véhiculer de façon qualitative l'image du pays et de ces bouleversements. Dans cet extrait, l'origine du problème d'écriture est située à l'époque de l'apartheid. Cela nous conduit à émettre deux remarques. La première est que le rapport donne un éclairage sur les dommages durables dont est responsable le régime de l'apartheid sur la qualité et les moyens d'expression des Sud-Africains. La seconde remarque est que ces Sud-Africains, objets de la critique du rapport, sont précisément

[341] Un sitcom sud-africain produit en 1996.

les Sud-Africains assujettis à « l'éducation bantoue », une éducation spécifiquement adaptée aux pseudo capacités intellectuelles des populations noires. Cette paupérisation intellectuelle intentionnelle les désavantage dans l'expression de leurs histoires. Elles ne peuvent s'intégrer facilement dans les codes d'écriture de scenarii, et le secteur cinématographique en pâtit. Mais les scénaristes sud-africains doivent-ils obligatoirement se conformer aux normes « internationales », c'est-à-dire pour l'essentiel hollywoodiennes, ou bien doivent-ils essayer d'inventer une manière originale de raconter des histoires en images et en dialogues, ce qu'ont réussi à faire, semble-t-il, les Indiens et les Brésiliens et, peut-être, les Nigérians ? Nous reviendrons sur ce point précis dans le quatrième chapitre de la thèse.

En plus des scénaristes et des scenarii, ce sont les financements qui posent problème au cinéma sud-africain. Ce dernier manque cruellement d'investisseurs. Financements privés, publics, nationaux ou internationaux : toutes les possibilités sont étudiées afin d'augmenter les sources de revenus et de varier les partenaires. Le rapport recommande la création d'incitations financières pour rendre attractif l'investissement dans le secteur cinématographique. Elles « peuvent être proposées de plusieurs manières et pour des objectifs différents. Les incitations peuvent être offertes sous la forme d'encouragements fiscaux ainsi que de subventions directes et de prêts à faibles coûts. L'objet de ces incitations peut être :

- d'encourager le développement culturel local,
- d'encourager l'exportation des productions cinématographiques et télévisuelles,
- d'encourager l'investissement d'autres pays dans l'industrie locale,
- d'encourager les accords de coproduction,
- d'encourager la création d'une filière de distribution et d'exploitation. »[343]

Ces incitations qui peuvent prendre plusieurs formes et soutenir plusieurs étapes de la filière créative cinématographique sont aussi adressées à des investisseurs étrangers. En effet, l'argent dont a besoin le secteur n'est pas spécifiquement de l'argent sud-africain. Les recommandations sont donc de pousser d'autres acteurs à financer et injecter des fonds localement. « Partant du fait que le manque de capitaux est l'un des principaux obstacles à la croissance de l'industrie sud-africaine du film, les coproductions sont

---

[342] *The south African film and television industry report*. Report to the Department of Arts, Culture, Science and Technology. Final report. Cultural industries growth strategy (CIGS), 1998, p. 72

extrêmement importantes pour surmonter le déficit financier »[344]. Afin d'y parvenir, le rapport recommande de signer des accords officiels de coproductions avec d'autres pays et de produire des films en partenariat. D'après le rapport, les bénéfices des coproductions comprennent :

- « La mutualisation des ressources financières,
- l'accès aux incitations gouvernementales et aux subventions du partenaire,
- l'accès au marché du partenaire,
- l'accès aux autres marchés où le partenaire a exporté des productions,
- l'accès à de nouveaux lieux de tournage,
- l'accès à des rabais,
- la possibilité d'apprendre du partenaire »[345].

Ces avantages sont cependant à mettre en parallèle avec les risques entraînés par les coproductions internationales :

- « L'augmentation des coûts de tournage si le tournage a lieu dans les deux pays,
- l'augmentation des coûts de coordination entre les deux partenaires dans les différents pays,
- la perte du contrôle et de la spécificité culturelle – un certain niveau de compromis sera attendu entre les partenaires »[346].

Les contreparties conséquentes à la mise en œuvre de coproductions sont à évaluer au regard du projet. Cependant, cette proposition du rapport indique la nécessité pour l'Afrique du Sud de se doter de partenaires forts et sur lesquels elle pourra compter. Les partenaires sont aussi synonymes de négociations, de compromis voire de compromissions. L'Afrique du Sud devra sans doute définir des « garde-fous » et des limites afin de ne pas devenir un simple abri fiscal (nous les étudierons dans une prochaine partie), comme cela a pu être le cas durant l'apartheid en raison de l'application du programme de subventions mis en place par l'État. L'idée que le secteur cinématographique doit rester sud-africain est à comprendre implicitement à travers la liste d'inconvénients intrinsèques aux coproductions.

---

[343] Ibid, p. 103
[344] Ibid, p. 77
[345] Ibid.
[346] Ibid.

Le rapport recommande l'établissement d'un fonds d'investissement pérenne[347]. Cette opportunité est stimulante pour le secteur. De plus, le rapport indique dans cette perspective l'une des caractéristiques de la loi *National Lotteries Act* de 1997 : « Cette loi donne le feu vert pour la mise en place d'une loterie nationale de 3 à 5 milliards de rands. Cinq bénéficiaires directs, à savoir le RDP, les associations caritatives, sportives et de loisirs, la culture, l'art et le patrimoine naturel et une allocation en cas de catastrophe ad hoc se partageront probablement les revenus générés par la loterie. Il semblerait que seulement 5 % des recettes seront reversés à l'art. Toutefois, l'industrie du cinéma et de la télévision devrait faire du lobbying pour obtenir une part de ces revenus »[348]. Cependant, aujourd'hui, aucun financement ne provient de la loterie nationale et n'est injecté dans le secteur cinématographique via un organe public.

En dernier lieu, après les apports de l'industrie, les défis à surmonter et la mise en lumière des handicaps du secteur, l'État et le gouvernement sont rassemblés dans un troisième point où est étudiée leur relation avec le cinéma local. Le rapport vient appuyer les autres demandes – secteur, organismes publics – d'une plus grande implication de l'État. Ce rapport issu du ministère avalise le fait que l'État doit soutenir activement le secteur cinématographique : « La nécessité d'un soutien gouvernemental a été précisée dans un certain nombre de documents, y compris le Film Development Strategy qui stipule : "Pour des raisons culturelles et d'investissements, de nombreux pays aident leurs industries grâce à l'État et ses incitations financières […]". Le Film Development Strategy prévoit également que "La nature de l'industrie du film est telle qu'il est difficile de résister à la domination des productions du Nord sans un certain degré de soutien de l'État" »[349]. Ce patronage de l'État est ainsi indispensable dans une perspective protectionniste. L'existence même du secteur cinématographique local est en jeu. L'Afrique du Sud est loin de posséder les fonds et les structures des pays étrangers que présente le rapport – la France, les États-Unis en premier lieu et d'autres pays dans lesquels les mécanismes de soutien étatique sont très forts, tels que le Canada, l'Irlande, l'Angleterre, etc. En prenant comme modèle les pays du Nord, une stratégie semble se dessiner : l'exemple à suivre est celui des pays industrialisés et

[347] « Durant l'année 1997 […] 605 demandes ont été reçues ». Ibid, p. 72

[348] Ibid, p. 114

[349] Ibid, p. 77

protectionnistes. « Un certain nombre de pays ont reconnu la nécessité d'un soutien de l'État dans le développement d'un environnement facilitateur pour l'industrie cinématographique et télévisuelle. Ceci est particulièrement important pour une industrie aussi risquée et dominée par les productions américaines que l'industrie cinématographique et télévisuelle. »[350] Mais le soutien et l'implication de l'État ne peuvent être seulement financiers. L'Afrique du sud se doit de_protéger la liberté d'expression et de création qui sont des droits constitutionnels. Dans sa relation avec les arts, la culture et le secteur cinématographique, l'État est dans l'obligation de garder une présence active pour assurer le « bon usage » de ce médium si populaire. Selon le rapport, les interventions de l'État sont déterminées comme une prise en compte au plus haut niveau du rôle que peut jouer le cinéma[351]. Cependant, ses interventions et ses initiatives sont toujours les résultats d'une politique culturelle ; celle-ci peut bien évidemment s'avérer désavantageuse pour le cinéma – nous analyserons la portée de cette politique dans le temps. Le rapport créé par le gouvernement présente les initiatives de l'État en faveur du secteur pour prouver son implication : « le gouvernement a reconnu l'importance de l'industrie du cinéma et de la télévision et met en œuvre un certain nombre d'initiatives importantes visant à développer l'industrie. Il s'agit notamment de :

- La National Film and Video Foundation (NFVF) qui vise à promouvoir une industrie cinématographique et télévisuelle autochtone[352] en Afrique du Sud. Cette fondation sera mise en place au cours de l'année 1998. La NFVF pourra financer des activités aussi diverses que la formation, la production, la distribution et l'exploitation ainsi que la recherche.
- Le gouvernement au cours des deux dernières années a utilisé l'Interim Film Fund de 10 millions de rands pour stimuler de nouveaux projets dans l'industrie. En 1996 et 1997 seulement, 300 demandes ont été reçues. Parmi celles-ci, 96 ont reçu un financement. En 1997 et 1998, 605 demandes de financement ont été reçues, dont 165 ont été financées.

[350] Ibid, p. 102
[351] Ibid, p. 105
[352] « Indigenous ».

- La présence des représentants du gouvernement et de l'industrie sur les marchés internationaux du film »[353].

Ces trois points – la création d'un organisme public centralisateur, le financement et l'exportation auxquels a pris part l'État – sont affichés comme des signaux positifs et encourageants à l'adresse du secteur. Mais le rapport nous rappelle que l'État souhaite toujours que le lecteur garde en mémoire les origines du secteur et la difficulté de le bouleverser. À l'image d'un droit d'inventaire du secteur cinématographique sous l'apartheid, le ministère évoque son héritage. « L'héritage positif des années du système de subventions est une infrastructure solide dans l'industrie sud-africaine. Les compétences techniques sont bonnes dans les domaines du cadre, de l'éclairage et de la sonorisation. Les équipes sud-africaines sont d'un niveau élevé. "Les politiques de subventions des films dans le passé […] ont néanmoins encouragé la création d'un grand bassin de techniciens et d'équipes qualifiés". […] Les studios sud-africains et les installations de postproduction sont de classe mondiale. Au cours des dernières années, les prestataires d'équipements de postproduction se sont mis à niveau afin d'assurer que la technologie fournie soit du même standard que le reste du monde »[354]. Cependant, les auteurs du rapport soulèvent certaines déficiences, du point de vue purement industriel, causées par l'héritage de l'apartheid. « Il existe encore des préoccupations à cause d'un manque de normes dans l'industrie […]. Pendant les périodes où de nombreuses productions internationales sont tournées en Afrique du Sud, il n'y a parfois pas assez de personnes qualifiées à leur service »[355].

Ces extraits sont instructifs. Nous comprenons la relation ambiguë de l'État avec son passé. Il y a visiblement des points positifs, des caractéristiques incontestables attachées au secteur cinématographique « légué » par l'apartheid. Ce constat a pour résultat une conception binaire du cinéma des années 1990. D'une part, les ressources humaines et les équipements sont des fondements solides et adéquats afin de relancer le secteur. Les compétences sont un apport inestimable. D'autre part, les représentations cinématographiques produites par ce secteur vont à l'encontre du projet de société du nouveau régime. Les histoires et leurs formulations visuelles sont inadaptées. Par conséquent, en s'appuyant sur ce rapport, l'État doit réformer le secteur

[353] Ibid, p. 105
[354] Ibid, p. 81

cinématographique afin de préserver une assise qui peut être considérée comme un avantage et convertir sa production pour qu'elle concorde avec la stratégie globale qu'il entend appliquer à la société sud-africaine.

2.2.2. Les réflexions et initiatives d'organismes privés

L'État est seul à initier le changement de cap pour la société dans son ensemble. Mais du point de vue du secteur cinématographique, le secteur privé et la société civile autonomes sont à l'initiative de plusieurs projets, dont certains existent encore aujourd'hui. Entre cohérence volontaire et assumée et adaptation inévitable à un nouveau régime, les organismes privés et les entreprises capitalistes cherchent à harmoniser leur fonctionnement en conciliant leurs intérêts et les nouveaux enjeux de la société sud-africaine. Le rapport que nous citions précédemment montre l'étendue des initiatives du secteur privé en 1998 :

« 1. La structure développée par Primedia pour faciliter un pipeline pour la distribution des productions sud-africaines dans le marché mondial.

2. Les initiatives prises par Primedia, Sasani, M-Net et African Media Entertainment pour investir dans l'industrie.

3. Le marché du film et de la télévision en partie financé par le secteur privé fournit une opportunité pour les producteurs locaux d'accéder au financement et à la distribution.

4. Les programmes de formation, qui semblent faire des progrès dans la satisfaction des besoins de l'industrie. Il s'agit notamment du programme New Directions et de l'initiative SCRAWL.

5. Les programmes de développement du public initiés par le Film Resource Unit. Primedia lancera également des programmes de développement des publics.

6. Le marché du film de la ville du Cap offre un forum pour le réseau et les affaires des cinéastes d'Afrique du Sud, des distributeurs, des exploitants, des diffuseurs et des acteurs internationaux.

7. TACTICS, qui fait des recherches sur des normes pour la production cinématographique et télévisuelle.

---

[355] Ibid.

8. L'African Barter Company, qui vend des programmes à des diffuseurs en Afrique en utilisant le système de l'échange de temps de publicité contre des programmes »[356].

Dans cette partie, nous nous concentrerons sur les initiatives suivantes : New Directions, proposée par la société M-Net ; le Film Resource Unit, à l'initiative de Mike Dearham ; et les stratégies de Ster-Kinerkor, filiale de distribution et d'exploitation de la société Primedia.

2.2.2.1. M-Net New Directions

Le projet New Directions existe depuis 1993. Il a été créé par la chaîne de télévision à péage M-Net. De son nom complet Electronic Media Network Limited, la société a été fondée en 1985. C'est le premier service sud-africain de télévision payante. Lors de son lancement en octobre 1986, elle ne diffusait des programmes que pendant douze heures dans la journée. Aujourd'hui, M-Net se constitue de plusieurs chaînes de télévision spécialisées et diffuse ses programmes auprès de 1,23 million d'abonnés dans quarante et un pays d'Afrique[357].

Imaginée comme un découvreur de talents bruts et un incubateur pour cinéastes en devenir, New Directions a évolué en dix-sept années pour répondre à l'environnement du secteur cinématographique. Mais la volonté originelle est toujours présente : développer les compétences et investir dans les ressources humaines du secteur. Palesa Xorile, responsable du *Coporate Social Investment* de M-Net l'explique : « nous cherchons à mener le projet à un nouveau niveau en nous concentrant sur le développement des compétences pour les cinéastes de demain […] New Directions vise à développer des compétences dans l'industrie du film et de la télévision en Afrique et M-Net tient à faire un investissement manifeste dans l'industrie »[358]. Chaque année, une compétition rassemble de jeunes réalisateurs et scénaristes. Les lauréats sont soutenus dans la réalisation de leur court-métrage. Un thème est donné et les participants doivent

---

[356] Ibid, p. 106

[357] M-NET. History. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=82 [consulté le 22 septembre 2010].

[358] OP : lastest news. M-Net cares : New Directions 2010 entries open ! . *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=1481 [consulté le 22 septembre 2010].

proposer un projet de film (un synopsis, un traitement et un scénario pour les courts-métrages de fiction) en corrélation avec ce dernier. En 2010, le thème était « Cœur »[359]. M-Net finance les trois projets vainqueurs : deux courts-métrages de 26 minutes pour un budget de 300 000 à 350 000 rands et un documentaire de 48 minutes pour un budget de 200 000 rands[360]. Les films achevés sont diffusés sur les antennes de M-Net. New Directions, fort de son succès en Afrique du Sud, a été développé « en accord avec l'idée d'une renaissance africaine […] au-delà des frontières nationales afin d'inclure le Zimbabwe, la Tanzanie, le Kenya, l'Éthiopie, le Ghana, et le Nigeria (d'où son nouveau nom, New Directions Africa) »[361]. Cette initiative a permis la production de cinquante courts-métrages[362] dont le film *Come see the Bioscope* de Lance Gewer que nous avons évoqué précédemment. Martin Botha analyse cette initiative de la façon suivante : « Ce projet est devenu une vitrine pour les nouveaux talents dans ce pays, et a vu l'apparition de quelques courts-métrages remarquables tels que *Come see the Bioscope*, *Angel* et *Salvation*. Réalisateurs et scénaristes novices, certains d'entre eux des femmes et/ou des Noirs, ont exploré une grande diversité de thèmes. Le réalisateur Khalo Matabane et le scénariste Mtutuzeli Matshoba, par exemple, ont créé une comédie primée, *Chikin Biznis,* sur le dynamisme du secteur économique alternatif sud-africain qui permet à des millions de chômeurs urbains de subsister. Russell Thompson et Patrick Shai ont exploré la culture de la violence en Afrique du Sud, avec respectivement *The Pink Leather Chair* et *Stray Bullet*, tandis que les réalisateurs Dumisani Phakathi et Tamsin McCarthy ont mis en avant les relations intimes dans le contexte de la nouvelle démocratie sud-africaine, dans *An Old Wife's Tale* et *Cry Me A Baby*. Les problèmes sociaux comme la toxicomanie (*Stimulation*) et l'avortement (*The Apology*) ont également été explorés dans ces courts-métrages de M-Net »[363]. En prime, New Directions est une réponse au souhait de renouvellement des représentations cinématographiques, et ce par de nouvelles générations de citoyens issus de groupes précédemment lésés par le régime d'apartheid. Il permet donc d'aborder de nouveaux

[359] Ibid.

[360] Ibid.

[361] SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 74

[362] OP : lastest news. M-Net cares : New Directions 2010 entries open ! . *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=1481 [consulté le 22 septembre 2010].

[363]BOTHA Martin. Short Filmmaking in South Africa after Apartheid *Kinema* [en ligne]. Mois année. Disponible sur :

sujets, de nouveaux thèmes et de convoquer cinématographiquement d'autres expériences de vie encore inédites sur les écrans de cinéma ou les chaînes de télévision sud-africaines.

Pour illustrer ces notions, nous évoquerons le film *Chikin Biznis – The whole story* (1999) de Ntshavheni Wa Luruli, qui est le long-métrage issu du court-métrage *Chikin Biznis* (1995) de Khalo Matabane et lui aussi produit par M-Net. Ntshavheni Wa Luruli a déjà une expérience en tant qu'assistant de production et assistant-réalisateur auprès de Spike Lee. Il a rencontré le réalisateur américain aux États-Unis, alors que ce dernier était professeur et que lui était étudiant en cinéma à New York. Il a donc quelques expériences en Amérique. Il est en effet crédité au générique de *Jungle Fever* (1991), *Malcom X* (1992) et *Crooklyn* (1994), trois films de Spike Lee. Il réalise des épisodes de la série *Soul City* en Afrique du Sud en 1994, avant de réaliser son premier film produit par M-Net, *Chikin Biznis – The whole story* : « Après avoir travaillé pour le même patron à la Bourse pendant vingt-cinq ans, Sipho se retire. Il décide de commencer à vendre des poulets vivants sur le marché noir dans le Township de Soweto, dans l'espoir de pouvoir un jour revenir à la Bourse comme un investisseur et faire fortune. Mais la route est longue. Il achète un pick-up, une cargaison de poulets […]. Le commerce est florissant, mais le succès de Sipho met en colère la concurrence. Après une tentative de vol, il décide de garder les poulets chez lui, à la désagréable surprise de sa femme. Sipho est un opportuniste gai et charmeur qui aime mettre tout le monde de son côté et il est suffisamment inventif pour faire face aux revers de la vie. Mais c'est aussi un libertin et cela menace son mariage et son métier de vendeur de poulets… »[364]. Le film donne un aperçu de la vie de tous les jours d'une population rarement présente dans le cinéma local. Le marché noir, la « débrouille », les histoires du quotidien sont tissés dans une comédie dramatique. Cette représentation cinématographique de l'Afrique du Sud contemporaine offre donc aux spectateurs un regard local original. Ntshavheni Wa Luruli réalisera en 2003 un film coproduit avec la France, *La Caméra de bois*.

---

http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=451&feature [consulté le 22 septembre 2010].

[364] Chikin Biznis The whole story. *New York Times* [en ligne]. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/438673/Chikin-Biznis-The-Whole-Story/overview [consulté le 20 juillet 2011].

2.2.2.2. Le Film Resource Unit

Le Film Resource Unit (FRU) est une initiative de la société civile qui fut un modèle de réussite, jusqu'à sa fermeture en 2007. Créée en 1986 par Mike Dearham et Richard Ishmail, l'organisation distribuait à ses débuts des documentaires politiques anti-apartheid. Mike Dearham est un Sud-Africain, très tôt politisé et rangé du côté de l'ANC. Loin du cinéma dans un premier temps, il rejoint l'unité de combat Ashley Kriel. Formé à Cuba et en Tanzanie à la science politique, à la communication et aux tactiques militaires, il est destiné à entrer en guérilla contre le gouvernement sud-africain. Il retourne illégalement en Afrique du Sud dans les années 1980. Et, plutôt que de devenir officier, il préfère s'intéresser aux médias pour « aider et protéger le peuple »[365]. Il fonde donc le FRU qui devient un pionnier dans la distribution et la promotion de programmes audiovisuels sud-africains. Il propose des contenus audiovisuels africains et sud-africains aux publics sud-africains. De ce fait, il rompt avec l'homogénéité des représentations cinématographiques de l'époque pour injecter une diversité d'images. Cette idée de diversité d'images et de la nécessité de faire partager la production des réalisateurs africains à la population sud-africaine lui vient de ses premières rencontres avec des cinéastes du continent, Ousmane Sembene, Haile Grima, etc. Il est influencé par leurs discours sur le cinéma et plus largement sur les médias, qu'ils voient comme une arme ou une bombe qui peut contribuer à libérer et unir un peuple. Par conséquent, Mike Dearham façonne sa définition du cinéma : « Il peut […] unifier une nation, il peut conditionner votre esprit selon les images que vous voyez et selon la manière dont ces images sont formulées et intentionnellement assemblées, elles forment vos valeurs, façonnent la manière dont vous vous voyez, façonnent la manière dont vous voyez le monde, informent l'ensemble de votre être »[366]. Il conçoit alors le cinéma comme un outil d'éducation, mais à utiliser préférablement pour desserrer l'étau que forment les représentations cinématographiques produites durant l'apartheid. Si les images d'antan ont conditionné les spectateurs, de nouvelles images peuvent modifier « l'objet-film » ainsi que leur regard sur la société qui les entoure. « Je suis revenu ici, dans ce pays, avec ces impressions […] et cela m'a permis

[365] DEARHAM Mike. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[366] Ibid.

de trouver un moyen d'utiliser le cinéma, d'utiliser ce médium pour façonner la perception que les gens ont d'eux-mêmes et de leur société »[367]. La formation du Film Resource Unit est par conséquent motivée par cette réflexion sur le cinéma et sa force représentative et éducative. Mike Dearham explique que le FRU « était une réponse à la domination d'une image uniforme bombardée jour après jour sur les gens […]. C'était un organisme qui nous a poussés à comprendre que nous avions besoin de nouvelles images, de nouvelles histoires afin de nous assurer que nous étions un peuple bien vivant »[368]. Le FRU porte en lui l'héritage de Solomon Plaatje. Son intention étant de propager des images nouvelles, il lui faut de nouvelles méthodes de distribution et d'exploitation. Il décide de pénétrer le marché sud-africain en allant à la rencontre des populations qui n'ont pas accès au cinéma. Le FRU diffuse des films dans les écoles, à l'université, dans les zones rurales, dans les townships, etc. Mais les méthodes de présentation des films vont encore plus loin pour révolutionner l'éducation à une culture du cinéma. Les projections sont accompagnées de débats et les films sont proposés avec des livrets explicatifs pédagogiques – histoire, contexte de production, analyse, etc. En outre, le FRU veut être un organisme viable financièrement et respectueux de la création cinématographique. Aidé par des donateurs étrangers, le FRU vend aussi des droits d'exploitation de films à d'autres organismes qui sont en mesure de s'acquitter des frais ; en conséquence, les revenus générés lui permettent de réinvestir et de maintenir un équilibre financier pour ses activités non-commerciales. Par ailleurs, lucides, les cadres de la FRU savent que sans le reversement de droits d'auteurs aux réalisateurs, la paupérisation du métier est inéluctable ; lorsque cela est envisageable, ils reversent donc une part aux créateurs. Cependant, le FRU n'a pas seulement l'ambition de toucher par des moyens alternatifs des populations inaccoutumées au cinéma. Il cherche à distribuer et faire diffuser les films qu'il propose par les exploitants nationaux sud-africains comme Ster-Kinekor et NU Metro ou le diffuseur public SABC. Le cinéma africain et sud-africain est légitime à une distribution et une exploitation commerciale à l'instar des autres œuvres cinématographiques. Cette reconnaissance de la légitimité du cinéma africain et sud-africain est à elle seule un acte politique fort. L'ambition est duale. D'une part, ce cinéma est le cinéma local, il est essentiel qu'il soit diffusé et distribué

[367] Ibid.
[368] Ibid.

localement. D'autre part, ce cinéma n'est pas un cinéma « bis », il ne doit pas être emprisonné dans un sous-système d'exploitation qui aurait pour conséquence une poursuite de la politique d'apartheid d'un cinéma « B ». La FRU souhaite que les films africains et sud-africains pénètrent « le cinéma, le cinéma commercial. L'une des sorties les plus réussies de films africains l'a été grâce à nous à l'époque, *Lumumba*. Et, *Mobutu roi du Zaïre* a été l'une des plus importantes sorties en salle à cette période, *Sankofa* par Hailé Grima a été aussi sorti au cinéma par le FRU. Ainsi, nous avons essayé […] d'introduire commercialement de nouveaux films au cinéma, en DVD, et même sur les chaînes de télévision. Et, nous avons envoyé les premiers films africains à la SABC. Nous continuions à leur en vendre année après année »[369]. Constatons que, de 1995 à 2007, le FRU a eu un certain nombre de succès résultant de sa recherche intensive de mécanismes pour assembler un cinéma et ses publics : « Sorties fructueuses et stratégiques d'un certain nombre de films africains (par exemple, *Lumumba*, *Mapantsula*, *Sankofa*, *Drum*, *Rue Princesses*, *Hyènes*, *Jump The Gun*, etc.) ; cofondation et lancement du Sithengi[370] en partenariat avec SABA (des télédiffuseurs du sud de l'Afrique) ; un département de distribution vidéo et DVD rentable et fonctionnel – qui était pratiquement autosuffisant ; une indemnisation des cinéastes et des producteurs indépendants grâce à une redevance régulière ; le lancement et la mise en œuvre réussis d'un partenariat avec le gouvernement et le Service de la Communication et de l'Information (GCIS) pour la prestation de services audiovisuels aux Multi Purpose Community Centres (MPCCS) dans tout le pays ; la publication de trois catalogues de haute qualité de films sud-africains et africains – catalogues qui sont encore utilisés par de nombreuses institutions académiques et cinématographiques dans le monde aujourd'hui ; la collecte de fonds sans interruption chaque année, d'excellentes relations avec les principaux groupes de donateurs (Hivos, donateurs néerlandais, et Henrich Böll Foundation, donateurs allemands : les principaux bailleurs de fonds du FRU pendant douze années successives – la fidélisation des donateurs était basée sur la qualité des résultats soumis chaque année dans un bilan financier rigoureux) ; la formation de dizaines de jeunes chômeurs à devenir des entrepreneurs dans l'industrie du film ; le FRU a reçu le Prix Prince Claus (prestigieux prix européen de la culture) en

[369] Ibid.

[370] Marché du film en Afrique du Sud.

2000, pour son excellence en matière de développement et de distribution cinématographique »[371].

Mike Dearham garde un souvenir ému du FRU. Après son départ pour rejoindre la société M-Net, le FRU a été victime d'une très mauvaise gestion, ce qui a conduit à sa faillite et à sa dissolution en 2007. Il considère encore aujourd'hui que cette période fut l'une des plus excitantes de sa vie. Enfin, à son sens, le secteur cinématographique sud-africain a toujours besoin de ce type d'organisme, d'un Film Resource Unit.

2.2.2.3. Primedia et Ster-Kinekor

La société Ster-Kinekor, qui est aujourd'hui une filiale du groupe Primedia, est le plus grand distributeur et exploitant de salles en Afrique du Sud. Société capitaliste, sa stratégie est de maximiser les profits en exploitant des films. Nous avons déjà démontré que les films hollywoodiens sont les principales sources de revenus pour les distributeurs et les exploitants. Ster-Kinekor est de ce fait dans une situation délicate lorsqu'il s'agit de la distribution et de l'exploitation de films sud-africains. Pourtant, depuis 1996, Primedia et Ster-Kinekor évoluent progressivement pour incorporer une politique de gestion des contenus locaux sans néanmoins investir dans une industrialisation de la distribution. Ce changement de direction se manifeste sous deux formes : la transformation interne de la société et la prise en compte des productions locales.

Dans un premier temps, Primedia, la société « mère », répond au souhait de l'État de transformer la société et le secteur privé afin qu'ils soient plus représentatifs de la démographie sud-africaine. Primedia s'affiche comme étant totalement impliqué dans l'application de la discrimination positive dans ses rangs : « Primedia est pleinement engagé dans l'émancipation économique des Noirs. Primedia est à la fois un produit de Black Economic Empowerment (BEE) et un catalyseur pour son développement. En conséquence, la politique du BEE est l'un de nos impératifs : elle est gérée et dirigée par notre conseil qui a nommé le Transformation Committee afin de superviser la mise en œuvre de cette émancipation au sein du groupe, suivre ses progrès et évaluer de

[371] DEARHAM Mike. FRU obituary : Mike Dearham. *Screenafrica.com* [en ligne]. June 2007. Disponible sur : http://www.screenafrica.com/page/news/industry/943630-FRU-obituary-Mike-Dearham [consulté le 10 février 2010].

nouvelles opportunités »[372]. La société se targue, en outre, d'être l'entreprise de médias la plus « transformée », et ce depuis trois années consécutives[373]. Il est à noter que, si le BEE est aujourd'hui la politique de discrimination positive pour les populations désavantagées par le passé, la photographie censée illustrer l'application de cette politique au sein du site de Primedia est pour le moins ambiguë. Alors que nous pourrions imaginer, au vu du texte dont l'objet est clairement l'ensemble des populations noires, une image représentant un individu noir, la photo est celle de deux fillettes blanches dans une petite voiture pour enfant. Ces enfants sont-ils pour l'entreprise des populations désavantagées par le passé ou par le présent ? Nous nous garderons de donner une conclusion définitive, mais nous soulevons la question car rien ne peut être anodin dans l'illustration de tels propos.

Sa filiale Ster-Kinekor applique avec prudence cette transformation à la distribution de films, inquiète de la qualité des productions et de leur capacité à rencontrer un public et donc à générer des revenus. Par conséquent, elle n'est pas prête à investir de lourdes sommes dans la production ou la distribution de films locaux, elle préfère « acheter et sortir des films d'Hollywood […] pour ne pas investir dans le marketing des films, elles *(les sociétés de distribution et d'exploitation)*[374] ne se précipitent manifestement pas pour le faire lorsque cela concerne des productions locales. C'est là que réside le problème pour les cinéastes d'Afrique du Sud : les distributeurs ne veulent pas dépenser d'argent pour les productions locales »[375]. Cependant, Ster-Kinekor évolue aussi, elle ne peut rester complètement opposée à l'extension de son marché et à la volonté d'évolution de la société conduite par l'État sud-africain. La société « introduit ce qu'elle considère comme un accord des plus généreux pour les cinéastes locaux, au cours du second semestre de 1997. Cet accord garantit aux producteurs locaux une sortie en salles pour leur production sur au moins une copie. Cela signifie que le film pourra être vu dans au moins une salle de cinéma. Ce contrat est signé avant que le film ou même le script ne soit produit. Ster-Kinekor a également accepté de distribuer des films produits localement en prenant une commission de 15 % – une baisse comparée à

---

[372] PRIMEDIA. Embracing Transformation. About Us. Primedia [en ligne]. Disponible sur : http://www.primedia.co.za/about_us/transformation/ [1er juillet 2011].

[373] Ibid.

[374] Note de l'auteur.

leurs 25 % habituels. La part du producteur est quant à elle conservée jusqu'à ce que les frais de sortie soient récupérés »[376]. C'est avec réserve et précaution qu'elle engage un changement de stratégie à l'égard de la production locale. Une sortie sur une copie, la rétention des recettes jusqu'au remboursement des frais marquent le réalisme abrupt d'une société capitaliste qui ne peut se risquer à perdre de l'argent, même lorsqu'il s'agit d'un changement de direction souhaité par l'État. Pourtant, Ster-Kinerkor ne peut rester trop mesurée. Elle doit agir tout en préservant son cœur de métier, faire des profits avec la vente de tickets de cinéma. Elle trouve en Léon Schuster une occasion de financer le cinéma local tout en s'assurant des revenus conséquents. Ce dernier est le « roi » du box-office sud-africain. Sa comédie *Mr Bones 2 : Back from the Past* (2008) est le plus grand succès rencontré par un film sud-africain avec 34 millions de rands de recettes en salles ; *Mr Bones* (2001), le premier volet de la saga, avait été le second plus grand succès pour un film sud-africain avec 33 millions de rands au box-office et *Mama Jack* (2005) arrive en troisième position avec 28 millions de rands de revenus[377]. Ster-Kinekor (SK) signe un nouvel accord de distribution pour son film *Oh Shucks, I'm Gatvol* qui sort en salles en 2004. Cet accord comble Ferdi Gazendam, président de SK qui le commente en ces termes : « Nous sommes très excités à l'idée de prendre en main la distribution de ce film. Cela nous donne aussi une occasion de renforcer notre engagement à développer l'industrie cinématographique locale, par la structuration d'un accord de distribution favorable, ce qui garantit que les cinéastes, comme Léon, feront de l'argent, afin qu'ils puissent continuer à faire des films et faire croître l'industrie. Nous avons beaucoup de respect pour Léon et André[378] et nous n'avons aucun doute que ce sera[379] encore un autre blockbuster ». Nous comprenons, grâce à cette remarque, que SK ne veut encore une fois pas prendre de risque ; assurer le retour sur investissement est son principal enjeu. Les films de Léon Schuster, depuis le début de sa carrière dans les années 1980, sont des comédies légères à l'image de *Benny Hill*, le burlesque ce qui donne le genre « slapstick » – qui peut se traduire par « claque et bâton » ou encore

---

[375] SAFILMS Funding. *SA film news and resource for sa filmmakers* [en ligne]. Disponible sur : http://www.safilm.org.za/reading/funding.html [consulté le 11 octobre 2009].

[376] Ibid.

[377] VIDEOVISION. Anant Singh Chief Executive Officer. *Videovision* Entertainment [en ligne]. Disponible sur : http://www.videovision.co.za/anant-singh/ [consulté le 22 octobre 2010].

[378] André Scholtz est le producteur du film.

[379] En parlant de *Oh Shucks, I'm Gatvol*.

« comédie bouffonne ». Ces productions, dans les faits locales, ne sont pas de la même nature que les films financés par New Directions ou distribués par le FRU.

Ferdi Gazeman est aussi présent dans le comité de sélection des films sud-africains pouvant représenter le pays pour les oscars. En 2005, le comité a pour président ce dernier et sélectionne *Tsotsi* de Gavin Hood, qui remportera l'oscar du meilleur film étranger. Le pari de Ster-Kinekor est le bon, la société re-sortira le film un an plus tard dans ses salles avec le bénéfice d'une couverture médiatique sans précédent. Le premier film sud-africain primé aux oscars distribué par SK permet à la société de se placer en bonne position politiquement dans le secteur cinématographique local.

L'exploitation est aussi touchée par des initiatives au sein de SK. Une société comme cette dernière a besoin, avant d'appliquer une stratégie industrielle, d'une grande quantité d'études, d'analyses et de rapports sur le marché, son état, ses perspectives de croissance, etc. En employant ces méthodes classiques, l'entreprise constate qu'elle ne peut se développer sur sa base de spectateurs historiques et qu'elle doit étendre son offre à un public plus large, plus divers et sans doute moins habitué à la fréquentation des salles de cinéma. Louise Marsland rapporte les propos du président de Ster-Kinekor à ce sujet : « Le changement "capital" de stratégie, selon le PDG, Gazendam, est d'exploiter le "marché noir émergent", après des baisses constantes de 6 % par an dans le secteur plus "traditionnel, blanc" […] et le manque persistant d'accès au cinéma pour la population en général »[380]. De 1996 à 1998, SK a construit trois multiplexes dans les townships de Mabopane, Daveyton and Dobsonville. Elle a investi près de 62 millions de rands en Afrique du Sud. En 1998, Elle planifiait de construire douze autres complexes de cinéma et vingt-six projets supplémentaires étaient à l'étude[381]. En 2007, poursuivant cette politique de pénétration d'un nouveau marché, SK construit le maintenant très célèbre multiplexe intégré dans le centre commercial Maponya Mall à Soweto. Après la construction de nouvelles salles, c'est le prix du ticket d'entrée qui est remis en question, car leurs études montrent que le tarif d'entrée est un frein (35 rands soit environ 3,5 euros). En 2005, la société décide donc de lancer des tarifs réduits dans certaines de ses salles pour assurer l'attractivité du cinéma ; elle teste le ticket de

[380] MARSHLAND Louise. Ster-Kinekor slashes movie prices with affordable cinema launch. Bizcommunity.com [en ligne]. March 2005. Disponible sur : http://www.bizcommunity.com/Article/196/97/6059.html [consulté le 11 septembre 2010].

[381] *The south African film and television industry report*. Report to the Department of Arts, Culture, Science and Technology. Final report. Cultural industries growth strategy (CIGS), 1998, p. 67

cinéma pour 10 rands et certaines places baissent jusqu'à 7 rands (avec une carte d'abonnement)[382]. « Nos recherches montrent que presque la moitié de nos clients trouvent qu'aller au cinéma est cher et nous voulons atteindre de nouveaux publics afin de leur faire découvrir la magie du cinéma. Nous croyons que les changements seront un stimulant supplémentaire pour les cinéastes locaux aussi, avec non seulement un public plus large qui sera en mesure de s'offrir une place de cinéma, mais ce qui en fera un achat beaucoup moins risqué – et nous espérons donc que les gens seront plus aventureux dans leurs choix. »[383] C'est de nouveau une stratégie économique qui conduit SK à justifier son apport au développement du secteur cinématographique local. Cette citation indique que ce n'est pas exclusivement une stratégie de sélection de films locaux, mais un espoir que le public sera plus enclin à regarder un film local qu'un film hollywoodien si le prix n'est plus un facteur limitant. Implicitement, nous pouvons comprendre cette citation comme la signification d'un doute quant aux capacités du cinéma sud-africain à rencontrer son public au prix classique. Ainsi, le cinéma sud-africain, tributaire de la nature « aventureuse » du public, est déprécié. Mais nous verrons dans un prochain chapitre que la réalité actuelle est tout autre et que Ster-Kinekor l'a bien compris en investissant dans des films locaux qu'elle aurait considérés quelques années auparavant comme des prises de risque financières.

[382] MARSHLAND Louise. Ster-Kinekor slashes movie prices with affordable cinema launch. Bizcommunity.com [en ligne]. March 2005. Disponible sur : http://www.bizcommunity.com/Article/196/97/6059.html [consulté le 11 septembre 2010].
[383] Citant Gazendam in Ibid.

Ces initiatives publiques ou privées indiquent la difficulté de construire ou de reconstruire un secteur cinématographique. La politique culturelle spécifique au secteur, sa réglementation, sa gestion, ses capacités, son potentiel économique, politique et culturel sont remis en question par tous les acteurs. Ces derniers sont liés parce qu'ils réfléchissent, agissent dans le même cadre ; l'objectif est donc de trouver une certaine cohérence.

Nous considérerons deux mouvements principaux dans cette période de transition que sont les années 1990 en Afrique du Sud.

Le premier est un mouvement politique influencé par la politique de résistance menée par des partis politiques comme l'ANC. Ce mouvement est composé de personnalités qui conçoivent le cinéma comme un outil essentiel à la démocratie. Il est selon eux, un canevas pour les représentations démocratiques cinématographiques que le nouvel État sud-africain peut souhaiter créer afin d'accompagner ses efforts dans le bouleversement de la société locale. Les critiques formulant une équivalence entre l'usage des médias par le régime démocratique et le régime autoritaire de l'apartheid restent néanmoins minoritaires. Cette conception du cinéma comme outil de la démocratie est par conséquent la base de la réflexion et des premières initiatives de l'État post-1994. Le secteur cinématographique est d'abord intégré dans une politique culturelle globale, motivée par l'ouverture à travers l'éducation et la discrimination positive et le développement de la pratique artistique par les populations désavantagées par le passé. L'objectif est le rééquilibrage des représentations artistiques. Cette ouverture se traduit, en outre, par une évolution de l'accessibilité aux expositions artistiques sous toutes leurs formes. L'État cherche alors à briser les segmentations passées pour redessiner les contours de la société afin d'associer les populations discriminées sous l'ancien régime. Du point de vue du secteur cinématographique, sous l'égide du Département des Arts, de la Culture, des Sciences et de la Technologie, l'État étudie le secteur avec le concours des acteurs principaux. Il spécifie sa politique, sous forme de recommandations, d'orientations et d'actes. La loi de la fondation de la NFVF en est une illustration.

La société civile, au travers d'organismes dirigés par des partisans de l'État, s'applique à répondre aux recommandations et aux orientations du pouvoir. Toujours dans une volonté d'émancipation, l'enjeu est de trouver des mécanismes concrets et fonctionnels

en vue de formuler les souhaits de l'État. L'éducation au cinéma, dans un sens global dans un premier temps, dans l'intention d'initier une culture du cinéma, est l'une des pistes dans lesquelles s'engage le FRU. Les publics à qui s'adresse cette opération sont complexes. Inaccoutumés au cinéma en général, ils n'ont pas l'habitude non plus d'être le centre des représentations cinématographiques lorsqu'ils sont plus coutumiers de la fréquentation des salles. C'est donc le public qui compte avant tout, car ce qu'on lui montre est destiné à changer son regard sur lui-même et la société qui l'entoure de façon positive. Les créateurs ne sont pas mis à l'écart. Le FRU comprend très vite la nécessité de l'autosuffisance. Pour que ce nouveau système puisse fonctionner, il faut qu'il soit juste, que tous les participants aient une reconnaissance, financière, politique ou culturelle. Le travail des cinéastes est donc reconnu et les tentatives de reversement d'une redevance pour l'exploitation de leurs œuvres, à l'image des droits d'auteur, en sont la preuve.

Le second mouvement inclut les sociétés privées qui sont aussi conscientes de l'enjeu. Elles ne peuvent aller à l'encontre d'un tel bouleversement annoncé dans la société. Pour ne pas être en opposition avec le nouvel État dans cette période de transition, elles doivent accompagner les promesses d'évolution de la société. Avec plus ou moins de timidité, elles sont contraintes à montrer leur ouverture et à engager elles aussi des initiatives et des réflexions en ce qui concerne le secteur cinématographique.

M-Net et son projet New Directions sont exemplaires, car ce projet est initié en 1993, à la veille des premières élections. Doit-on y voir un signe de repositionnement de la société afin de montrer un autre visage, une fois les élections de 1994 passées ? Nous n'avons pas de réponse à cette question. Néanmoins, M-Net a su faire un choix stratégique, au moins politiquement. Investir dans la découverte et la formation des nouveaux talents sud-africains et africains lui permet d'être un modèle au sein de cette période de transition. La qualité des productions issues de New Directions fait apparaître les talents locaux. Mais le secteur cinématographique local a-t-il la capacité de les intégrer tous pour qu'ils puissent vivre de leur métier ? Nous répondrons à cette question dans un prochain chapitre.

Nous l'avons vu avec le cas de Ster-Kinekor, toutes les sociétés privées du secteur ne sont pas enclines à amorcer un changement radical de leur politique économique et industrielle du fait d'un changement de l'orientation culturelle de l'État. L'objectif n'est

pas de répondre positivement aux attentes de l'État, mais d'assurer la santé financière de la société et d'augmenter ses bénéfices. Prudemment, SK montre des signes positifs d'évolution en direction de l'État, sans toutefois prendre de risques (système de la copie unique, distribution du « roi » du box-office sud-africain) et poursuit parallèlement les études et les analyses économiques du secteur pour garantir qu'un changement de direction se justifie d'abord par un relais de croissance.

Ces différents acteurs du secteur cinématographique sud-africain n'ont ainsi pas les mêmes intérêts dans cette période de transition. On observe une tension évidente et un jeu de pouvoir. Le pouvoir politique légifère, recommande et réglemente d'un côté, et le pouvoir économique de l'autre ne peut se brouiller avec l'État pour le bien de ses activités, mais ne peut pas non plus bouleverser ses stratégies pour les mêmes raisons. Ces deux forces en présence sont l'illustration des tensions qui découlent des réflexions et des initiatives d'évolution. Pourtant, leur finalité est commune : faire du secteur cinématographique un secteur viable de la société.

Cette histoire du cinéma sur plus de 115 ans permet de comprendre plus précisément la structuration de ce secteur.

Segmenté, en premier lieu, pour satisfaire le pouvoir politique et par la suite pour satisfaire le pouvoir économique, le cinéma est, depuis son arrivée en Afrique du Sud, un secteur décisif. Étudié et calibré pour s'adresser à un public déterminé en fonction de sa couleur de peau et de son groupe communautaire, le cinéma a été considéré comme une arme politique et jamais simplement comme une industrie potentiellement profitable. Cette idée soulevée par plusieurs observateurs fait dire à Lucia Saks que « chaque fois que la nation sud-africaine s'est formée ou réformée, une rupture profonde avec le passé a eu lieu, exigeant que de nouvelles structures soient créées, que de nouveaux modes d'imagination soient pensés, et que de nouveaux rôles sociaux soient distribués et intégrés. Cela ne signifie pas que les trois "moments" qui encadrent l'histoire sud-africaine du XX^{e} siècle – Union, apartheid et post-apartheid – sont complètement séparés les uns des autres »[384].

Dans les trois périodes historiques que nous avons traitées, le cinéma est donc un outil politique. De 1895 à 1960, le cinéma passe par plusieurs étapes où il est soumis au filtre

[384] SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 21

de la cohérence politique de l'époque : la propagande anglo-saxonne pendant la guerre anglo-boer, la création de films épiques pour soutenir le projet nationaliste afrikaner, le cinéma pour « éduquer les Noirs » et la résistance de Solomon Plaatje pour défendre un contre-projet politique – l'émancipation des Sud-Africains de couleur.

Durant la seconde période, de 1960 aux années 1990, le cinéma connaît deux développements parallèles, motivés là encore par des mouvements politiques : d'un côté, la structuration de la République d'Afrique du Sud et du système autoritaire de l'apartheid, de l'autre la résistance et l'opposition au régime sud-africain. Le cinéma est l'objet de la création : système des subventions privilégiant les films pour public blanc et afrikaner, cinéma pour le marché noir, cinéma de résistance produit en exil et localement par des individus de toutes les catégories « raciales » définies par l'État.

Enfin, les années 1990 sont le théâtre de nouveaux bouleversements dans le secteur cinématographique qui font bien évidemment, encore une fois, écho aux perturbations politiques que connaît l'Afrique du Sud. La libération de Nelson Mandela, le référendum de 1992, la négociation avec le Parti national, les premières élections, le gouvernement d'unité nationale, sont autant de soubresauts de l'histoire locale qui se répercutent sur le cinéma. La création d'un ministère de la Culture, la réflexion sur la politique culturelle locale, les rapports sur le secteur cinématographique, les initiatives du FRU, de M-Net et de Sterk-Kinekor sont autant d'indicateurs qui montrent que le cinéma se transforme pour accompagner les promesses d'évolution de la société sud-africaine.

Le cinéma en Afrique du Sud a donc une teneur toute particulière, que Lucia Saks définit comme une « course à la représentation »[385] ou le « fardeau de la représentation »[386]. Celui qui détient le pouvoir a les moyens de contrôler le cinéma et de concevoir les représentations cinématographiques de l'Afrique du Sud, qu'il façonne en vue d'une amplification de son contrôle sur le pays. « Le cinéma en Afrique du Sud a été de plus en plus et de manière indélébile déterminé comme un créateur d'image nationale, avec des cinéastes ayant une responsabilité nationale. L'identité était inextricablement liée à (*ces questions*)[387] : Qui sont les décideurs ? Qui sont les sujets ?

[385] Titre de son livre. Ibid.

[386] Ibid, p. 21

[387] Note de l'auteur.

Comment sont-ils représentés ? »[388]. Cette responsabilité et cette maîtrise progressive du médium cinématographique entre les mains de nouveaux acteurs semblent annoncer un retournement total de l'usage du cinéma en Afrique du Sud. Cette transition et les promesses qui en découlent animent les espoirs d'un certain nombre de cinéastes, à l'image de Rehad Desai qui les résume ainsi : « aujourd'hui nous avons l'occasion de réellement […] tourner la caméra sur notre propre société, sur nous-mêmes et de développer un type plus personnel de cinéma qui parle aux gens, au-delà des divisions j'espère. Et je pense que c'est ce que de nombreux cinéastes essaient de faire. […] Vous avez la possibilité d'aller beaucoup plus profondément pour analyser l'humanité, observer les valeurs qui sont en jeu dans notre société et dans la transition elle-même. Et je pense que beaucoup de films se penchent sur la transition vers la démocratie et ce qu'elle signifie réellement dans la vie des gens »[389].

L'État s'appuie par conséquent sur la Constitution pour intégrer ces principes et protéger ces nouveaux regards et ces nouvelles approches produites par de nouveaux producteurs de représentations cinématographiques. Il donne à sa définition de la liberté d'expression et des moyens d'expression un rôle fondamental dans l'établissement de la démocratie pour préserver leur nature démocratique.

Dans le prochain chapitre, nous analysons dans la perspective du secteur cinématographique contemporain, plusieurs articles et concepts de la Constitution sud-africaine de 1996 fondateurs de l'État actuel. Nous étudions en outre, le lien entre l'essor de la démocratie, les défis du nouvel État et le cinéma en tant que moyen d'expression social. Nous tenons dans ce prochain chapitre à continuer la démonstration selon laquelle le cinéma sud-africain est inséparable de l'histoire politique sud-africaine moderne.

[388] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007. p. 146

[389] DESAI Rehad. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

3ème Partie : Bouleversements démocratiques, bouleversements cinématographiques : vers un autre cinéma ?

Lorsqu'une société est bouleversée, ses représentations cinématographiques peuvent-elles l'être aussi ?

Nous avons démontré précédemment que l'histoire du cinéma sud-africain était intimement liée à l'histoire politique dans ce pays. La résistance au système d'apartheid et les réflexions sur l'aboutissement de la démocratie ne font pas défaut à cette règle. Par conséquent, la deuxième moitié des années 1990 et l'établissement d'une nouvelle Constitution, l'entrée en vigueur de nouvelles lois et la reconnaissance de nouveaux défis pour la société sud-africaine sonnent comme un nouveau départ ou une étape supplémentaire dans l'évolution du secteur cinématographique local.

Dans ce chapitre nous nous proposons donc d'identifier des faits politiques et sociétaux locaux qui ont pu entraîner des transformations importantes du secteur cinématographique sud-africain. Nous cherchons à donner au lecteur des marqueurs et des repères indispensables pour poursuivre vers notre analyse des impacts de la démocratisation sud-africaine sur le secteur cinématographique local.

Devant des redéfinitions idéologiques et théoriques profondes ou face aux enjeux de ce siècle (mondialisation, crise financière, « printemps arabes »,etc.), comment peuvent réagir les cinéastes ? Nous pensons que cet ensemble de données et d'informations est un champ inédit de possibles que doivent s'approprier les professionnels, car il touche le secteur de diverses façons au même instant : thématique et esthétique (renouvellement des sujets de films, remise en question des formes cinématographiques), structurelle (nouvelles institutions spécialisées, arrivée de nouveaux acteurs), politique et idéologique (re-définition d'un cinéma national et de nouvelles priorités), industrielle et économique (stratégie de consolidation du tissu

économique local et incitations financières), nationale (participation à la « normalisation » de la société sud-africaine). Théorique ou bien réelle, cette nouvelle donne a des effets innattendus sur le cinéma, effets que nous analyserons en détail dans le prochain chapitre. Commençons avant tout par circonscrire ces premiers points politiques qui vont susciter des changements dans la société et plus précisement dans le cinéma.

La démocratie sud-africaine moderne émerge au terme d'un long processus politique. Avant 1996, année de l'officialisation de la Constitution actuelle de l'État sud-africain, le pays a connu plusieurs régimes. Dans un premier temps, nous les évoquerons succinctement car ils permettent de mesurer l'évolution des systèmes politiques en Afrique du Sud.

Dans un second temps, nous aborderons les axes constitutionnels qui indiquent les nouveaux caps que prend la société. Sont revisitées, redéfinies, repensées les règles d'organisation de l'Afrique du Sud. Ces évolutions théoriques et idéologiques se répercutent inévitablement sur le cinéma qui doit, comme le secteur culturel dans son intégralité, trouver de nouveaux sens à son existence, de nouvelles raisons et de nouveaux modes de création ainsi que de nouvelles sources d'inspiration afin de proposer des représentations cinématographiques en cohérence avec les idéaux circulant au sein de la société. Nous verrons dans le prochain chapitre que la concrétisation cinématographique de ces nouveaux principes n'est absolument pas évidente. En effet, comment formuler sectoriellement les principes constitutionnels ?

- De quelle manière le cinéma peut interpréter cette « union dans la diversité » que prône le nouvel État ?
- Comment traduire cinématographiquement la protection des langues officielles et leur usage ?
- Est-il possible d'appliquer la démocratisation positive dans l'industrie cinématographique ou dans les films ?
- Le cinéma doit-il être un outil essentiel dans la normalisation et l'harmonisation de la société sud-africaine ?
- Enfin, comment protéger une création en cohérence avec une nouvelle idéologie pour qu'elle devienne désormais le socle et le modèle cinématographique à suivre ?

Nous mettrons en évidence des articles constitutionnels et des lois qui dictent des directions politiques pour la société et qui selon nous agissent comme autant de normes dans la gestion des relations au sein de la société sud-africaine. Mais nous les analysons par le prisme de l'impact qu'ils peuvent ou pourraient avoir sur le secteur cinématographique local dans un sens général.

Dans un dernier temps, nous nous placerons d'un point de vue plus concret encore, celui des enjeux sud-africains contemporains. Le pays doit affronter un certain nombre d'obstacles qui parasitent son évolution démocratique et qui alimentent la frustation et le ressentiment de certaines parties de la population. La pandémie du sida, les conditions de vie au quotidien et la violence endémique, le racisme, le communautarisme

, la discrimination positive ou encore les désillusions démocratiques. Ces difficultés ont d'évidentes incidences qui se font aussi ressentir dans le cinéma local. Là encore, à différents niveaux, il se métamorphose pour prendre en compte ces nouveaux aspects de la société dans laquelle il se développe. En tant que moyen d'expression, le cinéma sud-africain ne peut échapper à ceux-ci. Thèmes et sujets de films ou cause politique, ces défis peuvent également devenir des biais dans la production, des sujets de discorde internes, ou des motifs pour justifier la nécessité d'un cinéma local consacré à des enjeux locaux. Les défis nationaux s'invitent (s'imposent ?) dans la structuration du cinéma, dans son organisation, dans sa création et dans son existence même à un niveau local.

Ce chapitre nous permet donc de faire la transition entre une revue de l'histoire du cinéma sud-africain, les bouleversements politiques des années 1990 et une analyse précise des métamorphoses consécutives à ces nouveaux marqueurs politiques dans le secteur depuis le début des années 2000 jusqu'à 2011.

1.1. Vers la démocratie, rappel historique

1.1.1. *The Union of South Africa Act, 1909*

L'Afrique du Sud connaît dans son histoire plusieurs formes d'organisation politique. Nous avons décidé de débuter cette partie à partir de la loi fondatrice de l'Union sud-africaine, *The Union of South Africa Act, 1909*. À la fin du XX^{e} siècle, l'Empire britannique livre des guerres pour conquérir et soumettre les peuples d'Afrique du Sud. Tout d'abord, la guerre anglo-zouloue en 1879, au cours de laquelle le Royaume-Uni a subi l'une de ses pires défaites, lors de la bataille de Isandhlwana ; ensuite les guerres anglo-boers – la première de 1880 à 1881 et la seconde de 1899 à 1902.

La seconde guerre que se livrent l'armée anglaise et les commandos boers est destructrice. Les pertes humaines, colossales pour l'époque d'un côté comme de l'autre, et la mise en place des premiers camps de concentration à l'initiative des Anglais pour interner les familles boers, marquent en profondeur l'entrée de l'Afrique du Sud dans le XX^{e} siècle. Officiellement proclamée avec la signature du traité de Vereeniging en 1902, la paix très fragile doit se trouver rapidement un cadre juridique. L'Afrique du Sud de l'époque est composée de deux républiques boers, le Transvaal et l'État libre d'Orange, et de deux provinces anglaises, la Province du Cap et le Natal. Elles seront toutes placées sous l'autorité de la couronne d'Angleterre et assemblées dans un dominion britannique – un État pourvu d'une certaine autonomie administrative et politique, comme le Canada ou la Nouvelle-Zélande. Ce dominion se dote d'une loi constituante votée par le Parlement britannique sous l'autorité du roi : « Cette loi a été votée par les deux Chambres du Parlement impérial, elle est identique à celle qui a été transmise après la tenue de la Convention sud-africaine. Elle a été approuvée par le roi Édouard VII le 20 septembre 1909 et par une proclamation royale du 2 décembre 1909. »[390].

Les négociations qui aboutissent à cette loi sont l'œuvre, entre autres, de Jan Smuts qui représentait les intérêts des Boers et de la colonie du Transvaal, ainsi que de John X. Merriman, Premier ministre de la colonie du Cap. Cette loi est donc avant tout le fruit

d'une union, formulée par le pronom « nous » au sein des articles de la loi. Cependant, ce « nous » ne concerne que les populations blanches. Cette citation de Jan Smut en est la parfaite illustration : « Ce que nous voulons est une autorité nationale suprême à donner à l'expression de la volonté nationale d'Afrique du Sud, et le reste est vraiment secondaire »[391]. Elle confirme le souhait de création d'un système politique destiné en premier lieu aux populations blanches : la loi est établie en ce sens, afin de concentrer les pouvoirs dans leurs mains en excluant de fait la majorité « non-blanche ».

Ce rassemblement de deux minorités sur le territoire sud-africain semble indispensable au maintien d'un contrôle ferme en Afrique du Sud. De ce fait, cette loi protège les deux minorités de façon évidente. Les individus des deux groupes possèdent des droits, consécutifs à leur citoyenneté, que d'autres communautés se voient refuser. La langue anglaise et la langue afrikaans sont protégées et deviennent les langues officielles du pays. Enfin, ce que nous pouvons appeler rétrospectivement une politique de discrimination positive apparaît dans la loi de fondation de l'Union sud-africaine pour protéger la communauté afrikaner. Deux lois rédigées sous l'union nous semblent importantes puisqu'elles préfigurent, à notre sens, l'apartheid. Ces deux lois sont le *Native Land Act, 1913,* et le *Native Urban Area Act, 1923* ; elles réglementent les zones habitables pour les populations et ont pour objectif manifeste de réserver les meilleures parties des terres sud-africaines aux populations blanches. Elles annoncent la politique de développement séparé de l'apartheid. Nous souscrivons donc au point de vue de Neville Alexander, qui analyse cette période comme l'origine anglo-saxonne de l'apartheid[392].

1.1.2. L'apartheid

L'apartheid ne date pas de 1960, mais de mai 1948 lorsque « le Parti national remporte à la surprise générale le scrutin législatif. Cette victoire, qui ouvre la voie à l'instauration de l'apartheid, est cependant à relativiser. En réalité, le Parti national

---

[390] *The Union of South Africa.* South Africa Act. 1909, p. 1

[391] South Africa Act. *Britannica* [en ligne]. Disponible sur : http://www.britannica.com/EBchecked/topic/555736/South-Africa-Act. [consulté le 7 aout 2009].

recueille moins de voix que le Parti de l'unité, mais davantage de sièges grâce à un découpage électoral favorisant les circonscriptions rurales. L'arrivée au pouvoir du Parti national va ouvrir une nouvelle ère dans l'histoire du pays, celle de la domination afrikaner »[393].

Cette « domination afrikaner » se traduit par la suprématie culturelle et la préservation des intérêts afrikaner, le prolongement et le renforcement des privilèges des populations blanches ainsi que les conditions de leur séparation des populations noires. Daniel Malan est le Premier ministre qui mettra en place officiellement la politique d'apartheid en collaboration avec son ministre des Affaires indigènes Hendrik Verwoerd, souvent qualifié d'architecte de l'apartheid. Ce dernier est en effet l'un des concepteurs de cette politique de « développement séparé » où le morcellement du territoire est considéré comme le seul moyen de vivre en paix au sein de sa communauté, dans une homogénéité « totale ». Défendant les prérogatives des communautés blanches et de la communauté afrikaner, il décide d'accélérer l'exclusion des communautés noires. Pour ce faire, il est à l'origine de l'une des politiques les plus emblématiques de l'apartheid, la politique des bantoustans. L'objectif est de rassembler les populations noires sur des territoires « nationaux » en évoquant le retour à la terre maternelle pour ces communautés. Ce prétexte fallacieux vise surtout à aliéner ces individus en les attachant à des nations fantoches, mais au sein d'États bien réels que l'Afrique du Sud « blanchie » doit accompagner dans leur développement et dont la finalité devait être l'autonomie politique.

En plus de ce « développement séparé » géographiquement, Hendrik Verwoerd introduit une « éducation séparée ». Il scinde son ministère en deux en créant le ministère de l'Éducation bantoue. Il y compose des programmes adaptés aux élèves noirs qui ne peuvent pas recevoir les mêmes enseignements que les élèves blancs en raison de leur supposée infériorité intellectuelle et des débouchés qui leur sont proposés. Selon lui, les mathématiques n'ont pas d'intérêt pour une enfant qui deviendra cuisinière.

Ces pratiques politiques marquent profondément la société sud-africaine. Les relations entre les individus s'en trouvent entachées pour longtemps. Les fractures à tous les niveaux de la société reflètent cette division pensée et définie au plus haut sommet de

---

[392] ALEXANDER Neville. *An Ordinary Country Issues in the Transition from Apartheid to Democracy in South Africa*. 1ère éd. New York, Oxford : Berghahn Books, 2003. 228 p.

l'État, à l'image de ce que rappelle Desmond Tutu : « Seul un Blanc pouvait être propriétaire d'un journal, et les informations publiées présentaient uniquement le point de vue des Blancs. Même des journaux qui se voulaient libéraux ne voyaient rien de mal à écrire, en parlant d'un accident : "Une personne et quatre indigènes ont été blessés". Les journalistes blancs, leurs rédacteurs en chef et leurs directeurs ne semblaient pas se rendre compte que de telles pratiques révélaient de façon embarrassante ce qui était probablement des sentiments viscéraux, tapis au plus profond d'eux-mêmes, refoulés dans leur inconscient, jamais exprimés sinon à l'occasion de semblables lapsus »[394].
La force et la perversité de ce système vont trouver une nouvelle forme juridique dans la Constitution de la République sud-africaine.

1.1.3. Act. 32 de 1961

C'est encore Hendrik Verwoerd, cette fois en tant que Premier ministre, qui en 1960 prend l'initiative de proposer un référendum aux populations blanches sud-africaines afin qu'elles décident si elles souhaitent devenir, à l'instar de l'Inde, une république indépendante, sans néanmoins sortir du Commonwealth. Le « oui » l'emporte de peu (850 458 votants en faveur du « oui » contre 775 878 en faveur du « non »[395]). Cependant, l'Afrique du Sud doit affronter un grand nombre de critiques au niveau international et notamment au sein du Commonwealth, de la part des pays asiatiques et africains. Le Premier ministre décide de sortir de l'organisation anglophone et de faire de l'Afrique du Sud une république totalement indépendante le 31 mai 1961. Cette date n'est pas choisie au hasard, « mais est profondément symbolique dans la psyché afrikaner. La date de la fête de la République […] coïncide avec la fin de la guerre anglo-boer en 1902, avec la date de l'Union sud-africaine en 1910 »[396]. Cette République se fonde alors sur une Constitution pour asseoir les règles de gestion de la société souhaitée par le gouvernement afrikaner. Elle poursuit la politique de division de

---

[393] LAFARGUE François. *Géopolitique de l'Afrique du Sud*. 1ère éd. Bruxelles : Complexe, 2005, p. 42
[394] TUTU Desmond. *Il n'y a pas d'avenir sans pardon*. 1ère éd. Paris : Albin Michel, 2000, p. 213
[395] *From Union to South African Republic 1900-1976. Becoming a Republic and withdrawal from the Commonwealth in 1961.* Sahistory [en ligne]. Disponible sur : http://www.sahistory.org.za/becoming-republic-and-withdrawal-commonwealth-1961 [consulté le 26 juin 2010].
[396] Ibid.

l'Union sud-africaine et entérine encore une fois les privilèges dévolus aux populations blanches ainsi que l'exclusion des populations noires.

Dans l'introduction de la Constitution est mentionnée l'idée de perpétuer l'union – qu'il faut comprendre comme l'union des populations blanches : « [Nous] sommes convaincus de la nécessité de rester unis »[397]. Cette citation permet aussi de circonscrire le cadre de la citoyenneté dans la République sud-africaine.

Dès lors, les droits politiques sont eux aussi réservés aux populations blanches. En outre, le vocable change : « the European population » se transforme en « white ». Cette évolution du langage révèle le caractère pigmentocratique du régime.

La loi *Art. 32 of 1961* intègre des éléments indispensables à notre compréhension de l'Afrique du Sud sous ce régime autoritaire. Premièrement, nous remarquons de nombreuses références au divin. Deuxièmement, les droits de protection des deux langues (l'anglais et l'afrikaans) sont enracinés dans la Constitution. Troisièmement, la nature supérieure de l'homme blanc, citoyen de plein droit comparé à l'homme noir, sujet « de second rang », est redéfinie et se veut un droit suprême. Le résultat en est une discrimination raciale plus visible qui devient le socle de l'organisation politique de la société dans son ensemble. Par conséquent, les moyens de réglementation que sont les lois servent pour appliquer cette organisation.[398]

Ce régime autoritaire assure une fermeture et une segmentation de la société sud-africaine légalement intransigeantes. Ce maillage de règles et de conventions se renforce avec le temps et la sévérité dont fait preuve le régime. Composées à partir de thèses et de théories politiques, pseudo-scientifiques, racistes et suprémacistes, elles donnent une idée des défis à relever par le régime qui va succéder. Mais la poursuite excessive de cette gestion injuste de la société en révèle les failles et, de là, l'impossibilité pour le pouvoir de mener ce type de politiques éternellement

---

[397] Act 32 of 1961.

[398] Tous les niveaux de la vie sociale sont touchés : les relations entre individus de groupes différents (*Prohibition of Mixed Marriages Act, 1949* ; *Immorality Amendment Act, 1950* ;), l'éducation et la culture (*Bantu Education Act, 1953* ; *Extension of University Education Act, 1959* ; *Bantu Investment Corporation Act, 1959* ; *Culture promotion Act, 1983*), les lieux et les règles de vie (*Group Areas Act, 1950* ; *Prevention of Illegal Squating Act, 1951* ; *Natives Laws amendment Act, 1952* ; *Reservation of Separate Amenities Act, 1953* ; *Native (Prohibition of Interdicts) Act, 1956*), les droits politiques (*Separate Representation of Voters Act, 1951* ; *Bantu Authorities Act, 1951* ; *Promotion of Bantu Self-Government Act, 1956* ; *Urban Bantu Council Act*, 1961 ; *Bantu Homelands Citizenship Act, 1970*), le travail (*Bantu Building Workers Act, 1951* ; *Native Labour (Settlement of Disputes) Act, 1953*), la circulation des personnes (*Identity numbers*, *Population Registration Act, 1950* ; *Natives (Abolition of Passes and Co-ordination of Documents) Act, 1952*), etc.

1.2. Constitution de 1996 et nouvelles lois : principes théoriques et idéologiques pour un autre cinéma ?

C'est le dernier Président blanc d'Afrique du Sud, Frederik Willem De Klerk (1989-1994), qui est aujourd'hui reconnu pour avoir mené les réformes décisives qui conduisirent le pays à la fin de l'apartheid. Habitué à la vie politique depuis 1972 et aux cabinets ministériels depuis 1978, il est élu en 1989 à la tête de l'Afrique du Sud ; son quinquennat est essentiellement marqué par la direction politique dans laquelle il mène le pays, vers les premières élections libres de 1994.

Le fonctionnement de la société est remis en cause, un nouvel État et un nouveau régime prennent la responsabilité de l'organisation sociale sud-africaine. La Constitution définitive datée de 1996 devient dès lors la loi suprême. Cet aboutissement théorique et législatif est le socle d'une société que l'État souhaite fonder sur plusieurs piliers.

Dans un premier temps, la Constitution définitive innove en protégeant de fait les cultures et les pratiques culturelles des peuples sud-africains. Elle respecte leur diversité dans leurs pratiques quotidiennes – religieuses, culturelles, etc.

Deuxièmement, l'État démocratique peut discriminer positivement. L'État constate que certains citoyens ne peuvent accéder à plusieurs strates de la société (comme le secteur économique, le sport, la culture, la politique, etc.) et pour accélérer l'évolution de celle-ci, il peut utiliser des mécanismes de discrimination. Troisièmement, la Constitution se fait toujours le cadre d'une reconnaissance de la bienveillance divine. Quatrièmement, l'État entérine dans cette Constitution la protection des langues parlées en Afrique du Sud, officielles ou non. Cinquièmement, elle définit de façon exhaustive les droits de l'homme et du citoyen dans la Charte que doit respecter l'État, qui une nouvelle fois, indique une fracture avec le régime passé – droit à la vie ; droit à la liberté et la sécurité ; droit à la liberté de création artistique ; limites de la liberté de création et d'expression ; droit à la liberté de commerce ; droit à la liberté de travail ; droit à une éducation digne ; droit à un environnement sain ; etc. Sixièmement, la Constitution reconnaît la nature nocive de l'apartheid et identifie que les injustices ont encore un impact à l'heure actuelle ; de ce fait, elle réaffirme la nécessité d'un rééquilibrage de la

société. Septièmement, elle fixe la définition de la nationalité sud-africaine ; l'identité sud-africaine de 1994 diverge donc radicalement de l'identité sud-africaine de 1910 ou de 1960. Dernièrement, la Constitution reconnaît que l'État sud-africain est l'égal des grandes nations du monde et fait honneur aux principes démocratiques.

Bien que théoriques, ces nouveaux principes, et plus particulièrement cinq d'entre eux selon nous, deviennent des assises pour la défense d'idéaux au sein même du secteur cinématographique. Nous l'observerons par la suite. Les rappels à la Constitution du pays se font souvent pour justifier et expliquer une position ou une opinion artistique ou politique. Des cinéastes afrikaners se retranchent derrière les articles protégeant les langues et les communautés pour justifier la nécessité d'un cinéma à part, dans leur langue et sur leur groupe. D'autres brandissent une Constitution qui garantit la liberté d'expression et la diversité des opinions afin de contrecarrer les idées de « mise au pas » des contenus par une censure latente qui ne dirait pas son nom. D'aucuns estiment que la protection de la création artistique est une donnée indispensable pour que le secteur local puisse évoluer.

Notons qu'en plus de la Constitution, l'esprit des articles est conservé dans la rédaction de lois qui ont clairement et directement pour objet le secteur cinématographique, la création, la diversité, la protection des œuvres et son institutionnalisation. De ce fait, l'aspect théorique devient plus réglementaire et comme toutes les lois, leur respect est attendu de la part de ceux qu'elles visent. La redéfinition du rôle du diffuseur public, la protection des auteurs, la défense contre le piratage des œuvres sont autant de preuves d'un État démocratique interventionniste cherchant à administrer un secteur essentiel.

1.2.1. Uni dans la diversité, vers un cinéma national varié ?

La stratégie de développement séparé du régime passé a fait place à une nouvelle doctrine : « l'Afrique du Sud appartient à tous ceux qui y vivent, unis dans notre diversité »[399]. L'illustration parfaite de ce nouveau concept se trouve dans les armoiries de l'Afrique du Sud, symboles de l'État. Elles sont ré-imaginées pour inclure cette notion de diversité. Elles incorporent aujourd'hui un dessin rupestre inspiré de l'art khoïsan. La devise, elle aussi intégrée aux armoiries actuelles, fait évoluer la notion, déjà présente auparavant, d'unité. Alors que jusqu'en 2000 la devise était rédigée en latin et signifiait « L'Union fait la force » (*Ex Unitate Vires*) ; aujourd'hui elle est en langue khoïsan et signifie « Unis dans la diversité », ou « Peuples divers, unis » (« !ke e : /xarra //ke »)[400].

L'expression de ces diversités est au centre des préoccupations du nouveau régime qui ne tarde pas à s'impliquer dans leur protection. Naturellement, l'État prend part aux réflexions dans le secteur culturel national ; ainsi il participe très activement à la régulation des médias. La télévision, par exemple, en tant que médium de diffusion global le plus influent encore aujourd'hui en Afrique du Sud est soumise, elle aussi à de nouvelles règles.

En 1999, le gouvernement fait voter une loi pour réformer le diffuseur public, la South African Broadcasting Corporation (SABC), intitulée *Broadcasting Act No. 4 of 1999.* Le ministre de tutelle abroge le *Broadcasting Act, 1976 (Act No. 73 of 1976)* afin de définir une nouvelle politique en termes de télé-radiodiffusion pour la République sud-africaine[401]. Dès l'introduction de la loi, les nouveaux fondements du diffuseur public sont établis. Il appartient à et est contrôlé par le peuple sud-africain dans son ensemble. Le gouvernement, par la voix du ministre, est responsable de la protection de ses fondements. Il est donc habilité à agir au nom de la nation. L'État souhaite indiquer qu'il est résolu à mettre le système de télé-radiodiffusion en accord avec les principes

---

[399] *Constitution of the Republic of South Africa*. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Preamble. 1996. 107 p.

[400] LAFARGUE François. *Géopolitique de l'Afrique du Sud.* 1ère éd. Bruxelles : Complexe, 2005, p. 23

[401] *Broadcasting Act No. 4 of 1999*. 1999, p. 1

démocratiques entérinés dans la Constitution afin de protéger les droits fondamentaux des citoyens.

En outre, l'État doit veiller à ce que la SABC reflète « l'identité et la nature diversifiée de l'Afrique du Sud, qu'elle soit contrôlée et gérée par des personnes ou des groupes de personnes issus d'un large éventail de communautés, y compris les personnes provenant des groupes auparavant défavorisés, et doit refléter le multilinguisme et la diversité de l'Afrique du Sud par la promotion de l'ensemble du spectre des horizons culturels et des langues officielles de la République ». Deuxièmement, il doit s'assurer que la SABC encourage « le développement de l'expression sud-africaine en fournissant un large éventail de programmes qui se réfèrent aux opinions, aux idées, aux valeurs et à la créativité artistique sud-africaines en affichant les talents sud-africains dans la programmation radiophonique et télévisuelle et en faisant usage des fréquences qui sont la propriété publique pour fournir un service public nécessaire au maintien de l'identité nationale, […] de l'égalité, de l'unité et de la diversité »[402]. La SABC doit donc par sa programmation refléter la richesse culturelle locale.

Les dispositions de la loi soumettent le diffuseur public à certaines obligations. Il doit contribuer au développement de la société démocratique, c'est-à-dire, à l'égalité des sexes, à la construction de la nation, à l'éducation du peuple et au renforcement de ses valeurs morales et spirituelles. Il doit préserver et enrichir le tissu culturel, politique, social et économique sud-africain. Il est astreint, comme nous l'avons déjà remarqué, à développer le contrôle des médias par les groupes historiquement désavantagés. Il doit assurer la pluralité des points de vue et des informations. Il s'engage à respecter les besoins des publics spécifiques comme les enfants, les jeunes, les femmes et les handicapés.

Dans un dernier temps, il doit encourager le développement de programmes locaux pour diffusion sur ses antennes[403]. Nous constatons que la loi se concentre sur la programmation et détermine la teneur des programmes que la SABC doit diffuser. Tout d'abord, elle s'engage à fournir une programmation variée et complète offrant un équilibre entre information, éducation et divertissement pour s'adresser à tous les publics quels que soient leur âge, leur sexe et leurs centres d'intérêt. L'État souhaite que

---

[402] Government Gazette. *No. 14 of 2002 : Media Development and Diversity Agency Act.* Republic of South Africa. Vol. 444. n° 23541. Cape Town : Government Gazette, 2002, p. 1

le diffuseur public soit généraliste. Il s'engage aussi à diffuser des contenus locaux, régionaux et nationaux en vue de préserver un regard et des perspectives locales dans le traitement des programmes. Il faut de plus qu'il assure une pluralité d'avis et de points de vue[404]. Ensuite, les contenus sont définis à travers le filtre de la langue. La SABC doit mettre à disposition des Sud-Africains des programmes dans toutes les langues pour que l'unité dans la diversité se reflète dans sa programmation. Enfin, son rôle de diffuseur public l'oblige à proposer une programmation culturelle et éducative.

La loi permet au ministre de tutelle de s'adjoindre les services du South African Broadcast Production Advisory Body[405]. L'objet de ce Conseil est d'aider le ministre à élaborer les politiques de production et d'aide aux radios et aux télévisions locales. Il est en charge du pilotage des analyses des besoins du public sud-africain s'agissant des programmes radiophoniques et télévisuels, de la distribution des programmes sud-africains dans les marchés étrangers, de la formation et du développement des ressources humaines, de la correction des déséquilibres du passé ainsi que de la coproduction et de la signature d'accords internationaux[406]. Ce Conseil est en mesure de collaborer avec la National Film and Video Foundation pour lancer conjointement des politiques stratégiques en termes de productions locales ou de financements.

A l'instar de la loi réformant la SABC, l'État souhaite s'assurer de la pérennité de sa politique de diversification des voix et des émetteurs dans la globalité de la sphère médiatique ; pour ce faire, il adopte le *No. 14 of 2002 : Media Development and Diversity Agency Act, 2002*. Cette loi a pour objectif la création d'une agence du développement et de la diversité dans les médias. Celle-ci devra faire respecter les droits constitutionnels de la liberté d'expression et de la liberté de création artistique de façon à répondre au besoin de représentation médiatique de l'ensemble de la population sud-africaine et à participer au rééquilibrage des injustices du passé en soutenant tout type d'initiative de cette nature, même les plus modestes.

Ses missions sont donc le développement et la promotion : « 3. […] (a) De la liberté de la presse et des autres médias ; et (b) De la liberté de recevoir et de répandre des informations ou des idées, et à cette fin ; (i) D'encourager la prise de contrôle et

---

[403] *Broadcasting Act No. 4 of 1999*. 1999, p. 9

[404] Ibid, p. 10

[405] Ibid, p. 22

[406] Ibid.

l'appropriation, et l'accès aux médias par les communautés historiquement défavorisées ainsi que par les groupes culturels et linguistiques indigènes[407] historiquement diminués ; (ii) D'encourager le développement et la formation des ressources humaines et de renforcer ses capacités, au sein de l'industrie des médias, et spécialement parmi les groupes historiquement défavorisés ; (iii) D'encourager la conduite des ressources vers les médias communautaires et les secteurs commerciaux médiatiques plus petits ; (iv) De sensibiliser le public à l'égard du développement des médias et des enjeux de la diversité ; (v) De soutenir les initiatives qui promeuvent l'alphabétisation et la culture de la lecture ; (vi) D'encourager le développement des médias et de la diversité ; (vii) D'assurer la liaison avec d'autres organes statutaires tels que l'Independent Communications Authority of South Africa et l'Universal Service Agency »[408]. L'agence est soutenue financièrement par des fonds publics votés par le Parlement, des dons nationaux et internationaux ainsi que tout investissement légal. Concrètement, l'Agence peut aider les projets de plusieurs manières. Elle a la capacité de financer par des subventions, des dons et des financements d'urgence les projets de formation et de développement des médias. Elle peut conduire des études de faisabilité de nouveaux projets, initier des recherches dans les médias et signer des accords avec des partenaires dans l'intention d'identifier, de réunir ou de distribuer des ressources pour la production et la distribution[409]. L'Agence se doit d'être « impartiale et d'exercer ses pouvoirs et ses fonctions sans crainte, sans faveur, ni préjugé ; et sans aucune ingérence politique ou commerciale »[410]. Par ailleurs, les inquiétudes légitimes de voir l'agence interférer, dans les décisions des sociétés de médias sont prises en compte. Son pouvoir est limité, elle n'a pas le droit de donner son avis sur le contenu éditorial produit par les médias[411].

Cette promotion de la diversité, qui se répercute sur les règles imposées à la télévision publique en tant que distributeur « naturel » de contenus audiovisuels et bien évidemment de films, se propage aussi au cinéma, mais nous verrons dans le prochain chapitre qu'elle pose problème. La variété des regards, la variété des auteurs et des

[407] « indigenous ».

[408] Government Gazette. *No. 14 of 2002 : Media Development and Diversity Agency Act.* Republic of South Africa. Vol. 444. n° 23541. Cape Town : Government Gazette, 2002, p. 3

[409] Ibid.

[410] Ibid.

cinéastes, la variété des productions ne sont pas à l'image du souhait constitutionnel. Car la transformation du secteur ne peut être aussi rapide que la promulgation d'une loi. Toutefois, il faut reconnaître que c'est la direction prise par les organes d'État, comme la NFVF qui favorisent les expressions différentes, par une aide financière et une aide institutionnelle. Les organisations professionnelles défendent, elles aussi, ce paramêtre qui leur semble essentiel dans une société démocratique pour alimenter le débat, un univers d'opinions diverses formulées cinématographiquement. Toutefois, cet élargissement des expressions reste sous contrôle de l'État. Cette diversité n'est pas à confondre avec une liberté totale d'expression. L'Afrique du Sud souhaite garder une cohérence entre le désir de la création d'une société inédite et ses représentations cinématographiques. Les organes nationaux et provinciaux tentent de filtrer les projets cinématographiques qui leurs sont soumis. Ils ne peuvent néanmoins contrôler l'intégralité de la production nationale et certains films défient ce « contrôle » de la diversité, justement au titre d'une véritable diversité.

1.2.2. Protection des communautés, vers un cinéma communautaire ?

La Charte des droits de la Constitution entérine des droits culturels dans le respect du principe de la diversité des communautés qui composent le pays ; c'est une première concernant une Constitution en Afrique du Sud. « (1) Les personnes appartenant à une communauté culturelle, religieuse ou linguistique ne doivent pas être privées du droit, avec les autres membres de leur communauté – (a) De jouir de leur culture, de pratiquer leur religion et d'utiliser leur langue, et (b) De former, d'adhérer à et de maintenir des associations culturelles, religieuses et linguistiques et d'autres organes de la société civile. (2) Les droits de l'alinéa (1) ne peuvent pas être exercés d'une manière incompatible avec une disposition de la Charte des droits »[412].

---

[411] Ibid.

[412] *Constitution of the Republic of South Africa*. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Chapter 2. Bill of rights. 31 Cultural, religious and linguistic communities. (1), (2). 1996. 107 p.

Cette protection des droits comunautaires ou de l'identité communautaire apparaît pour certains très importante dans la perspective du secteur cinématographique. Nous observons une segmentation des films le long de frontières de groupes. Parfois poreuses, elles existent à notre sens et nous les remarquons ainsi dans la production de films en langue afrikaans. Ces films reflètent et témoignent des traditions, de la culture de cette communauté et de l'ambivalence du destinataire – un film pour la communauté ou pour les autres. Ils nous semblent symptomatiques d'un équilibre instable entre la préservation de l'expression culturelle d'une communauté et le partage de ses valeurs dans une société multiculturelle – par exemple *Ouma se slim kind* de Gustav Kuhn (2007), *'n Saak van geloof* de Diony Kempen (2011), *Platteland* de Sean Else (2011), etc. Nous présenterons dans le prochain chapitre trois films de cette « famille » que nous qualifions d'afrikaner et qui illustrent selon nous les immenses difficultés inhérentes à l'existence et à la défense des communautés en Afrique du Sud.

Toutefois, ces cinéastes ne sont pas les seuls à proposer une expression cinématographique communautaire, mais elle est sans doute la plus évidente. Des représentations cinématographiques d'autres groupes de population apparaissent alors dans le cinéma sud-africain moderne : les Coloureds du Cap (*Dollars and White pipes* de Donovan Marsh (2005), *Confessions of a Gambler* de Amanda Lane (2007), *Material* de Craig Freimond (2012), etc.), les Zoulous (*Yesterday* de Darell Roodt (2004), *Izulu Lami* de Madoda Ncayiyana (2008), *Finding Lenny* de Neal Sundstrom (2009) etc.

Indice de l'adaptation du secteur à ce changement concernant la représentation communautaire cinématographique, une société de distribution locale de films sud-africains s'est spécialisée dans ce type de contenus : Indigenous Film Distribution.

1.2.3. Protection des langues, vers un cinéma multinlingue ?

Onze langues officielles sont ainsi reconnues, protégées, respectées constitutionnellement : le sepedi, le sesotho, le setswana, le swazi, le tshivenda, le

tsonga, l'afrikaans, l'anglais, le ndébélé, le xhosa et le zoulou [413]. Elles doivent être employées au sein de la République sud-africaine[414] et des institutions publiques : suivant « l'utilisation, l'aspect pratique, […] les circonstances régionales et l'équilibre des besoins et des préférences de la population dans son ensemble ou dans la province concernée, […] le gouvernement national et chaque gouvernement provincial doivent utiliser au moins deux langues officielles »[415]. Le Pan African Language Board (l'Organe d'État responsable de la gestion des aspects réglementaires attenants aux langues) a acquis aussi de nouveaux devoirs en termes de protection des langues et des dialectes pratiqués dans le pays. Il doit « (a) Promouvoir et créer les conditions pour le développement et l'utilisation de – (i) Toutes les langues officielles ; (ii) Les langues khoi, nama et san, et (iii) La langue des signes, et (b) Promouvoir et assurer le respect de – (i) Toutes les langues couramment utilisées par les communautés en Afrique du Sud, dont l'allemand, le grec, le goujarati, l'hindi, le portugais, le tamoul, le télougou et l'ourdou, et (ii) L'arabe, l'hébreu, le sanscrit et les autres langues utilisées à des fins religieuses en Afrique du Sud »[416]. Le nombre de langues inventoriées dans cet alinéa est impressionnant au regard des deux langues précédemment protégées et promues dans les Constitutions de l'Union sud-africaine et de la République d'Afrique du Sud.

Les langues ont un rôle crucial dans l'affirmation et la structuration d'une nation. Bien qu'elles ne soient pas l'unique élément autour duquel se cristallise un esprit national, en tant que véhicule de communication, elles sont essentielles. Les langues choisies comme officielles sont utilisées dans une grande variété d'usages : « administratifs, éducatifs ou autre »[417]. Toutefois, la difficulté d'officialiser l'utilisation de onze langues apparaît quotidiennement. Si, comme nous le citions, la Constitution demande aux autorités nationales et régionales d'utiliser tout ou partie des langues, l'équilibre dans les usages est incertain : le régionalisme (certaines provinces comme le Kwazulu natal n'ont pas le même nombre de locuteurs relatifs aux langues officielles que l'Eastern Cap) ; l'histoire (rappelons les manifestations contre l'éducation en afrikaans) ; le

---

[413] *Constitution of the Republic of South Africa*. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Chapter 1. Founding Provisions. 6 Languages. (1). 1996.

[414] « promouvoir l'utilisation de ces langues ». in Ibid.

[415] Ibid.

[416] *Constitution of the Republic of South Africa*. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Chapter 1. Founding Provisions. 6 Languages. (1). 1996.

[417] HOBSBAWN Eric. *Nation et nationalisme depuis 1780 Programme, mythe, réalité.* 1ère éd. Paris : Gallimard, 2001, p. 211

communautarisme (une langue sera bien plus employée que les autres au sein d'un groupe déterminé) ; l'argot ; la prééminence (l'utilisation d'une langue plus que toutes les autres, c'est le cas de l'anglais) ; la praticité (difficulté de traduire toutes les démarches administratives systématiquement en onze langues)… Il existe des cas d'États où le multilinguisme demeure, comme la Suisse avec le français, le romanche, l'allemand et l'italien. En Afrique du Sud, l'utilisation des onze langues officielles est réelle, mais l'anglais est certainement la langue la plus utilisée. Cette langue « de masse » est définie par Eric Hobsbawm : « l'économie, la technologie et la politique rendent essentielle pour la communication une langue parlée en masse – nécessité intensifiée par le développement des films, de la radio et de la télévision – si bien que des langues à l'origine conçues, ou fonctionnant, comme une lingua franca pour ceux qui parlaient des langues vernaculaires mutuellement incompréhensibles, ou comme un idiome culturel pour les plus instruits, sont imposées comme parler national : chinois mandarin, bahasa indonesia, pilipino »[418]. La gestion des langues dans le domaine individuel est donc théorisée ; l'emploi des onze langues par un même locuteur est sans doute rare, mais l'utilisation de quelques langues au quotidien demandant aux citoyens de s'adapter selon des situations qu'ils rencontrent est plus courante. Ainsi les prochaines générations de citoyens sud-africains pourraient parler « trois langues sud-africaines, l'anglais sera l'une d'entre elles bien évidemment »[419] pour s'assurer une place et un cheminement facilité dans les méandres du multilinguisme sud-africain.

Le secteur cinématographique incorpore cette richesse linguistique par une appropriation de ces langues dans un souci d'authenticité que nous développerons par la suite. Mais dès maintenant, nous pouvons affirmer qu'un même film sud-africain des années 2000 peut inclure plusieurs langues officielles différentes et des argots. Il peut être, mais plus rarement, dans une seule langue. Très régulièrement, les récits relatent les aventures de personnages qui passent de l'anglais à l'afrikaans, de l'afrikaans à l'afrikaaps, du xhosa au tsotsitaal, ou du zoulou au fanagalo… Déroutant pour un spectateur étranger, le cinéma marque ainsi la subtilité d'un pays multilingue dont les

[418] Ibid, P. 178

[419] ALEXANDER Neville. *An Ordinary Country Issues in the Transition from Apartheid to Democracy in South Africa*. 1ère éd. New York, Oxford : Berghahn Books, 2003, p. 109

expressions ne peuvent uniquement passer par l'anglais. Ces tentatives conscientes ou inconscientes d'un respect constitutionnel sont primordiales à la fois dans le processus créatif de n'importe quel film, mais aussi dans l'atteinte et la fidélisation de marchés locaux de niches.

D'un côté, la société sud-africaine est de fait plurielle. Une histoire sud-africaine retranscrite dans un scénario de film l'est donc souvent. Par conséquent, afin de préserver une cohérence entre l'ancrage local d'une histoire et son expression cinématographique, des cinéastes s'appliquent à rédiger et penser leur film, dès son développement, en plusieurs langues, de manière à garantir la crédibilité et la force de leur oeuvre.

De l'autre, cette pluralité peut se traduire par une multiplicité de publics que l'on peut déterminer, notamment, par une langue d'usage commune. Ces publics sont des marchés différents et très récemment, une frange du secteur exprime un vif intérêt dans la production de films de fiction communautairement spécifiques, dont la langue est l'une des caractéristiques essentielles.

1.2.4. Rééquilibrage des injustices du passé, vers une égalité ou une proportionnalité d'expressions et de représentations des citoyens ?

Ces droits reconnus à la population sont le fruit d'une volonté de rééquilibrage. « Nous, le peuple d'Afrique du Sud, reconnaissons les injustices de notre passé ».[420]

L'État considère que l'ancien régime profondément partial a creusé des inégalités entre les individus qui sont désormais des citoyens de plein droit. Il cherche donc à harmoniser leurs conditions de vie. C'est à son sens le moyen de « guérir les divisions du passé et d'établir une société fondée sur des valeurs démocratiques, la justice sociale et des droits fondamentaux de l'homme »[421]. Le territoire morcelé par les politiques de « zones » attribuées à des groupes est alors remis en question. Les expropriations forcées, par exemple, sont condamnées et la Constitution actuelle en tient compte : « (6) Une personne ou une communauté dont l'occupation de ses terres est juridiquement

[420] *Constitution of the Republic of South Africa*. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Preamble. 1996.

incertaine en raison des anciennes lois ou pratiques discriminatoires à caractère raciste a droit, en vertu d'une loi du Parlement, soit à un bail d'occupation qui est juridiquement sécurisé soit à des réparations comparables. (7) Une personne ou une communauté dépossédée de sa propriété après le 19 juin 1913 comme résultat des anciennes lois ou pratiques discriminatoires à caractère raciste a droit, en vertu d'une loi du Parlement, soit à la restitution de ce bien soit à une réparation équitable. (8) Aucune disposition du présent article ne doit entraver les mesures législatives et autres réformes de l'État en ce qui concerne la terre et l'eau afin de redresser les conséquences de la discrimination raciale passée »[422].

Le secteur cinématographique est assurément influencé par ce souci d'harmonisation d'ensemble de la société. Pendant près de cent ans (1896 à 1996), il a été en grande partie contrôlé par la minorité blanche, s'efforçant d'exclure ou de contrôler les expressions alternatives et provenant d'autres groupes. Ce cinéma sous influence doit cesser et s'ouvrir à tous les citoyens. Amener progressivement à une égalité des chances dans l'expression artistique et cinématographique est néanmoins une théorie complexe à interpréter rapidement pour une mise en pratique. Donner aux individus mis à l'écart par le précédent régime les outils de leur autonomie artistique n'est pas aisé. La particularité du secteur est un obstacle supplémentaire. Le cinéma demande un nombre de connaissances théoriques, techniques et financières propres qui ne peuvent, à moins d'un apprentissage assidu (dans une institution ou de manière autodidacte) s'obtenir simplement. Pourtant, la création de formations et d'écoles spécialisées, la mise en place de bourses d'État sont des initiatives concrètes destinées à pallier le manque de représentativité de certains groupes de citoyens.

Cette harmonisation des cinéastes n'est qu'une étape pour une « normalisation » globale du secteur, nous entendons par là que le but recherché est une harmonisation des représentations cinématographiques dans les salles et à la télévision. L'ambition est de voir un cinéma qui soit le reflet de l'importance démographique des groupes de populations et non l'image de la subordination d'une communauté à une autre, comme cela a pu et peut être encore ressenti. Nous constatons, en outre, qu'elle va de pair avec

---

[421] Ibid.

le rééquilibrage des publics, en vue de briser ce qui s'apparentait autrefois à une quasi-exclusivité pour les populations blanches.

1.2.5. Discrimination positive, vers un cinéma ouvert à tous, autres cinéastes et autres publics ?

L'expression du rééquilibrage se perçoit très nettement dans les politiques de discrimination positive. C'est une suite logique, mais que nous mettons en avant tant cette disposition politique est importante et sujette à polémiques.

Les fractures considérables dont hérite l'État ne peuvent être comblées par une seule assimilation « naturelle » de tous les groupes en vue d'une (re)formation de la société sud-africaine par elle-même. L'État entend provoquer cette « unification » en légiférant de façon dynamique pour restructurer la société locale. La « mise à niveau » des populations précédemment discriminées est une des clefs de voûte de cette politique, et l'État persiste dans cette voie lorsqu'en 2003, il constate que les résultats attendus, insufflés par sa gestion de la société, ne sont pas à la hauteur de ses espoirs et des besoins du pays.

Tout d'abord, la Charte des droits de la Constitution définit de façon irrévocable l'interdiction de toute discrimination sur le territoire sud-africain. « (3) L'État ne peut pas injustement discriminer directement ou indirectement quiconque, pour un ou plusieurs motifs, notamment la race, le genre[423], le sexe, la grossesse, l'état matrimonial, l'origine ethnique ou sociale, la couleur, l'orientation sexuelle, l'âge, le handicap, la religion, la conscience, la conviction, la culture, la langue et la naissance »[424]. Nous remarquons que la liste d'objets potentiels sur lesquels peut se fixer une discrimination

---

[422] *Constitution of the Republic of South Africa*. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Chapter 2. Bill of rights. 25 Property. (6), (7), (8). 1996.

[423] « gender ».

[424] *Constitution of the Republic of South Africa*. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Chapter 2. Bill of rights. 9 Equality. (3). 1996.

est très importante. Par ailleurs, cet alinéa concerne principalement les interdictions adressées aux politiques que peut initier l'État lui-même. La Constitution préserve les citoyens légalement de tout abus de pouvoir de la part de l'État. Toutefois, cet article concernant la discrimination est complété par une notion inédite. « (5) La discrimination fondée sur un ou plusieurs des motifs énumérés au paragraphe (3) est injuste à moins qu'il soit établi que la discrimination est juste »[425]. Cette mention annonce visiblement la légalité de la discrimination positive, car conçue dans un objectif « juste ».

Les lois dont l'objet est de réformer le cadre du travail semblent essentielles à la démocratisation du pays. Elles renouvellent les dispositions de la Constitution en termes d'égalité et de discrimination afin qu'elles soient dans les faits applicables au marché du travail local.

Le *No. 105 of 1998 : National Empowerment Fund* a comme origine, à l'instar de beaucoup de lois, le constat spécifique des désavantages des populations discriminées injustement dans le passé. La loi cite l'article 9 de la Constitution qui autorise à prendre des mesures en direction de ces populations afin de redresser les déséquilibres structurés par le précédent régime. Le gouvernement d'unité nationale pense que la restructuration doit passer par la « redistribution des richesses, la stimulation du secteur des petites et des moyennes entreprises, l'implantation de la discrimination positive et la facilitation d'une véritable politique d'émancipation économique des Noirs »[426]. Elle crée et réglemente dans ce but un cartel[427] de soutien dont la mission est la promotion et la facilitation de l'accès à la propriété des actifs générant des revenus et ce par ces groupes historiquement mis à l'écart du contrôle de l'économie locale[428]. Il doit fournir à ces catégories d'individus des opportunités d'investissements, d'acquisitions de parts ou d'intérêts directs ou indirects dans des sociétés commerciales en restructuration détenues par l'État ou dans des sociétés privées. Il doit soutenir et encourager ces chefs d'entreprises « pionniers »[429] dans l'acquisition d'entreprises. De ce fait, le cartel

[425] Ibid.

[426] Government Gazette. *No. 105 of 1998: National Empowerment Fund Act*. Republic of South Africa. Vol. 402. n° 19589. Cape Town : Government Gazette, 1998, p. 2

[427] « trust ».

[428] Government Gazette. *No. 105 of 1998: National Empowerment Fund Act*. Republic of South Africa. Vol. 402. n° 19589. Cape Town : Government Gazette, 1998, p. 2

[429] Ibid, p. 3

considère que le secteur privé contribue à la création d'emplois, eux aussi adressés en priorité aux communautés à privilégier dans l'accès au marché du travail[430].

L'*Employment Equity Act, 1998* est lui aussi le prolongement d'un droit constitutionnel, le droit à l'égalité. La loi reconnaît « qu'aux suites de l'apartheid et des pratiques et lois discriminatoires, il existe des disparités en matière d'emploi, de profession et de revenus dans le marché du travail national et que ces disparités créent de tels désavantages pour certaines catégories qu'elles ne peuvent être redressées simplement par l'abrogation des lois discriminatoires[431]». Elle se destine alors en priorité aux femmes, aux handicapés et aux Noirs[432]. Bien qu'elle privilégie des catégories de personnes, la loi règlemente les potentiels débordements. L'embauche favorisée de l'un de ces candidats ne peut se faire que sur les bases d'une égalité de compétences. Il doit posséder une expérience professionnelle conséquente, des études appropriées, des qualifications formelles et être en mesure d'acquérir dans une durée jugée raisonnable la capacité d'exercer la profession à laquelle il postule[433]. « Ces dispositions s'appliquent aux employeurs de 50 salariés ou plus, aux employeurs à revenu annuel supérieur à un montant spécifié, à tous les organes de l'État, à tout employeur lié par un "accord de négociation", et à d'autres employeurs qui acceptent de s'y conformer. La loi ne s'applique pas aux Forces de Défense Nationale, à la National Intelligence Agency ou aux Services secrets sud-africains »[434]. L'*Employment Equity Act, 1998* statue enfin sur l'établissement d'un organe de l'État responsable de la surveillance de l'application des résolutions contenues dans la loi. La Commission for Employment Equity doit aviser et conseiller le gouvernement sur la politique de discrimination positive. Elle peut récompenser et punir les entreprises. La Commission remet des prix aux employeurs les plus respectueux de la loi et par un contrôle strict, elle est aussi en mesure de poursuivre en justice toutes les sociétés contrevenant à la loi.

En 2003, le gouvernement introduit *le No. 53 of 2003 : Broad-Based Black Economic Empowerment Act, 2003*. Il légifère une nouvelle fois sur la discrimination positive.

---

[430] Ibid, p. 4

[431] Employment Equity Act 1998. Atns agreements, treaties and negotiated settlements project [en ligne]. Disponible sur : http://www.atns.net.au/agreement.asp?EntityID=4171 [consulté le 12 juin 2009].

[432] « Black South Africans ».

[433] Employment Equity Act 1998. Atns agreements, treaties and negotiated settlements project [en ligne]. Disponible sur : http://www.atns.net.au/agreement.asp?EntityID=4171 [consulté le 12 juin 2009].

[434] Ibid.

Cette loi doit servir d'accélérateur. L'économie sud-africaine, selon le gouvernement, n'a pas assez changé et ne représente pas la réalité démographique de l'Afrique du Sud. Son constat est le suivant : la majorité des Sud-Africains est encore exclue de la propriété des moyens de production et n'est pas assez compétente. Le pays n'est pas aussi performant qu'il pourrait l'être du fait de cette exclusion persistante. « Sauf si des mesures supplémentaires sont prises pour accroître la participation effective de la majorité des Sud-Africains dans l'économie, la stabilité et la prospérité de l'économie dans le futur peuvent être compromises au détriment de tous les Sud-africains. » Par conséquent, l'État légifère de nouveau. La loi s'adresse aussi aux jeunes, aux femmes, aux handicapés et aux habitants des régions rurales. Le souhait de l'État est d'accélérer leur intégration dans les entreprises, et ce à plusieurs niveaux, dans la gestion et le contrôle de leurs propres entreprises. Un nouveau conseil est fondé afin de soutenir la politique du gouvernement et de lui proposer des initiatives. Il lui est aussi demandé de rédiger un guide des bonnes pratiques relatives à la discrimination positive. Il y a donc deux politiques complémentaires de discrimination positive, le Black Economic Empowerment et le Broad-Based Black Economic Empowerment. L'une concerne spécifiquement les populations noires, l'autre comme nous l'avons remarqué, s'adresse à une population plus large.

Le BEECode of Good Practice permet aux entreprises de s'auto-évaluer à l'aide d'indicateurs précis qui permettent de pondérer les actions internes. « Il doit être appliqué dans le développement, l'évaluation et le suivi des chartes du BEE, des initiatives, […] et des mécanismes d'implantation »[435] de la discrimination positive. Une carte à points est proposée ; elle regroupe les principaux leviers de transformation que peuvent activer les entreprises. Elle est divisée en trois catégories de composantes fondamentales. Premièrement, « l'émancipation directe » est elle-même subdivisée en deux éléments d'émancipation : la propriété et la direction. Ces deux éléments valent un ensemble de points en pourcentage : 20 % pour la propriété et 10 % pour la direction. Deuxièmement, le développement des ressources humaines est une composante fondamentale de la politique de discrimination positive. Elle s'organise autour de deux éléments, l'égalité d'emploi (10 %) et le développement des compétences (20 %).

[435] DEPARTMENT OF TRADE AND INDUSTRY. *Statement 000 : principles and définitions of broad-based BEE.* Code 000 : broad-based black economic empowerment framework. Draft for comment. Pretoria : 2004, p. 1

Enfin, l'émancipation indirecte est composée de l'acquisition préférentielle (20 %), le développement de l'entreprise (10 %) et des éléments résiduels (10 %). Cette carte à points est une méthode pour contrôler l'incidence de la discrimination positive sur le secteur économique sud-africain.

Ces différentes dipositions légales s'attachent à inciter (à forcer la main selon certains) tous les secteurs de la société à modifier leurs pratiques et leurs structures afin d'être en phase avec la réalité sociale du pays.

Mais comme d'autres, le secteur cinématographique, que nous englobons ici dans l'industrie du divertissement et l'industrie culturelle, pose problème. Les institutions et les très grandes entreprises de médias s'évertuent, pour des raisons bien différentes, à apparaître en cohérence avec les nouveaux principes. D'un autre côté, les organes d'État sont représentatifs de la démographie sud-africaine et l'objet politique de leur existence est imprégné de cette volonté de discriminer positivement. Par exemple, la NFVF tient à soutenir officiellement ceux qui n'avaient pas accès à l'expression cinématographique sous le régime précédent. Elle observe dans ces mécanismes de financement de films ou d'études des critères de sélectivité en relation avec l'origine communautaire des candidats. Sa volonté est de modifier radicalement le secteur cinématographique en mettant en avant et en soutenant en premier lieu les populations précédemment discriminées défavorablement. Les grandes sociétés de médias qui ont des participations dans le secteur se restructurent aussi en conséquence. Les conseils d'administration s'ouvrent plus largement à une catégorie inédite d'individus. Cependant, l'engagement du respect de la loi par ces sociétés semble (nous le verrons dans le prochain chapitre) souvent le fruit d'un pragmatisme économique. Afin de préserver leurs marchés, en vue d'acheter leur tranquillité d'affaires, la conformation aux nouvelles règles est indispensable.

À un autre niveau, celui des équipes de tournage ou des films distribués en salles et diffusés à la télévision, il n'existe pas de quota. Les équipes, c'est un fait, deviennent (lentement) de plus en plus mixte, mais l'application de telles lois seraient contre-productive. L'histoire du cinéma s'est forgée sur la formation presqu'exclusive d'individus issus des groupes de population blanche, il est donc évident que l'insertion profesionnelle d'individus issus des groupes de population noire, coloured ou indienne,

ne peut se faire instantanément. L'accès leur ayant été fermé pendant près de cent ans, l'évolution démographique des équipes de tournage ne pourra se faire que si le nombre des individus formés autrefois discriminés s'accroît.

Il en va de même pour les films, la création d'un quota de productions de réalisateurs noirs est aujourd'hui impossible et serait fortement dommageable ; les autorités l'ont bien compris et les premiers quotas mis en place à la télévision concernent la création d'origine locale dans son ensemble.

La discrimination positive existe donc dans le secteur, mais est complexe à mettre en place et longue à porter ses fruits.

1.2.6. Protection de la création

La Charte des droits intégrée dans la Constitution prévoit de protéger les libertés d'expression et de création artistique, mais elle les encadre de façon stricte afin d'éviter tout abus. Les libertés d'expression et de création artistique ne s'étendent pas à « (a) La propagande pour la guerre ; (b) L'incitation à la violence ; ou (c) Le plaidoyer de la haine fondé sur la race, l'ethnie, le sexe ou la religion, et qui constitue une incitation à causer du tort »[436].

Dans cet esprit, en 2001, le gouvernement amende par deux fois le *Cultural Institutions Act, 1998* en votant successivement le *No. 36 of 2001 : Cultural Laws Amendment Act, 2001, December 2001* et le *No. 69 of 2001: Cultural Laws Second Amendment Act, 2001, December 2001*. Ces textes ont pour objet de modifier les pouvoirs et les règlements intérieurs de certaines institutions publiques officiant dans le domaine de l'art et de la culture. Le Pan South African Language Board, le Geographical Names Council, le National Arts Council ou encore la National Film and Video Foundation sont pris en compte par ces amendements.

La NFVF subit quelques changements d'importance dans son organisation. L'objectif est de renforcer ses pouvoirs dans le but d'améliorer l'exécution des politiques culturelles en matière de cinéma et d'audiovisuel. Elle a dès à présent la capacité de créer une structure légale pour investir concrètement dans la production de films. Elle

[436] *Constitution of the Republic of South Africa*. Act 108 of 1996. Chapter 2 Bill of rights. 12 Freedom of expression. (2).

n'est plus uniquement contrainte au soutien d'autres sociétés en subvenant en partie à leurs besoins financiers[437]. De plus, le ministre de tutelle peut désormais dissoudre le conseil de la NFVF dès qu'il le souhaite et remplacer son président[438]. Ces deux amendements renforcent essentiellement les pouvoirs du ministre de tutelle dans l'exercice de son autorité sur ces institutions.

D'autre part, le *Copyright Amendment Act, No. 9 of 2002* prend en compte le piratage et la protection des œuvres. C'est une loi d'importance qui tente de sécuriser légalement la production culturelle locale, qui affronte une inquiétante vague de piratage, notamment en matière de cinéma. Cette loi a été neuf fois modifiée depuis 1978, ce qui montre la nécessité pour l'État de rester vigilant sur les évolutions des méthodes de piratage afin de toujours mieux protéger les œuvres. Selon les dispositions de la loi, les œuvres cinématographiques sont protégées. Elle en propose par ailleurs une définition matérialiste : « Un "film cinématographique" s'entend comme toute fixation ou stockage par quelque moyen que ce soit, sur film ou sur tout autre matériel de données, d'un signal ou d'une image, capable, lorsqu'il est utilisé conjointement à tout autre appareil mécanique, électronique ou autre, d'être considéré comme la reproduction d'une image en mouvement, et comprenant les sons incorporés dans une bande sonore associée au film, mais qui ne doit pas contenir un programme informatique »[439]. C'est donc ce « matériau » qui est protégé. Selon la loi sud-africaine, l'auteur d'une œuvre cinématographique est celui qui effectue les opérations pour la réalisation du film[440]. Elle détermine ensuite les droits attachés à l'utilisation de l'œuvre cinématographique. Les droits d'auteur en Afrique du Sud « confèrent le droit exclusif de faire ou d'autoriser l'accomplissement de l'un des actes suivants dans la République : […] (b) Diffuser le travail […] ; (a) Reproduire le film de quelque manière que ce soit, y compris en faire une photographie ; (b) Produire le film, dans la mesure où il est constitué d'images, pour qu'il soit vu par un public, ou, dans la mesure où il est constitué de sons, pour qu'il soit entendu par un public ; (c) Diffuser le film ; (d) Faire en sorte que le film soit transmis par un service de diffusion […]; (e) Faire une

---

[437] Government Gazette. *No. 36 of 2001: Cultural Laws Amendment Act, 2001.* Republic of South Africa. Vol. 428. n° 22911. Cape Town : Government Gazette, 2001, p. 2

[438] Ibid, p. 10

[439] Government Gazette. *Copyright Amendment Act, No. 9 of 2002*. Republic of South Africa. Vol. 444. n° 23556. Cape Town : Government Gazette, 2002, p. 3

adaptation du film ; […] ; (g) Louer ou offrir ou exposer à la location par le biais du commerce, directement ou indirectement, une copie du film »[441]. Ces droits d'auteur s'appliquent en Afrique du Sud et pour les œuvres sud-africaines lorsque l'auteur ou les auteurs d'une œuvre collaborative ou participative ont créé une partie substantielle de l'œuvre et soi(en)t un ou des citoyens sud-africains domiciliés ou non en Afrique du Sud ou qu'il(s) soi(en)t résident(s) permanent(s). Dans l'éventualité que l'auteur puisse être une personne morale, l'organisme doit être constitué en fonction des lois sud-africaines[442]. Le *Copyright Amendment Act, No. 9 of 2002* définit aussi ce qui est attaché à « l'objet-film », c'est-à-dire les droits moraux consubstantiels à l'œuvre reproduite sur un support. « Malgré le transfert du droit d'auteur dans une œuvre littéraire, musicale ou artistique, dans un film cinématographique ou dans un programme informatique, l'auteur a le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre, sous réserve des dispositions de la présente loi, et de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de l'ouvrage où une telle action est ou serait préjudiciable à l'honneur ou la réputation de l'auteur : entendu qu'un auteur qui autorise l'utilisation de son travail dans un film cinématographique ou une émission de télévision ou un auteur d'un programme informatique ou d'un travail associé à un programme d'ordinateur ne peut pas interdire ou objecter des modifications qui sont absolument nécessaires pour des raisons techniques ou pour des fins d'exploitation commerciale de l'œuvre. »[443] La durée des droits d'auteur est de cinquante années et ils peuvent débuter soit à la création de l'œuvre soit à la première présentation publique. Est considérée comme une violation de ces droits d'auteur toute utilisation de ces droits par toute personne n'en ayant pas la jouissance. Le détenteur réel de ces droits peut porter plainte afin de réclamer des réparations (comme des dommages intérêts) pour le préjudice subi, mais il doit en premier lieu prouver qu'il est bien l'ayant droit. Notons que les droits d'auteur ne sont pas nécessairement dévolus à la personne qui crée l'œuvre. En effet, toute personne commissionnant une seconde personne pour réaliser un film par un contrat stipulant le paiement d'un salaire pour le travail effectué et un accord sur la cession des droits, n'en est pas le détenteur. Ils reviennent à la première personne. Cette

[440] Ibid.
[441] Ibid, p. 17
[442] Ibid, p. 12
[443] Ibid, p. 27

loi importante circonscrit les droits attenants à la création de toute œuvre artistique au sein de la République. Le ministre du Commerce et de l'Industrie, en tant que ministre de tutelle, a la charge de l'application de cette loi. Légiférer pour le renforcement des pouvoirs et de l'implication des organes de l'État officiant dans le domaine culturel dans un sens général, ainsi que pour le durcissement des dispositions pour la protection des œuvres marque un intérêt prononcé en faveur de la création artistique.

Nous observons cette dimension interventionniste de l'Etat comme résultant d'une réflexion sur l'importance de l'expression artistique dans une société comme l'Afrique du Sud. Le cinéma, du fait de la NFVF, acquiert une part considérable dans les politiques culturelles. Cependant, le dirigisme ou le regard de l'État ont de nombreuses conséquences. Il s'ouvre alors à la critique, à la polémique et aux requêtes de l'industrie et particulièrement des organisations professionnelles. Le manque de moyens publics, la bureaucratie, la corruption, la mauvaise gestion de la SABC sont des sujets portés à l'attention des représentants de l'État en charge du secteur.

Au travers de la protection des œuvres, c'est une reconnaissance d'État qui est visible aussi dans les initiatives de structuration du secteur (les South African Films and Television Awards, le Film and Publication Board que nous aborderons dans le prochain chapitre).

L'État entend apporter son concours dans l'espoir que la production cinématographique soutienne l'idéologie démocratique actuelle. C'est en cela que certains qualifient cette relation de perverse. Le cinéma peut être un outil politique de représentation des principes sur lesquels est fondée la société sud-africaine. Les organes de l'État, avec plus ou moins de succès, se chargent d'insuffler cette direction. Leur présence et leurs prises de parole peuvent parasiter la liberté de création cinématographique locale pour ceux qui ne seraient pas en phase avec le *modus operandi* officiel. En conséquence, plusieurs questions se posent : l'État a-t-il les moyens de ses ambitions pour le cinéma local ? Quelle est sa valeur aux yeux des cinéastes ? Les professionnels du secteur sont-ils tous tributaires des institutions publiques ?

1.3. Les grands défis actuels : réalités sociales et réalités cinématographiques ?

Si nous considérons que les enjeux de l'Afrique du Sud contemporaine sont différents des obstacles connus par les régimes politiques précédents, le cinéma en tant que représentation sociale est-il invariablement différent du cinéma produit autrefois ? Autrement dit, la réalité quotidienne, les tendances de fond de la société sud-africaine peuvent-elles être les sources de thèmes et de sujets locaux pour un cinéma local ou encore les objets d'engagements politiques locaux exprimés cinématographiquement ?
Nous émettons en effet l'hyppothèse que ces défis actuels peuvent alimenter la création cinématographique et contribuer à la définition des principes et fondements d'un autre cinéma national. Nous pensons alors qu'au moins sept grands enjeux peuvent être au cœur des préoccupations du secteur, se répercutant sur toutes ses caractéritiques : économiques, industrielles, créatrices, politiques, esthétiques, etc.

1.3.1. Le sida

La pandémie du sida en Afrique du Sud est source de discussions, de polémiques et d'actions virulentes. Ce sujet brûlant, toujours cruellement d'actualité, est un défi pour le pays.
Le sida est présent en Afrique du Sud depuis les années 1980. L'époque de son apparition coïncide avec l'une des périodes les plus dures de l'apartheid, et durant cette période l'État ne prend pas en compte cette maladie qui commence petit à petit à se déclarer sur la planète entière.
À l'heure actuelle sur le territoire sud-africain, selon UNAIDS, le programme de l'ONU spécifiquement destiné à la gestion de la crise mondiale du sida, près de 6 millions de personnes sont porteuses du VIH ; le nombre de nouveaux cas déclarés est de moins de 500 000 par an et le nombre de décès se situe entre 300 000 et 400 000 pour l'année 2008 en Afrique du Sud[444].

[444] UNAIDS. Epidemology facts. South Africa. *UNAIDS* [en ligne]. 2009. Disponible sur : http://www.unaids.org/en/regionscountries/countries/southafrica/ [consulté le 10 juin 2011].

Si Jacob Zuma, l'actuel président sud-africain, semble entamer un premier revirement dans la politique de l'État au sujet du VIH et qu'il est accueilli avec prudence et circonspection, c'est d'une part que l'Afrique du Sud a une longue histoire de déni officiel des ravages de la maladie et d'autre part que la personnalité du président s'est révélée par le passé incompatible avec la prise en compte de cette pandémie.
En 2009, Jacob Zuma déclarait qu'il invitait tous ses compatriotes à planifier un dépistage et que lui-même en avait prévu un également, bien qu'il ait déjà eu l'occasion de le faire auparavant et qu'il connaisse son statut[445]. L'impact d'une telle annonce est retentissant tant elle signifie un changement important de direction dans la communication des plus hautes instances de l'État. Ces propos rompent avec la position controversée de Thabo Mbeki, son prédécesseur, et l'histoire de la gestion de la crise croissante du sida en Afrique du Sud.

Le cinéma local ne peut se détourner d'un tel sujet et ce pour plusieurs raisons ; la première est sans doute, de façon tragique et peut-être cynique, le vivier d'histoires héroïques et dramatiques que renfement les expériences des victimes de cette pandémie pouvant servir ainsi à la construction d'un récit cinématographique extrêmement fort.
La deuxième nous apparaît plus militante et politique. En réalité, le cinéma et toutes les productions audiovisuelles peuvent servir à propager un message de sensibilisation destiné aux populations à risque. Il est donc à la fois un outil « pédagogique » et un outil de dénonciation lorsqu'il met en évidence des scandales (politiques ou sanitaires) en relation avec la pandémie.
Nous pouvons illustrer notre propos avec trois films sud-africains : *Yesterday* de Darrell Roodt (2004) et plus récemment *Life above all* d'Oliver Schmitz (2010) ainsi que *Themba* de Stephanie Sycholt (2010). Le premier traite du combat d'une femme, Yesterday, qui lutte contre la maladie afin de vivre pour voir sa fille entrer à l'école. Le deuxième se place du point de vue d'une jeune fille qui voit ses proches (sa mère et sa petite sœur) décéder d'un mal qu'elle ne comprend pas, alors que son village les exclut, elle et le reste de sa famille. Le troisième, lui aussi se place du côté d'un jeune garçon

[445] SMITH David. South Africa's Jacob Zuma promises to take HIV test in Aids policy reversal. *The Guardian* [en ligne]. December 2009. Disponible sur : http://www.guardian.co.uk/world/2009/dec/01/jacob-zuma-hiv-test [consulté le 12 juin 2011].

atteint du sida et qui n'a qu'un rêve, jouer dans l'équipe nationale de football, les Bafana Bafana.

Ces trois films ont été très critiqués à leur sortie, nous reviendrons sur le cas de *Yesterday* dans le prochain chapitre. Cependant, ils témoignent d'une volonté du cinéma de s'accaparer les faits sociaux pour en faire des objets cinématographiques : trois drames, se voulant poignants, à destination principalement d'un public étranger et dont la sortie en salles peut coïncider avec un événement militant. Ainsi, *Life above all* a été distribué en France le 1er décembre, journée mondiale de lutte contre le sida.

1.3.2. La pauvreté et les conditions de vie

Nombre de Sud-Africains ne sont pas encore desservis pas des services de base et n'ont pas d'infrastructures fondamentales dans leur cadre de vie. Le HSRC considère que le droit à la dignité humaine et le droit au logement ne peuvent pas se borner au fait d'avoir « un toit au-dessus de la tête ». Ces droits doivent impérativement impliquer l'accès à un espace habitable qui réponde aux besoins fondamentaux de n'importe quel être humain : un espace personnel, sécurisé, doté d'éclairage, d'une ventilation adaptée, à l'épreuve des intempéries, emplacé judicieusement au regard des zones de travail et à un prix raisonnable[446]. Les retards de l'Afrique du Sud à cet égard sont considérables.

L'indice de référence du bien-être intégré au rapport d'État pour l'année 1998-1999 nous révèle une grande disparité d'accès aux services de base dans les logements. Le groupe des Blancs est équipé à 100 % de WC à chasse d'eau, contre 97 % pour le groupe des Asiatiques, 34 % pour le groupe des Noirs et 83 % pour le groupe des Coloureds[447]. L'électricité n'est installée que dans 31 % des habitations du groupe des Noirs, contre 76 % pour le groupe des Coloureds, 98 % pour le groupe des Blancs et 99 % pour le groupe des Asiatiques[448]. L'eau courante provenant d'un robinet dans la maison équipe 27 % des habitations du groupe noir contre 72 % du groupe coloured,

---

[446] Ndinda Catherine. Household Access to Basic infrastructural Services in South Africa : Implications for Local government, Population Health, Health Systems and Innovation. *HSRC* [en ligne]. March 2011. Disponible sur : http://www.hsrc.ac.za/HSRC-Seminar-391.phtml [consulté le 20 juillet 2011].

[447] The eradication of poverty. Table 6. Poverty classified by race. Chapter 2. National report on social development 1996-2000. Government Reports. Polityor.za [en ligne]. May 2000. Disponible : http://www.polity.org.za/polity/govdocs/reports/welfare/chapter2.html [consulté le 28 mai 2010].

96 % du groupe blanc ainsi que 98 % du groupe asiatique[449]. Enfin, le téléphone est installé dans 12 % des logements du groupe des Noirs contre 43 % du groupe des Coloureds, 72 % du groupe des Asiatiques et 87 % du groupe des Blancs[450]. Les disparités sont très marquées entre les différents groupes. Le taux du groupe de population noire, indépendamment du critère d'évaluation, est systématiquement le moins élevé. Nous constatons une nouvelle fois la segmentation pigmentocratique dont se sert l'État démocratique pour recenser la population.

L'éducation est aussi une priorité pour l'État qui a inscrit dans sa Constitution un droit à une éducation pour tous les citoyens – enfants et adultes. Autrefois ségrégé et adapté aux élèves des groupes de population noire selon leurs capacités intellectuelles supposées, le système éducatif est repensé pour convenir à un État démocratique. Nous ne rentrerons pas dans les détails des programmes, de la carte scolaire ainsi que de la mixité des groupes dans les établissements. Néanmoins, selon l'Unicef, 96 % des jeunes garçons de 15 à 24 ans et 98 % des jeunes filles de 15 à 24 ans étaient alphabétisés entre 2004 et 2008[451]. En 2009, il y avait 12 millions d'élèves pour plus de 385 000 enseignants dans près de 24 693 écoles publiques ; ainsi que 386 098 élèves pour 24 557 professeurs dans près de 1174 écoles privées en Afrique du Sud[452]. L'éducation nationale en Afrique du Sud bénéficie du budget le plus élevé de l'État sud-africain. Le gouvernement y consacre pour l'année 2010-2011 près de 165 milliards de rands, 17 milliards de plus que pour l'année 2009-2010[453]. Cependant, on constate une inégale qualité de l'enseignement selon les écoles.

Encore une fois le cinéma local ne peut complètement éviter de diriger son objectif vers la réalité sociale du pays. Une bonne partie de la production nationale laisse apparaître des zones où la pauvreté et les conditions de vie sont très difficiles. Toutefois, il faut reconnaître que la tendance du cinéma des années 2000 est de présenter les bons aspects de la démocratisation et donc aussi de pouvoir faire l'impasse sur ces données peu

---

[448] Ibid.

[449] Ibid.

[450] Ibid.

[451] *Basic Indicator, Statistics, South Africa*. UNICEF [en ligne]. Mois année. Disponible sur : http://www.unicef.org/infobycountry/southafrica_statistics.html#0 [consulté le 22 avril 2011].

[452] UNICEF. Education. South Africa. *unicef* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://www.info.gov.za/aboutsa/education.htm [consulté le 1er aout 2011].

reluisantes. Il peut en outre s'y attaquer en montrant les initiatives positives ou encore tisser un portrait moins dramatique des conditions de vie de citoyens sud-africains.

Nous pouvons, afin d'illustrer les conséquences de l'appropriation de ces sujets définir trois catégories de films, pour les besoins de notre démonstration. Premièrement, nous reconnaissons des films qui critiquent ou représentent une situation de vie quotidienne complexe : *Faith's Corner* de Darrell Roodt (2005) qui traite de la situation des sans-abris et de la violence dans les rues de Johannesburg ; *Dollars & White Pipes* de Donovan Marsh (2005) qui présente une image peu amène des townships autour du Cap dirigés par des gangs sanguinaires ; *Izulu Lami* de Madode Ncayiyana (2009) et *A Boy called Twist* de Tim Greene (2004) qui se focalisent sur les enfants des rues ; *Jerusalema* de Ralph Ziman (2010) qui relate les aventures d'un gangster ayant pour « terrain de jeu » le quartier de Hillbrow à Johannesburg.

Deuxièmement, nous observons des films qui proposent une lecture optimiste ou alternative des conditions sociales : *Max and Mona* de Teddy Mattera (2004) qui offre un autre regard sur Soweto ; *Jozi* de Craig Freimond (2010) une véritable ode à Johannesburg et à ses habitants ; *White Wedding* de Jann Turner (2009) qui normalise grâce à un road trip les différences culturelles et sociales du pays ; *Conversations on a Sunday Afternoon* de Khalo Matabane (2005) œuvre crue sur la réalité sociale bouillonante de Johannesburg sans jamais être pessimiste.

Enfin, nous pouvons définir une dernière catégorie de films de réalisateurs faisant l'impasse sur les conditions de vie de certains de leurs concitoyens : *I now pronounce you Black and White* de Oliver Rodger (2010) traitant des complexités qui s'opposent au mariage d'un couple mixte ; *Bakgat 1* (2008) & *Bakgat 2* (2010) de Henk Pretorius qui prennent pour sujet des amourettes adolescentes ; *Hansie* de Regardt van den Bergh (2008) qui s'attaque au plus grand scandale du cricket sud-africain ; *Liefling* de Brian Webber (2010) une comédie musicale sur les relation amoureuses à la sortie du lycée ; *The Race-ist* d'Andrew Willmot (2010) qui se concentre sur le monde de la course automobile, etc.

Cependant, ces défis ont une autre incidence qui ne touche pas les sujets ou les thèmes des films, mais plutôt la capacité de l'État à soutenir le secteur. Au vue des conditions de vies difficiles d'un grand nombres d'habitants, le cinéma local peut s'estimer

---

[453] Ibid.

privilégié. Car sans être une priorité absolue dans la métamorphose du pays, il conserve une place de choix dans les chantiers publics. Il est en effet considéré comme un potentiel relais de croissance économique et une manifestation visuelle des succès réels ou désirés des politiques publiques.

1.3.3. La violence endémique

Les conditions de vie et l'environnement des citoyens sud-africains sont aussi très souvent perturbés par la violence réelle et ressentie.

L'Afrique du Sud détient de tristes records de taux de criminalité. En 2007, il y eut plus de 19 000 meurtres déclarés et près de 50 000 viols signalés[454]. Selon Andrew Feinstein, dissident de l'ANC, « l'Afrique du Sud avait toujours été une société violente. Une grande partie de cette violence avait été limitée aux zones "non-blanches" du pays, une quantité importante de celle-ci perpétrée par l'État dans le maintien du système d'apartheid. Avec l'abolition des zones définies de groupe racial, le crime s'est répandu à travers le pays. Les forces de police qui avaient été utilisées principalement comme un outil politique ne pouvaient pas répondre à l'arrivée d'organisations criminelles internationales avec l'ouverture de nos frontières. La criminalité est également en croissance dans une économie avec un taux de chômage officiel de près de 30 %. Mais surtout, l'apartheid a été maintenu avec une brutalité féroce. Une telle brutalité ne peut engendrer que plus de brutalité »[455].

Cette augmentation de la violence au sein de la société sud-africaine se reflète aussi dans les chiffres que donne le South African Institute of Race Relations dans son étude portant sur une période débutant en 1975 pour s'achever en 1997 : les « agressions ont augmenté de 69 %, 184 % pour les assassinats, 252 % pour le viol, 223 % pour le vol […]. Pendant ce temps, les condamnations pour infractions graves ont chuté de 40 %, de 373 590 en 1991 à 218 394 en 1995-96. […] les chiffres de la criminalité continuent à grimper et l'Afrique du Sud est un endroit beaucoup plus violent qu'il ne l'était même

[454] RUSSELL Alec. *After Mandela The battle for the Soul of South Africa*. 1ère éd. London : Windmill books, 2010, p. xxii

[455] FEINSTEIN Andrew. *After the party Corruption, the ANC and South Africa's Uncertain Future.* 1ère éd. London – New York : Verso, 2009, p. 55

pendant l'apogée de la résistance politique à l'apartheid au milieu des années 1980 : en 1986, il y avait 9 913 meurtres, mais en 1997 il y en avait 24 588 »[456].

Le phénomène des gangs dont parle Andrew Feinstein est toujours perceptible en Afrique du Sud. D'autres observateurs analysent la situation actuelle par le prisme de ces organisations criminelles. Thibault Dubarry considère que ces bandes se substituent à la famille dans les townships et recrutent de jeunes garçons isolés, en manque de repères et d'autorité parentale. Elles sont structurées et chacun des membres a un rôle précis et défini. Il indique par ailleurs que « les gangsters ont, dans une certaine mesure, mythifié la mort, qu'elle soit le fruit de la guerre ou l'aboutissement du sida, tout en la banalisant »[457]. Cette mort, ils la provoquent et peuvent en être victimes. Plus de 4,5 millions d'armes seraient en circulation selon la police sud-africaine du fait de frontières perméables et du faible coût des pistolets[458]. Ces gangs ont une très forte popularité car ils peuvent assister leur communauté et « on ne peut pas attendre des familles qu'elles posent trop de questions quand la nourriture est sur la table »[459]. La population de certaines zones peut dès lors tolérer ces « bandits sociaux » que l'État considère comme de dangereux criminels[460].

Cependant, cette situation a de très mauvaises répercussions sur la société sud-africaine. Elle stigmatise une population, le groupe des populations noires et les plus pauvres, vus et représentés comme la plus importante source de violence, « intracommunautaire » et « extracommunautaire ». Au-delà de la petite élite multiraciale, la polarisation des groupes croît et l'un de ses résultats est la construction de quartiers sécurisés dans lesquels vivent en majorité des familles blanches. Elles sont effrayées par le taux de criminalité, agacées par la politique de discrimination positive, scandalisées par les successeurs de Nelson Mandela et ont encore beaucoup de préjugés[461]. Ces petits bastions prolongent l'apartheid dans la sphère privée.

---

[456] Citant le SAIRR in WILSON Richard. *The politics of truth and reconciliation in South Africa, Legitimizing the post-apartheid State.* 1st edition. Cambridge : Cambridge university, 2001, pp. 160-195

[457] DUBARRY Thibaut. Les violences criminelles au Cap. *L'Afrique du Sud à l'heure de Jacob Zuma La fin de la nation arc en ciel ?* . Racisme et eugénisme / dir. de Cécile PERROT, Michel PRUM, Thierry VIRCOULON. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 186

[458] Ibid, p. 183

[459] Ibid, p. 179

[460] Citant Hobsbawn in Ibid.

[461] FEINSTEIN Andrew. *After the party Corruption, the ANC and South Africa's Uncertain Future.* 1ère éd. London – New York : Verso, 2009, p. 55

Les violences sexuelles faites aux femmes, aux enfants et aux bébés atteignent aussi un niveau très élevé. L'Afrique du Sud est le pays où l'on enregistre le plus grand nombre de viols de femmes. En 2010, sur un panel de 4000 femmes, un tiers a déclaré avoir été victime d'un viol[462]. Une seconde étude menée parmi 1500 élèves à Soweto a révélé qu'un quart de ces derniers pensait que le « Jackrolling » (nom donné au viol de gang) était amusant[463]. Le Medical Research Council estime qu'il y aurait en fait 500 000 viols par an en Afrique du Sud (la majorité d'entre eux n'étant pas reportée à la police) et que d'après l'un de ses derniers sondages 25 % des hommes interrogés avaient déclaré avoir violé une personne, et la moitié de ces 25 % avoir violé plus d'une personne[464]. Enfin, l'Afrique du Sud a l'un des taux de viols sur mineurs et sur bébés les plus élevés au monde avec près de 67 000 cas de viols et d'agressions sexuelles contre des enfants déclarés en 2000[465].

Le cinéma investit cette réalité sociale et la situation violente de l'Afrique du Sud devient une source d'inspiration pour les cinéastes. La représentation de la violence dans le cinéma local est polymorphe.

Nous pouvons schématiquement la diviser en deux, la violence thématique et la violence visuelle. Certains films abordent frontalement une brutalité urbaine. Ils s'articulent autour d'histoire de mafia et de gangsters. *Hijack stories* de Oliver Schmitz (2001), *Tsotsi* de Gavin Hood (2005), *Jerusalema* de Ralph Ziman (2008), *State of Violence* de Khalo Matabane (2010), *How to steal 2 millions* de Charlie Vundla (2011) ou *31 millions reasons* de John Barker (2011) en sont quelques illustrations. D'autres, plus rarement il faut le remarquer, s'appuient sur des sujets encore plus sensibles avec des images très fortes comme *Disgrace* de Steve Jacobs (2008), *Unforgiving* de Alastair Orr (2010) ou *Night Drive* de Justin Head (2010). Parfois, proche de la série B ou Z, ces films et leurs sujets sont fortement critiqués. Traiter de la violence en Afrique du Sud est une chose, la méthode employée en est une autre.

---

[462] Citant le Community of Information, Empowerment and Transparency, Rape statistics – South Africa & worldwide 2011. *Rape survivor jouney* [en ligne]. 2011. Disponible sur : http://www.rape.co.za/index.php?option=com_content&view=article&id=875:rape-statistics-south-africa-a-worldwide-2010&catid=65:resources&Itemid=137 [consulté le 2 aout 2011].

[463] Ibid.

[464] Citant Medical Research Council. Ibid.

[465] Ibid.

On reproche aux premiers films cités, un regard romantique sur les mafieux : ils sont des anti-héros ou des héros, ont des excuses et des justifications pour les actes abominables perpétrés. Le cinéma sud-africain façonnerait donc une image moins brutale et plus glamour de ces bandits dont on excuserait presque les méthodes pour parvenir à leurs fins, tant ils sont représentés comme des victimes ou des individus ayant un code d'honneur bien à eux. Ces films jugent rarement leurs personnages principaux et cultivent une ambivalence évidente.

La seconde catégorie de films s'apparente à un risque réel de production et de représentation tant les sujets sont complexes à mettre en image, le viol, la torture, ou les agressions. Ces films n'ont pas de succès au cinéma, le public local semble se détourner de ces expressions cinématographiques et de la violence qu'ils peuvent véhiculer.

À notre sens, le cinéma local gère encore très mal la représentation de ces problèmes. Les sujets sur les violences sont-ils tabous ? Le cinéma est-il considéré comme un divertissement et la mise en scène de la violence locale détourne-t-elle les producteurs de leur objectif ?

Nous pensons que le public sud-africain n'est pas assez mûr pour recevoir de telles images et que les cinéastes de films de fiction n'ont pas encore trouvé la bonne méthode pour évoquer la violence du pays.

1.3.4. La discrimination positive

On discerne une critique récurrente envers la discrimination positive qui condamne la primauté accordée aux origines d'un candidat sur ses capacités pour un travail ou une mission.

Cependant, cette attaque contre la discrimination positive n'est pas une exclusivité sud-africaine. Kymlicka et Taylor ont mis en garde contre ce type de stratégies de rééquilibrage d'une société. « La discrimination positive est généralement défendue en tant que mesure temporaire, jugée nécessaire afin d'accélérer l'évolution vers une société indifférente à la couleur de la peau de ses membres (*"color-blind" society*). C'est une mesure destinée à remédier à des années de discrimination et, par conséquent, à nous rapprocher du type de société qui aurait existé si nous avions toujours vécu sous un

régime de séparation de l'État et de l'ethnicité »[466]. Taylor insiste sur le même point[467], la durée : la discrimination positive doit être une mesure temporaire pour ne pas recréer des injustices et déséquilibrer la société.

Cheryl Carolus, activiste anti-apartheid, membre éminent de l'ANC, qui fut Haut-Commissaire à Londres et aujourd'hui en poste dans l'entreprise South African Airways, estime qu'il est temps de repenser la discrimination positive et de se concentrer sur les compétences plutôt que les origines communautaires[468].

La discrimination positive est donc une erreur fondamentale à plus d'un titre pour de nombreux observateurs.

Tout d'abord, Alec Russell commente cette politique en la comparant à la période d'apartheid. Selon lui, le modèle le plus proche que peut avoir le gouvernement actuel dans sa décision de promouvoir un groupe par rapport aux autres est le Parti National et ses politiques pour privilégier les Afrikaners et les groupes de populations blanches. « Lorsque le Parti National est arrivé au pouvoir en 1948, il a capitalisé sur des griefs parmi les Afrikaners pauvres, ils étaient en marge de l'économie et étaient des citoyens de seconde classe par rapport aux Anglo-Saxons blancs. Il a rapidement mis en place un vaste programme de discrimination positive dans la fonction publique et les institutions d'État, telles que la Poste et les chemins de fer. Il a également mis en place des compagnies d'assurances et des banques dominées par des Afrikaners. Elles étaient destinées à l'élévation économique du peuple, mais aussi à vaincre l'image des Afrikaners pauvres se démenant pour gagner leur vie qui avait si souvent fait la une des magazines internationaux dans des articles à propos de l'Afrique du Sud. Les Afrikaners étaient en mesure de garder la tête haute dans les conseils et ne plus être traités comme des imbéciles incultes, comme ils l'avaient été traditionnellement par l'élite anglo-saxonne dans les affaires »[469].

Deuxièmement, Blade Nzimande considère que la discrimination positive n'a pas eu les effets escomptés : « Ce qui nous préoccupe c'est que les discriminations positives, dans

---

[466] KYMLICKA Will. *La citoyenneté multiculturelle une théorie libérale du droits des minorités*. 1ère éd. Paris : La découverte, 2001, p. 13

[467] « La discrimination inverse est défendue comme mesure temporaire susceptible dégaliser les chances et de permettre aux anciennes règles "aveugles" de revenir en force - mais d'une manière qui ne désavantage personne. » in TAYLOR Charles. *Multiculturalisme Différence et démocratie*. Paris : Flammarion, 2009, p. 59

[468] Cheryl Carolus in RUSSELL Alec. *After Mandela The battle for the Soul of South Africa*. 1ère éd. London : Windmill books, 2010, p. 99

leurs modalités actuelles, n'ont pas réellement transformé les relations économiques coloniales dont nous avons hérité, mais qu'elles les ont au contraire renforcées à bien des égards. La classe capitaliste noire émergente forme une couche sociale excessivement dépendante, financée par la finance blanche, non dans un objectif de transformation, mais en entraînant son parasitisme »[470].

De ce fait, l'Afrique du Sud semble se « re-racialiser ». La promesse d'un État « multiracial » ne serait donc pas tenue, car chaque groupe et communauté sud-africaine essaye de mettre en avant ses différences et les injustices subies dans le passé pour espérer être éligible à la discrimination positive. Elles agissent de la sorte car l'État le leur permet. Allan Boesak, révérend de l'Église réformée sud-africaine et activiste anti-apartheid déclare en 2008 que l'ANC re-divise racialement et ethniquement la société[471]. Selon lui, c'est une « nouvelle forme d'exclusion raciale qui impitoyablement et sans réfléchir jette par-dessus bord la solidarité forgée par des années de lutte »[472]. Il ne peut y avoir de niveaux, ni d'échelles dans l'égalité. En 2008, les Chinois d'Afrique du Sud sont devenus noirs. Classifiée dans le groupe coloured durant l'apartheid[473], la communauté chinoise qui comprend environ 20 000 individus aujourd'hui a porté plainte contre l'État pour discrimination par la voix de l'Association des Chinois d'Afrique du Sud[474]. Elle a obtenu gain de cause. Alors qu'elle n'était pas mentionnée dans les lois de discrimination positive, la plus haute institution juridique d'Afrique du Sud a considéré que les Chinois d'Afrique du Sud devaient être intégrés à la définition de « peuple noir »[475], lequel intègre déjà les « Africains », les « Indiens » et les « Coloureds ». Par conséquent, elle bénéficie de la politique de discrimination positive.

---

[469] RUSSELL Alec. *After Mandela The battle for the Soul of South Africa*. 1ère éd. London : Windmill books, 2010, p. 164

[470] Citant Blade Nzimande in discours prononcé devant l'assemblée général du Black Management Forum in LOMME Roland. Les politiques de discrimination positive sont-elles un vecteur de développement en Afrique du Sud ? *L'Afrique du Sud à l'heure de Jacob Zuma La fin de la nation arc en ciel ?* . Racisme et eugénisme / dir. de Cécile PERROT, Michel PRUM, Thierry VIRCOULON. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 54

[471] Citant Allan Boesak in JACKMAN Tony. White is the new black, free the new black oppressed. Viva ! . Touhgt leader. *Mail & Guardian* [en ligne]. July 2008. Disponible sur : http://www.thoughtleader.co.za/tonyjackman/2008/07/31/white-is-the-new-black-free-the-new-black-oppressed-viva/ [consulté le 1er juillet 2011].

[472] Ibid.

[473] PFLANZ Mike. Chinese South Africans classified as black, The Telegraph. Telegraph [en ligne]. June 2008. Disponible sur : http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/southafrica/2151915/Chinese-South-Africans-classified-as-black.html [consulté le 14 novembre 2010].

[474] BBC NEWS. *South Africa Chinese 'become black'. BBC News* [en ligne]. June 2008 Disponible sur : http://news.bbc.co.uk/2/hi/7461099.stm [consulté le 14 novembre 2010].

[475] MBOLA Bathandwa. Chinese South Africans qualify for BEE. *SouthAfrica.info* [en ligne]. June 2008. Disponible sur : http://www.southafrica.info/business/trends/empowerment/beechinese-180608.htm[consulté le 14 novembre 2010].

Cette communauté, très marginalisée, se sent enfin reconnue. Cependant, d'autres groupes, à l'image de la population blanche, se demandent si la discrimination positive ne pourrait pas aujourd'hui s'ouvrir à eux[476].

Ces exemples récents montrent les conséquences de la politique de segmentation. Neville Alexander critique à son tour cette stratégie qu'il qualifie « d'erreur fondamentale »[477] ; d'après lui, une alternative plus efficace et plus pertinente pour rééquilibrer la société et éviter les abus inhérents à la hiérarchisation d'un groupe d'individus par rapport à un autre aurait été la suivante : « compte tenu des réalités du capitalisme de la transition, l'Afrique du Sud a besoin d'un programme de formation de grande envergure »[478]. Il pense que cela aurait évité les emplois « symboles » destinés à être en cohérence, de manière superficielle, avec le souhait de l'État.

Nous avons déjà fait apparaître les implications du secteur dans sa transformation au regard de la discrimination positive. Cependant, à l'image des publicités de l'opérateur téléphonique Cell C avec le comique Trevor Noah, le cinéma local a tendance à ironiser ou critiquer la discrimination positive. Elle est représentée comme un nouveau mode d'exclusion d'une partie de la population sur des critères fallacieux et subjectifs. Ainsi, les films ne peuvent exclure un tel sujet, objet de polémiques et de débats continuels.

Finding Lenny de Neal Sundstrom (2009) est une comédie s'appuyant sur le contraste entre les valeurs d'une population rurale zouloue et celles d'une entreprise capitaliste. Le film représente une situation directement liée à l'application de la discrimination positive. Un jeune cadre noir est contraint par son patron de « faire plier » son père, chef d'un village zoulou, dans l'objectif d'acquérir ses terres au profit de la société pour laquelle il travaille. Les scènes entre lui et son patron sont certes caricaturales, mais elles témoignent d'une complexité ou d'une perversité dans les rapports qu'entretiennent Blancs et Noirs du fait de cette discrimination positive. Le patron est condescendant, véreux, manipulateur et vicieux. De ce personnage et de sa relation avec

---

[476] BOTHA Anton. *Could affirmation action be helping white people ?*. Touhgt leader. *Mail & Guardian* [en ligne]. March 2011. Disponible sur : http://www.thoughtleader.co.za/mandelarhodesscholars/2011/03/24/could-affirmative-action-be-helping-white-people/ [consulté le 1er juillet 2011]. Et JACKMAN Tony. White is the new black, free the new black oppressed. Viva ! . Touhgt leader. *Mail & Guardian* [en ligne]. July 2008. Disponible sur : http://www.thoughtleader.co.za/tonyjackman/2008/07/31/white-is-the-new-black-free-the-new-black-oppressed-viva/ [consulté le 1er juillet 2011].

[477] ALEXANDER Neville. *An Ordinary Country Issues in the Transition from Apartheid to Democracy in South Africa*. 1ère éd. New York, Oxford : Berghahn Books, 2003, p. 40

le jeune cadre, nous analysons un esprit de vengeance ou de rancune né de la contrainte de cette politique (« Maintenant que tu es là, tu va le payer »).

Le film *Number 10* de Darrell Roodt (2006) évoque quant à lui, la vie d'un jeune joueur de rugby, James Kramer. Ce milieu sportif traditionnellement blanc se voit progressivemment acquérir de nouveaux licenciés d'origines plus variées. Le réalisateur sait présenter parfaitement les difficultés que cela peut engendrer à une échelle individuelle. James, bouleversé par les résultats de l'équipe, s'énerve et accuse tous les membres de ces piètres performances. Son meilleur ami et coéquipier, Mzi, est lui aussi accusé de ne pas être à la hauteur sportivement et il lui est reproché que sa présence dans l'équipe ne soit pas le résultat de ses qualités, mais de sa couleur de peau. Mzi se défend en expliquant que contrairement à ce qu'il croit, il travaille plus que tous les autres et ne doit sa place qu'à ses compétences. Cette séquence du film est révélatrice d'un malaise manifeste dans la société, exprimé ici par un personnage, maladroitement et dans la colère – James finira par demander pardon à son ami et convenir de ses mérites sportifs.

Enfin, *Big fellas* de Philip Roberts (2007) est assurément le film le plus marquant à notre avis en ce qui concerne la critique de la discrimination positive, d'autant plus qu'elle est présentée dans le secteur cinématographique. Jake et Zed sont deux apprentis cinéastes qui rencontrent un obstacle de taille : il sont Blancs et doivent impérativement trouver un partenaire noir au titre de la discrimination positive, s'ils souhaitent que leur projet de film voie enfin le jour. Les deux se lancent dans un voyage à travers le pays à la recherche de cette caution. Sur le ton de l'ironie, d'un comique acide et critique, cette politique d'État s'affiche comme une absurdité, tant il est complexe d'être en cohérence avec la loi. La résolution extravagante du film convient parfaitement avec le ton employé. Zed et Jake n'ont pas besoin d'un partenaire, Zed est en réalité métis, puisque son beau-père noir s'avère être son géniteur… L'ensemble du film est critique et plusieurs scènes tournent ouvertement en dérision les principes de l'État, comme le quota des langues à utiliser, les films communautaires, etc.

---

[478] Ibid, p. 156

1.3.5. Racisme

L'actualité sud-africaine est souvent marquée par des affaires de racisme. Elles se focalisent principalement sur le racisme anti-blanc et le racisme anti-noir. Mais la particularité de ces affaires, outre leur nombre, est la perpétuation d'une division entre groupes au sein même de l'État et de l'appareil politique.

L'ANC et ses représentants sont souvent accusés de racisme. Dernièrement, les élections municipales de 2011 ont encore une fois permis d'observer le comportement de certains politiciens.

Un incident opposant Julius Malema, le représentant de l'ANCYL, à Lindiwe Mazibuko, représentante et porte-parole au niveau national de la DA, se produit à cette période. Julius Malema refuse de débattre avec elle : « Elle n'est rien, c'est une serveuse de thé de Madame. Je ne débats pas avec le service de Madame »[479]. « Madame » renvoie à Hellen Zille, la chef de file de la DA ; le qualificatif de « serveuse de thé » est destiné à Lindiwe Mazibuko et la dégrade en considérant que son rôle est déterminé par une conception raciste des rapports entre Noirs et Blancs. En conséquence, Lindiwe Mazibuko semble incarner davantage l'image du personnel à l'époque colonialiste ou d'apartheid qu'une véritable politicienne indépendante contemporaine.

Mandela lui-même accuse en 2011 son parti d'être corrompu, sexiste et raciste. D'après lui, l'ANC a pris un mauvais chemin, le racisme croît dans ses rangs, et les militants noirs se disent hostiles non seulement aux Blancs, mais aussi aux Coloureds et à tous les groupes « non-noirs »[480]. « Certains Africains ont fait des erreurs. Il y a certains Africains qui inspirent la peur aux minorités »[481]. Les critiques de l'ancien Président donnent à voir un questionnement sur ce qui pourrait être une erreur stratégique de l'ANC et du gouvernement : la politique sud-africaine contemporaine concernerait-elle uniquement ou en priorité les Sud-Africains noirs ?

Le risque est de s'aliéner la population sud-africaine en tant qu'ensemble sous un prétexte mensonger : la représentativité pigmentaire comme seule légitimité. Dès lors, les observateurs et les politiques mettent en garde le parti majoritaire et l'État. Car le

---

[479] SAPA. *'Terrified' Juju bails on debate with 'Zille's tea girl'*. Mail & Guardian [en ligne]. May 2011. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2011-05-20-terrified-juju-bails-on-debate-with-zilles-tea-girl [consulté le 20 aout 2011].

[480] Ibid.

[481] Ibid.

parti et certains de ses représentants ont tendance à parler de racisme dès qu'une critique est émise par des Sud-Africains blancs, et de déloyauté dès qu'un autre groupe condamne ou critique l'ANC et l'État (Julius Malema par exemple). Mais les partis politiques qui tirent leur légitimité d'une représentation politique communautaire tiennent aussi ce discours. Le FF, par exemple, se fait l'écho des frustrations des Afrikaners et de leurs critiques à l'encontre de la discrimination positive, la politique des langues, etc. Le Dr Pieter Mulder accuse de façon à peine voilée la différence de traitement entre le racisme des Noirs et celui des Blancs en Afrique du Sud en les jugeant de manière équivalente : « il n'y a pas de différence entre l'intolérance d'un raciste blanc ou noir »[482]. Toutefois, comme la réalité est tout autre selon lui, les Afrikaners se sentent isolés et menacés, dans leur langue, dans leur culture et dans leurs traditions. Il n'hésite pas à comparer la politique éducative du gouvernement à celle de Lord Milner en 1902[483], leur point commun étant la mise en avant de la langue anglaise au détriment des autres langues. Enfin, le Dr Mulder considère que l'État ne souhaite pas véritablement faire respecter les droits constitutionnels consacrant la protection de toutes les minorités et communautés culturelles d'Afrique du Sud : « six années après[484], la Commission pour la Promotion et pour la Protection des Droits Culturels, Religieux et Linguistiques des Communautés n'est toujours pas en place. Pourquoi ? »[485].

Le sentiment de menace, d'exclusion et de péril du fait de la communauté d'appartenance est donc très présent. La segmentation du pays et la tendance au repli sur soi sont renforcées par les rhétoriques et le vocable racistes qui ne facilitent pas une gestion politique du racisme de la société sud-africaine en adéquation avec la Constitution et les principes fondateurs de l'État. La complexité du problème et la facilité avec laquelle le vocabulaire raciste et les accusations de racisme gangrènent le pays manifestent un échec dans la politique du gouvernement et de l'État destinée à « dé-racialiser » l'Afrique du Sud.

---

[482] MULDER Pieter Dr. Role of Afrikaner in multi-cultural SA, Africa Dialogue Lecture Series. *Vryheidsfront Plus* [en ligne]. October 2002. Disponible sur : http://www.vryheidsfront.co.za/english/s.asp?language=e&offset=120&id=57 [consulté le 15 avril 2011].

[483] Ibid.

[484] Il écrit ce texte en 2002.

Le cinéma local, dans son ensemble n'est plus un cinéma raciste. Toutefois, nous observons deux méthodes de gestion des problématiques liées au racisme.

La première est dans le traitement de l'apartheid et de la lutte anti-apartheid. En effet, certains films prennent ouvertement le parti de rappeler, de remémorer le passé de lutte du pays afin de garder vivant le souvenir de la nocivité de l'ancien régime et d'éviter de répéter les mêmes erreurs. Le racisme de l'apartheid traité par le témoignage d'expériences personnelles romancées persiste à être un sujet solidement présent dans le cinéma, comme l'indiquent des films comme *Skin* de Anthony Fabian (2008) contant l'histoire de Sandra Laing, petite fille noire née de deux parents afrikaners ayant changé officiellement plusieurs fois de couleur de peau durant l'apartheid ; *The World unseen* de Shamim Sarif (2008) relatant une histoire d'amour entre deux Indiennes sud-africaines durant l'apartheid ; *Red dust* de Tom Hooper (2004) revient quant à lui sur les exactions du régime passé ; *Forgiveness* de Ian Gabriel (2004) présente un ancien policier rongé par le remords de ses actes conditionnés par le racisme institutionnel ; *The Bang Bang Club* de Steven Silver (2010) met en images des reporters de guerre qui suivent la chute du régime, etc.

La deuxième méthode se situe plutôt dans la perpétuation d'un cinéma basé sur les stéréotypes prêtés aux individus de certains groupes et leur détournement à des fins comiques. Il s'agit des films de Leon Schuster, de *Mr. Bones* (2001), *Oh Schucks… I'm Gatvol* (2004), *Mama Jack* (2005), *Mr. Bones 2 : Back from the past* (2008) à *Schucks Tshabalala's survival guide to South Africa* (2010), tous réalisés par Gray Hofmeyr . Ils reprennent des codes éculés et tendancieux afin de produire des films qui fascinent par leur succès en salles. Mais nous reviendrons plus en détail sur son cas dans le prochain chapitre.

1.3.6. Communautarisme

Selon nous la notion de communautarisme peut s'attacher à la notion de racisme. Selon Jean Caune, le vivre-ensemble est « un projet de reconstruction publique qui doit se

---

[485] Ibid.

fixer un horizon non seulement acceptable pour tous, mais construit avec chacun. [C'est la] construction d'un monde imaginaire commun qui met en œuvre des affects et des émotions. Ce dernier n'a de sens que s'il s'inscrit dans une histoire qui se transmet dans la chaîne des générations »[486]. Il serait alors un trait de la « condition de l'homme moderne », de l'homme comme « animal politique ». Les humains sont pour la grande majorité d'entre eux contraints de collaborer avec d'autres, et ce dans tous les secteurs de leur vie. La socialisation est donc une donnée fondamentale. Toutefois, comme l'exprime Jean Caune, ce vivre-ensemble doit se souder, s'alimenter et se réaliser autour d'un imaginaire commun, une construction à laquelle doit participer chacun des membres de la société. Cette construction du vivre-ensemble permet, grâce à l'apport de tous, de créer une société où tous les citoyens doivent se sentir concernés par le devenir de l'État et du pays. En Afrique du Sud, le projet de vivre-ensemble est symbolisé par la nation et sa reconstruction ou sa « ré-imagination ». Cette reconstruction n'est pas une fin en soi, mais d'après Richard A. Wilson, elle donne lieu à la mise en place des principes et des pré-conditions pour une bonne gouvernance[487]. La ré-imagination de la nation se réalise grâce à de nouvelles histoires officielles et à la recherche d'une légitimité pour le nouvel État[488]. Dans un premier temps, ces notions de vivre-ensemble et de ré-imagination de la société apparaissent dans les *Indemnity Acts* et l'établissement de la Commission Vérité et Réconciliation dont le chef de file n'est autre que Desmond Tutu.

Par ailleurs, les résultats du South African Reconciliation Barometer (SARB) de 2009 traduisaient l'état de la réconciliation et l'évolution de la démocratisation en Afrique du Sud. L'un des indicateurs utilisés pour évaluer la société sud-africaine est le rapport entre les communautés sud-africaines. Les résultats n'indiquent pas une ouverture et un mélange des communautés, au contraire, ils tendent à renforcer l'idée que les positions de chacune d'entre elles sont scellées, même s'il subsiste des sentiments et des intentions d'ouverture vers l'autre.

---

[486] CAUNE Jean. *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*. 1ère éd. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 40

[487] WILSON Richard. *The politics of truth and reconciliation in South Africa, Legitimizing the post-apartheid State.* 1st edition. Cambridge : Cambridge university, 2001, p. 4

[488] Ibid, p. XVI

Guillaume Plougoulm confirme cette « quasi-immobilité » du fractionnement de la société : « Il est difficile pour l'heure d'imaginer un prochain président sud-africain métis, indien ou blanc. Le sentiment est peut-être erroné. Il n'en demeure pas moins révélateur d'un doute. Le pouvoir sud-africain n'est peut-être pas totalement déracialisé. Peut-être répond-il toujours à une logique raciale qu'on aurait simplement adaptée à l'air du temps »[489]. On observe, de ce fait, un parallélisme entre la situation au sommet de l'État et dans la société sud-africaine. Les fractures de celle-ci sont générées par ses anciennes conceptions raciales. Les individus des populations blanches et des populations noires ne se fréquentent que peu et ont peu d'occasions de le faire. Ces individus ont encore du mal à accepter les différences culturelles et identitaires d'autres groupes, ils ne les comprennent pas. La lecture des actes de violence en Afrique du Sud (nous les analyserons plus en détail dans un prochain chapitre sous l'angle du traitement médiatique) se fait à travers le prisme de la couleur de peau et des origines (« Les Noirs sont plus violents que les Blancs »). Afin d'illustrer précisément cette cristallisation des groupes communautaires, nous pouvons citer quatre exemples d'incidents objets ou sources de manifestations communautaires qui ont été largement étudiés et commentés : Jacob Zuma et ses procès successifs entre 2005 et 2009 (pour viol et corruption) transformés en attaques contre la communauté zouloue[490] ; la polémique autour de la chanson *De la Rey* du chanteur afrikaner Bok van Bkerk[491] ; celle sur la chanson *AmaNdiya* du chanteur zoulou Mbongeni Ngema[492] .

---

[489] PLOUGOULM Guillaume. L'état de la "nouvelle" Afrique du Sud : aspects de l'exercice du pouvoir dans la métropole de Durban (1996-2006).*L'Afrique du Sud à l'heure de Jacob Zuma La fin de la nation arc en ciel ?* . Racisme et eugénisme / dir. de Cécile PERROT, Michel PRUM, Thierry VIRCOULON. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 67

[490] SMITH David. Jacob Zuma the chameleon brings South Africans joy and fear, The former Zulu herd boy appalls the middle classes, but embodies the African dream. Will the man poised to be president heal the rifts? . *The Guardian* [en ligne]. April 2009. Disponible sur : http://www.guardian.co.uk/world/2009/apr/20/zuma-south-africa-politics (consulté le 10 novembre 2010].

MOTA Fikile-Ntsikelelo. 100% Zuluboy. *Mail & Guardian* [en ligne]. April 2006. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2006-04-06-100-zuluboy [consulté le 10 novembre 2010].

Profile : Jacob Zuma. *The Sunday Times* [en ligne]. December 2007. Disponible sur : http://www.timesonline.co.uk/tol/news/politics/article3087478.ece [consulté le 10 novembre 2010].

SAPA. Zuma : Afrikaners true South Africans. *News24* [en ligne]. February 2009. Disponible sur : http://www.news24.com/SouthAfrica/News/Zuma-Afrikaners-true-S-Africans-20090402[consulté le 10 novembre 2010].

[491] De La Rey. *YouTube* [en ligne]. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=nlHqKJyo3GQ [consulté le 10 novembre 2010].

GROENEWALD Yolandi. The De la Rey uprising. *Mail and Guardian* [en ligne]. February 2007. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2007-02-16-the-de-la-rey-uprising [consulté le 7 janvier 2011].

MCGREAL Chris. Afrikaans singer stirs up controversy with war song, Success of Boer war general anthem raises question of identity of Afrikaners. *The Guardian* [en ligne]. February 2007 . Disponible sur : http://www.guardian.co.uk/world/2007/feb/26/music.southafrica [consulté le 7 janvize 2011].

Cinématographiquement, nous observons aussi une segmentation communautaire. Fort des droits constitutionnels, des cinéastes souhaitent apporter une expression « représentative » de leur groupe d'origine.

De ce fait, un cinéma singulier se dessine, davantage en phase avec la deuxième partie de la devise actuelle du pays « dans la diversité » qu'avec la première « unis ». Nous développerons cette caractéristique du cinéma en détail dans le chapitre suivant.

Toutefois, nous pouvons dès à présent émettre l'hypothèse que le cinéma sud-africain est pluriel. De nombreux films témoignent d'une recherche de reconnaissance et d'une mise en avant des particularismes identitaires. Riche quantitativelent et qualitativement, le cinéma ne « rejoue-t-il » pas les divisions passées, ainsi ne s'appauvrit-il pas plus qu'il ne se transforme en un cinéma homogène et fort ?

Il n'est pas vérifié que le cinéma local composite, fractionné soit une réalité tangible et une stratégie nationale pérenne. Il peut être davantage envisageable de créer un cinéma hybride, à part entière, dont l'ADN serait composé de la diversité sans en laisser paraître les divisions pour devenir « LE » cinéma sud-africain.

1.3.7. Angoisse démocratique et désillusion

Un phénomène de rétrospection sur l'apartheid de la part de citoyens sud-africains prend de court les tenants de la démocratisation de l'Afrique du Sud.

Des voix publiques s'élèvent depuis 2002 pour condamner ou accuser l'État actuel de faire moins bien que le régime précédent. Polémiques sulfureuses, ces réflexions indiquent les failles ou les échecs de la démocratisation, selon certains observateurs. L'État ne répond pas aux attentes de la population qui peut se détourner par désillusion

---

KROG Antjie. De la Rey : Afrikaner absolution, A. Kroj : COMMENT. *Mail & Guardian* [en ligne]. April 2007. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2007-04-01-de-la-rey-afrikaner-absolution [consulté le 7 janvier 2011].

GROGA-BADA Malika. Afrique du Sud : Julius Malema inquiète. *Jeune Afrique* [en ligne]. Juin 2011. Disponible sur : http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2633p020-021.xml2/ [consulté le 10 aout 2011].

[492] HOOPER-BOX Caroline. Ngema's AmaNdiya faces 'hate speech' test. *Iolnews* [en ligne]. June 2002. Disponible sur : http://www.iol.co.za/news/south-africa/ngema-s-amandiya-faces-hate-speech-test-1.87847 [consulté le 19 octobre 2010].

NNPA from GIN. Racism is Poison, Mandela Warns 'Serafina' Songwriter. *BlackPressUSA.com* [en ligne]. Disponible sur : http://www.blackpressusa.com/news/Article.asp?SID=12&Title=Diaspora+Digest&NewsID=2409 [consulté le 19 octobre 2010].

SAPA. Ngema regrets ban. *News24* [en ligne]. 20 juin 2002. Disponible sur : http://www.news24.com/xArchive/Archive/Ngema-regrets-ban-20020620 [consulté le 19 octobre 2010].

WONDER Hlongwa, BONGANI Hans. Ngema controversy hots up. *News24* [en ligne]. June 2002. Disponible sur : http://www.news24.com/Entertainment/SouthAfrica/Ngema-controversy-hots-up-20020623 [consulté le 19 octobre 2010].

du mirage créé par le gouvernement cherchant un ailleurs temporel où les conditions de vie étaient meilleures.

Ce phénomène n'est pas particulier à l'Afrique du Sud. La nostalgie ou la remise en question de systèmes politiques révolus se produisent dans d'autres endroits du monde – nostalgie du communisme, du nazisme, etc. Pourtant, le terme nostalgie est à utiliser avec prudence et nous ne sommes pas certains, malgré le fait qu'il soit repris pratiquement dans toutes les sources que nous avons trouvées, qu'il soit le plus adapté au sentiment généré par la déception des conditions de vie en Afrique du Sud. Cependant, ce désir de regarder en arrière, de rechercher dans son passé des indices de comparaison avec le présent, est naturel. La distance entre les espoirs d'une grande partie de la population sud-africaine et les résultats concrets qu'offre aujourd'hui l'État, n'est pas à la hauteur des défis que doit encore relever l'Afrique du Sud. Le secrétaire général du Congress of South African Trade Union (créé en 1985, qui rejette et condamne l'apartheid et toute forme de racisme)[493] déclare en 2007 que des millions de personnes sont au chômage ou exercent des emplois précaires. Selon lui la situation est encore pire que sous l'apartheid, car les chômeurs et les intérimaires étaient mieux lotis à cette époque[494]. En effet, « 20 millions de personnes sont engluées dans la pauvreté. Nous sommes toujours confrontés à de nombreux défis et […] la transformation est loin d'être accomplie »[495]. L'accusation est sévère, mais nous pensons qu'il s'agit plus d'une tentative d'alerte, un électrochoc par une comparaison délicate à l'adresse du gouvernement que d'une véritable nostalgie. De ce fait, il condamne la politique du GEAR (Growth, Employment and Redistribution) menée par Thabo Mbeki, qui, au lieu d'améliorer la situation économique, a laissé 40 % des travailleurs au chômage[496].

Wendy Luhabe et Mamphela Ramphele ont toutes les deux tenu des discours similaires. La première est une industrielle qui se consacre aujourd'hui à l'intégration des femmes noires dans l'économie sud-africaine. La seconde est une universitaire respectée et une activiste anti-apartheid.

---

[493] COSATU. Brief history of COSATU. Web content. About us. Cosatu [en ligne]. Disponible sur : http://www.cosatu.org.za/show.php?ID=925 [consulté le 20 septembre 2010].

[494] SAPA. 'Better Off under apartheid'. *News24* [en ligne]. October 2007. Disponible sur : http://www.news24.com/SouthAfrica/Politics/Better-off-under-apartheid-20071027 [consulté le 20 septembre 2010].

[495] Ibid.

[496] Ibid.

Lors d'un colloque au Cap sur l'état de la nation en 2009, elles ont fermement condamné la politique de l'Éducation nationale et la qualité de l'enseignement en Afrique du Sud. Selon elles, l'éducation bantoue était bien meilleure que l'éducation dispensée aux élèves d'aujourd'hui[497]. Elles s'appuient sur des statistiques qui témoignent de l'importance des sorties du système scolaire (1,2 million d'élèves nés entre 1994 et 2009), ainsi que des échecs aux examens finaux pour les groupes de populations noires, comme en 2007 où seulement 7000 étudiants de ces groupes sur 25 415 avaient réussi à passer leur test final de sciences et de mathématiques[498]. D'autres exemples similaires s'ajoutent à ces derniers, comme ceux de Tatolo Setlai sur l'état des prisons et les commerces des produits illégaux dans les pénitenciers sud-africains[499].

En 2002 paraît un sondage qui alimente l'esprit de nostalgie de la période d'apartheid au sein de la société sud-africaine. L'Afrobarometer lancé en 1999 a pour objectif de mesurer les opinions des Sud-Africains ordinaires plutôt que de se fixer sur les avis d'universitaires ou de politiciens, les citoyens sud-africains étant les plus à même de témoigner de l'efficacité au quotidien des politiques gouvernementales. L'Afrobarometer a été mis en place conjointement par l'Institute for Democracy in South Africa (IDASA), le Centre for Democracy and Development in Ghana (CDD-Ghana), et la Michigan State University. 2400 Sud-Africains, considérés comme un panel représentatif, pris au hasard, ont été interrogés du 13 septembre au 13 octobre 2002. Le sentiment général est largement positif à propos du régime démocratique dans son ensemble et des principes qu'il défend. Il est d'ailleurs demandé aux sondés de donner leur sentiment sur l'avenir de l'Afrique du Sud, et la majorité est optimiste. Cependant, se dégagent de ce baromètre des indicateurs intéressants poussant à croire que certains des Sud-Africains sont nostalgiques du régime précédent. Une partie du sondage concerne la comparaison entre le passé et le présent, le gouvernement actuel est plus digne de confiance, plus efficace, moins corrompu que les gouvernements

[497] State of the Nation, Getting the nation talking. *Mail and Guardian* [en ligne]. February 2009. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2009-02-24-getting-the-nation-talking [consulté le 20 septembre 2010].

[498] Ibid.

[499] MOYO Fikile. 'Murderers are more trustworthy than warders'. *Iol* [en ligne]. June 2002. DIsponible sur : http://www.iol.co.za/news/south-africa/murderers-are-more-trustworthy-than-warders-1.88454?ot=inmsa.ArticlePrintPageLayout.ot [consulté le 20 septembre 2010].

d'apartheid[500]. Cependant, ce que ne précise pas un certain nombre d'articles de journaux traitant de ce baromètre[501], c'est la mise en garde des auteurs du rapport : « Aucune des ces comparaisons désobligeantes ne devrait être prise comme un désir de revivre l'apartheid. Une grande partie de cette nostalgie apparente peut être alimentée par un lointain souvenir de ce que la vie était. Mais le fait que ces perceptions existent suggère des problèmes profondément enracinés dans la façon dont le gouvernement développe la "fourniture" des biens et des services pour les gens ordinaires, mais aussi comment il représente les citoyens et interagit avec eux »[502]. Enfin, nous pouvons relever l'expression de cette nostalgie dans la littérature. Jacob Dlamini est l'auteur de *Native Nostalgia* qui paraît en avril 2010. La publication de son ouvrage crée une polémique, tant le livre ne prend pas le ton habituel d'une œuvre qui traite de la période de l'apartheid[503].

Cette notion de nostalgie est explosive, et à utiliser et à interpréter avec une grande précaution. Elle n'est pas nécessairement l'expression d'un désir de retour en arrière. Des intellectuels sud-africains prennent en compte cette conception qu'ils travaillent, repensent et étudient grâce au filtre de la créativité artistique. Du 27 au 29 juillet 2011, s'est tenue à l'université de Wits la troisième conférence sur les archives de l'apartheid, et le thème de cette session fut : Narratives, Nostalgia and Nationhoods[504]. Mark Gevisser, Nadine Gordimer, William Kentridge, Hugh Masekela, Chris Van Wyk et Zoë Wicomb font partie des intellectuels présents lors de ce colloque[505].

Il n'y a donc selon nous pas une nostalgie, mais une variété de désillusions et d'angoisses, qui correspondent au besoin de la population de comparer sa situation antérieure avec ce qu'elle connaît à l'heure actuelle. Les repères, les plus proches

---

[500] MATTES Robert, KEULDER Christiaan, CHIKWANA Annie B., AFRICA Cherrel. DAVIDS Yull Derek. *Democratic Governance in South Africa : The People's View*. Afrobarometer. Paper n°24. Cape Town : January, 2003, p. 26

[501] Africa : South Africa: Rising Nostalgia For Apartheid. World Business Briefing. *The New York Times* [en ligne]. December 2002. Disponible sur : http://www.nytimes.com/2002/12/12/world/world-business-briefing-africa-south-africa-rising-nostalgia-for-apartheid.html [consulté le 20 septembre 2010].

[502] MATTES Robert, KEULDER Christiaan, CHIKWANA Annie B., AFRICA Cherrel. DAVIDS Yull Derek. *Democratic Governance in South Africa : The People's View*. Afrobarometer. Paper n°24. Cape Town : January, 2003, p. 24

[503] TRUSCOTT Ross. Confronting found memories of apartheid. *Psycology in Society* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://www.scielo.org.za/scielo.php?pid=S1015-60462010000200007&script=sci_arttext [consulté le 10 aout 2010].

[504] Apartheid archive project [en ligne]. July 2011. Disponible sur : http://www.apartheidarchive.org/site/ [consulté le 27 aout 2011].

[505] On memory and creativity. *Mail & Guardian* [en ligne]. July 2011. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2011-07-25-on-memory-and-creativity [consulté le 27 aout 2011].

comme les plus lointains, sont donc utilisés pour évaluer l'échec ou le succès des gouvernements relevant les défis de l'Afrique du Sud.

Afin de conjurer les angoisses démocratiques, une prise de distance avec les analyses et les discours historiques au profit d'une fixation de l'attention sur des thèmes et des sujets positifs en lien ou non avec la démocratisation du pays est recommandée par les organes d'État et les cinéastes.

Entre oublis volontaires et recherches conscientes, plusieurs films locaux affichent d'autres centres d'intérêt cinématographiques que l'apartheid et les remises en question du système politique actuel : *The Cape of Good Hope* de Mark Bamford (2004) est un film sentimal et choral autour de femmes cherchant l'amour dans la ville du Cap ; *Gums & Noses* de Craig Freimond (2004) est une comédie noire sur la drogue et les dessous de l'industrie cinématographique ; *Bunny Chow* de John Barker (2006) met scène une troupe d'humoristes en Afrique du Sud ; *Skeem* de Tim Greene (2011) est une comédie burlesque sur deux gangsters défendant leur butin contre des touristes cupides ; *Casting me* de Quinton Lavery (2011) relate l'histoire d'un directeur de casting qui décide de faire un film sur lui…

D'autres œuvres s'appuient au contraire sur cette période actuelle complexe afin d'en tirer des histoires héroïques, en révélant le courage et l'abnégation de leurs personnages : *The Wooden Camera* de Ntshavheni Wa Luruli (2003) se concentre sur un petit garçon découvrant une caméra et échappant grâce à elle, à la délinquance ; *The Flyer* de Revel Fox (2005) traite d'un jeune garçon des rues devenant un trapéziste de génie ; *Themba* de Stefanie Sycholt (2010) qui met en image l'histoire d'un jeune garçon atteint du sida rêvant d'entrée dans l'équipe nationale de football ; *Superheld* de Stefan Nieuwoudt (2011) conte l'histoire d'Albert et Peet qui décident du jour au lendemain de devenir des super-héros pour affronter le crime à Johannesburg. Le cinéma local dans une certaine mesure peut détourner l'attention du public des problèmes contemporains et des frustrations quotidiennes face aux lenteurs de la démocratisation. La question consécutive est celle des objectifs de ce détournement.

Enfin, entre 1998 et 2010, sans pour autant qu'ils manifestent le désir de voir revivre l'époque de l'apartheid, quelques rares films proposent des évocations positives, nostalgiques ou romantiques d'époques passées : *Paljas* de Katinka Heyns (1998) *Ouma*

Se Slim Kind de Gustav Khun (2007), *The Story of an African farm* de David Lister (2004) ou *Liefling* de Brian Webber (2010). Par conséquent, on peut se poser la question de leur convergence avec les réflexions et les analyses comparatives entre le régime révolu et l'actuel.

La démocratisation sud-africaine est un chantier gigantesque. Les luttes partisanes, les distances entre la Constitution, les lois et le ressenti des citoyens sud-africains pèsent sur la population au quotidien. Depuis 1994, les gouvernements successifs luttent pour maintenir un cap clair et résorber des inégalités encore très profondément présentes.

Dans un premier temps, le rééquilibrage des injustices du passé ne profite pas à la majorité. Économiquement, près de 20 millions de Sud-Africains sont au chômage et ces individus, malgré les politiques de discrimination positive, demeurent largement issus des populations historiquement désavantagées. Les conditions de vie s'améliorent à un rythme très lent. Les services de base, tels que l'accès à l'eau, à l'électricité ou à un habitat « convenable » ne sont pas à la portée des plus démunis. Cette situation complique la tâche de l'État et creuse les écarts. Par ailleurs, les efforts tendant à rendre le pays plus équitable ne remportent pas l'assentiment général escompté. La concentration des richesses entre les mains d'une petite classe moyenne et d'une encore plus petite classe aisée et riche alimente la rancœur, les regrets et la colère. La libération ne semble pas avoir un goût de victoire, car le résultat n'est pas à la hauteur des espoirs. Il est clair que la simultanéité des défis que nous avons présentés dans ce chapitre peut être l'une des causes de ces échecs et de ces difficultés. Les batailles se mènent sur plusieurs fronts et l'État ne peut pas tout changer, tout régler, tout réaliser dans une période si courte. Asseoir sa légitimité demande du temps, relever les défis réclame un investissement sans précédent, réaliser une société parfaitement équitable n'est certainement pas réalisable en une quinzaine d'années (est-ce dans l'absolu possible?).

Dans un second temps, les symboles et les mythes de la reconstruction nationale connaissent de grandes difficultés à pénétrer et à s'amarrer solidement au cœur de la société sud-africaine. Si le sentiment de réconciliation est partagé par beaucoup de Sud-Africains, les méthodes pour y parvenir ne rencontrent pas un assentiment général. L'histoire officielle consacrée par l'État met l'accent sur la lutte anti-apartheid, la résistance, l'exil, en insérant de nouveaux héros dans l'histoire nationale. Elle est réinterprétée grâce au filtre de l'africanisme, de la nation arc-en-ciel et de la « Black Consciousness ». Cette transformation subite de l'histoire qui se manifeste entre autres par la création de musées, comme le Musée de l'apartheid à Johannesburg légitime un pan de l'histoire nationale analysée d'un autre point de vue. Il devient de surcroît, le

point de vue officiel, celui des autorités. Cet angle d'approche inédit peut dérouter et expliquer la réaction de repli ainsi que le sentiment de division de la société de certaines minorités dont le passé se voit « rétrogradé ». Les travaux de l'Institute of Justice and Reconciliation (IJR) et le baromètre annuel qu'il publie viennent appuyer et quantifier ces opinions encore très vives sur la segmentation de la société. La réconciliation n'a pas eu lieu. Le désaccord, l'incompréhension, les oppositions, le repli sur soi, la peur et la réprobation sont toujours définis en fonction des groupes et des failles hérités de l'apartheid. Bien que les baromètres montrent le désir de certains individus de rencontrer et de partager avec des membres d'autres groupes si l'occasion leur était donnée, ce résultat conduit à la réflexion suivante : qu'est-ce que l'État est en mesure de faire ou de proposer pour rassembler ces populations et s'appuyer sur ce souhait avant qu'il ne régresse ?

Dans une dernier temps, l'union dans la diversité, la devise du pays, est d'une incroyable complexité, tant dans sa mise en place légale que dans son respect au jour le jour par les citoyens sud-africains. Favoriser la reconnaissance et la protection des différences culturelles et identitaires pour unir les individus est un paradoxe à la mesure du défi pour qu'il devienne fondateur d'une société. Les difficultés inhérentes au respect d'autrui sont le respect de son espace, le respect de sa culture, le respect de son identité, le respect de son expression et le respect de sa différence. L'État et ses institutions doivent se faire l'arbitre impartial et suprême en matière d'atteintes au respect mutuel des communautés. Les gouvernants doivent se positionner de façon supra-communautaire. Toutefois, il est difficile d'être à la fois arbitre et acteur. Les tenants du pouvoir peuvent avoir la faiblesse d'orienter les choix politiques en faveur de la communauté qu'ils représentent et de motiver leurs positions et leurs décisions par la nécessité de respecter ladite communauté. L'une des conséquences négatives de cette mise en avant de l'aspect communautaire est, selon certains observateurs, la « re-racialisation » de la société sud-africaine ou la perpétuation de la cristallisation des repères communautaires au détriment de références sud-africaines supra-communautaires. Les « identités chromatiques » et fragmentaires redeviennent des sources de tensions et de conflits. La promotion du groupe, l'esprit de clan, la mise en avant de l'histoire d'une des ethnies de la nation arc-en-ciel fragilisent le modèle idéal de société défini par la Constitution.

Quelle est donc la place du cinéma dans cette société ? La démocratisation sud-africaine manifeste une certaine continuation politique en matière culturelle dans une perspective cinématographique.

L'État ne délaisse pas le secteur. Des articles constitutionnels généraux aux lois spécifiques, la démocratie naissante s'attache à réglementer, façonner et influencer les médias et la création des films en particulier. Encore une fois, l'idée d'outil surgit lorsque l'on parle de cinéma afin de traduire l'interventionnisme de l'État. En effet, il prend le temps dans les premières années démocratiques de consacrer une attention particulière à ce secteur, tandis qu'il pourrait exclusivement s'employer à l'avènement d'une justice sociale et démocratique. Nous interprétons alors son implication comme la preuve que le secteur est à l'évidence partie prenante de cette justice sociale et démocratique. L'expression artistique, l'industrie culturelle qu'il représente sont des éléments consubstantiels à la réalisation de ce régime politique en Afrique du Sud sud-africaine.

Dès lors le cinéma local est intégralement et irrémédiablement marqué par l'essor et les crises de la démocratie . Bien évidemment, comme nous l'avons montré, les cinéastes intègrent de manière plus ou moins profonde des caractéristiques politiques locales dans leurs œuvres. Cependant, le cinéma ne peut se départir de la réalité sud-africaine. Il s'empare de ce fait des complexités nationales, des défis, se fait l'écho de protestations ou de reconnaissances.

C'est à partir de ce contexte politique local et cette réactivité du secteur que reposera une nouvelle cinématographie nationale. Les relations entre l'État, la société et le cinéma sont avérées. Notre analyse nous conduit par conséquent dans le prochain chapitre à étudier dans le détail les répercussions notoires de la démocratisation de 2000 à 2011 sur l'objet social du secteur. Par leur instrumentalisation par l'État afin de servir la démocratie ou par d'autres au contraire pour la questionner, les films sont définitivement la source de tensions en relation avec les enjeux politiques sud-africains.

4ème Partie : Histoire, démocratie, idéologie et le secteur cinématographique en Afrique du Sud

Quel rôle pour le cinéma en ce début de XXIe siècle en Afrique du Sud ?

Nous avons observé les complexités historiques et politiques de ce pays et l'apport du secteur cinématographique à sa construction récente. Grâce à ces observations, nous affirmons que ce médium est lié intimement aux types de régimes politiques sud-africains qui se sont succédés. En se concentrant dans un troisième chapitre sur les enjeux sociaux et politiques contemporains, l'objectif était de prendre des points de repère afin d'entrer dans une analyse du secteur cinématographique actuel.
Sa fonction n'a pas changé. Il peut être utilisé comme un instrument de légitimation du régime ; il doit, en image, faire apparaître la démocratie, son idéologie et ses bienfaits. C'est un outil, un véhicule qui n'est cependant pas utilisé de façon homogène, car il n'est pas uniquement au service de l'État. Des cinéastes ne soutenant pas explicitement l'œuvre démocratique ou la critiquant ouvertement, s'affranchissent des tentatives de contrôle exercées par l'État pour faire « leur » cinéma. C'est de cette dualité que nous discutons dans ce quatrième et dernier chapitre de notre thèse.

Il n'y a donc pas un rôle, mais des rôles pour le cinéma. Pourtant, nous lui reconnaissons une fonction principale, celle de véhicule. Évidemment cette caractéristique est au centre de l'intérêt que lui portent d'une part l'État et d'autre part les opposants de l'État ou les représentants d'autres causes (politiques ou artistiques). Une véritable bataille, parfois sourde et policée, mais clairement présente, se déroule entre ces différents acteurs afin d'obtenir la plus grande capacité de toucher le(s) public(s). Nous pourrions la qualifier de « bataille des écrans », en ce sens que l'objectif est d'assurer soit une prépondérance dans les salles d'un cinéma sud-africain fait pour l'État ou d'un cinéma communautaire ou encore d'un cinéma pluriel. Ce n'est pas uniquement une lutte d'argent, c'est une lutte de sens, une lutte pour asseoir sa vision du

monde sur les écrans nationaux et internationaux. À l'aide d'exemples précis et d'analyses de films sud-africains produits entre 2000 et 2011, nous présenterons dans ce chapitre cette « bataille des écrans ». Afin de saisir pleinement les attributs et la portée de cette bataille, nous procédons en neuf parties à la contextualisation du secteur en démocratie et à l'examen des forces et faiblesses des différents partis en présence dans leur instrumentalisation politique et sociale du médium.

Dans un premier temps, nous évoquons les liens ténus entre l'idéologie politique et l'outil cinématographique. En nous appuyant sur les travaux de Jean Baechler[506] et de Bill Nichols[507], nous prenons la mesure des rapports entre la politique et le cinéma pour comprendre l'attractivité de ce dernier. L'idéologie est très fortement présente dans les médias visuels en raison de la force de l'image sur le public et de son incidence sur leurs comportements. C'est un lieu de création, d'articulation, de transformation et de production d'idéologies. Les gouvernants des régimes politiques qui ont eu l'opportunité d'observer cette caractéristique n'ont pas manqué, au cours du XX^{e} siècle, d'instrumentaliser le secteur cinéma pour qu'il se fasse publicité ouverte du régime.
D'une part, dans les régimes autoritaires et totalitaires, le cinéma fait œuvre de propagande. Cette notion très souvent étudiée n'est pas explorée exhaustivement, mais nous rapportons les faits principaux afin d'illustrer l'utilisation du médium par des régimes et des États. C'est donc une certaine idée du cinéma et de son rôle que définissent l'Allemagne nazie, l'Italie fasciste ou encore la Russie communiste. Le caractère autoritaire ou totalitaire d'un régime pèse violemment sur la structuration du secteur : industrie, censure, sélection des cinéastes, éducation, résistance, etc. Ce cinéma est souvent caractérisé par un terme que nous définissons plus loin, la propagande. La propagation des idées structurantes et consubstantielles à l'existence du régime apparaît sous la forme filmique comme un rappel récurrent de la présence de l'État, destiné à un public conquis ou réfractaire. Ce cinéma, empreint d'idéologies et de représentations du monde souvent radicales, n'est pourtant pas un obstacle en soi à la production cinématographique. C'est-à-dire que l'autoritarisme des idées véhiculées n'est pas une opposition insurmontable quant à la qualité ni à la quantité des productions

[506] BAECHLER Jean. *Qu'est-ce que l'idéologie*. 1ère éd. Paris : Gallimard, 1976. 408 p.

cinématographiques. Seulement, cette prise de contrôle de l'État sur le secteur a des conséquences. On observe la limite de l'intégration de l'idéologie dans le cinéma, comme dans l'absence quasi totale – à notre connaissance – d'images de camps de concentration dans le cinéma de fiction nazi. Mais on le remarque aussi dans la naissance d'un cinéma dit « de résistance » qui élabore des méthodes esthétiques, stylistiques et même économiques en vue de créer des formes filmiques novatrices afin d'échapper à la censure et à la lourdeur bureaucratique et administrative de l'État : le critiquer en apparaissant plus intelligent que lui. Les cinémas espagnol, brésilien, ou encore grec ont connu de telles mutations lorsque l'organisation sociale de ces pays était aux mains de gouvernants autoritaires.

D'autre part, dans les régimes démocratiques, le cinéma fait aussi œuvre de propagande. Toutefois l'État tait cette caractéristique bien utile, car le terme propagande est trop fortement synonyme de contrôle et de manipulation des citoyens, ce qui ne va pas de pair avec les principes démocratiques. Cependant, il est erroné d'imaginer qu'un État démocratique souhaitant avoir un rôle, même minime et périphérique dans le secteur cinématographique, ne s'y intéresse pas dans le champ des idées qu'il véhicule. L'un des exemples les plus probants se situe sans doute dans les limitations du droit à la liberté d'expression. Un certain nombre de démocraties contemporaines interdisent constitutionnellement l'incitation à la haine sous toutes ses formes. Un film transgressif dans ce domaine se verra interdire de diffusion et de distribution dans les canaux officiels et/ou « normaux » et devra trouver d'autres débouchés officieux et illicites. L'État démocratique est donc, lui aussi, intéressé par le cinéma et définit son usage. L'exercice même du médium en tant que moyen d'expression se révèle en démocratie comme l'illustration d'une liberté. Dans les styles, les esthétiques, les économies et l'éventail large de positions politiques ou artistiques que le cinéma peut véhiculer, le cinéma produit en démocratie se veut démocratique. Pourtant, dans une analyse comparative, la similitude fonctionnelle du secteur cinématographique entre un État autoritaire ou totalitaire et un État démocratique est troublante. Il y a des communautés d'objectifs et de moyens, mais aussi des liens entre les régimes, notamment dans l'héritage d'un régime préservé par celui qui lui succède. Cela signifie que, malgré des

---

[507] NICHOLS Bill. *Ideology and the image, social representation in the cinema and other media*. 1ère éd. Bloomington : Indiana University Press, 1981. 334 p.

différences très nettes et objectives conditionnées par les principes fondateurs des régimes, certaines apologies sont évidentes. L'État démocratique cherche à légitimer son existence et à canaliser les opinions divergentes dans des espaces de débat définis. Le cinéma soutenu par l'État est en mesure, même si ce n'est pas toujours une obligation (contrairement au cinéma sous un régime autoritaire ou totalitaire) de défendre ou discuter les idéologies du régime. Bien que les films ne soient pas tous des apologies du régime dans lequel ils voient le jour, les conceptions du monde qui habitent leurs créateurs sont en elles-mêmes une forme de reconnaissance de la démocratie. L'État démocratique veille à ce que cette reconnaissance perdure. Il profite d'un ensemble de mécanismes afin d'assurer que la liberté d'expression soit encadrée – école nationale, centres d'études publics, centre national de la cinématographie, conseil de surveillance, filière spécifique au sein d'un ministère de la Culture, festivals, etc. L'État démocratique accepte la critique en général et la critique des cinéastes en particulier, mais cette dernière doit être caractérisée selon les règles du « jeu » démocratique.

Il est donc ici intéressant de rappeler les axes idéologiques identifiables de l'État sud-africain. Ces derniers apparaissent dans le cinéma local sous différentes formes filmiques : la CVR, la discrimination positive, le pardon et la rédemption, la nation arc-en-ciel, le rééquilibrage des injustices passées. Ces quelques axes sont reformulés par le cinéma. Nous verrons de quelle manière le cinéma financé et promu par l'État concentre des démonstrations positives de l'organisation sociale proposée par celui-ci depuis 1994. Il n'existe pourtant pas de secteur cinématographique homogène et, évidemment, le cinéma sud-africain est partagé. La bataille des écrans se déroule entre les films souscrivant visiblement à une défense et une légitimation de l'État et les cinémas critiquant ou ne traitant aucun sujet en rapport avec l'État et ses politiques.

Dans une seconde partie, nous abordons le cas sud-africain à travers le prisme de la devise nationale, « l'unité dans la diversité ». Comment peut-on appliquer une telle marque idéologique, un tel slogan au sein du secteur cinématographique et des films ? Pouvons-nous parler de distribution démocratique des possibilités de création ou de vision du cinéma en Afrique du Sud ?

Nous nous appuyons en premier lieu sur un constat et un défi pour l'État dans son implication dans la vie de ce médium : le racisme dans les médias sud-africains. Nous

prenons comme base les travaux du SAHRC[508] sur la persistance des filtres racialistes pour expliquer la société sud-africaine dans ses soubresauts du quotidien – violence, pauvreté, gouvernance, culture, différences entre communautés, etc. Les stéréotypes demeurent les principales clefs d'interprétation fournies par la presse, notamment lorsqu'elle traite l'actualité sud-africaine. La SAHRC isole donc encore une différence de traitement, des contradictions et des tensions. Comme d'autres organismes en Afrique du Sud, elle propose en conclusion de ses rapports, des angles de réflexion et des recommandations pour les tenants du pouvoir (économique, politique, médiatique) comme une charte d'un journalisme sans racisme, ou encore une sensibilisation dès la formation des futurs journalistes à l'appréciation de la diversité et l'auto-évaluation de comportements transgressant les fondements démocratiques sud-africains.

Dans un second temps, nous interrogeons la notion de « partage » du secteur et du médium par les populations blanche et noire. Doit-on parler d'un changement de mains ou d'une véritable alliance ? Actuellement, le secteur dans sa dimension industrielle et financière est encore largement investi par des individus issus de groupes de population au pouvoir durant l'apartheid. Le transfert n'est pas une évidence et la discrimination positive est très mal vécue. En défense ou pour être en cohérence avec l'idéologie du pouvoir, l'apparition de ce qui est nommé « white conscience films » semble illustrer cette recherche d'un nouveau rôle, d'une place au sein de cette organisation sociale et politique inédite. Nous nous attardons donc sur cette mutation du rôle d'un groupe dans son ensemble. Les Blancs qui étaient une minorité au pouvoir sous l'ancien régime deviennent actuellement une minorité dépourvue des clefs du pouvoir politique, mais encore en position avantageuse dans le domaine économique. Cette situation pousse en particulier les Afrikaners à questionner en profondeur leur culture, leur histoire et leur place au sein de l'Afrique du Sud actuelle. Nous éclaircissons ces points grâce aux travaux de Jonathan Jansen[509].

---

[508] SAHRC. Fautlines : inquiry into racism in the media. SAHRC report. South African human rights commission. Johannesburg : SAHRC, 2000. 108 p. et SAHRC. *The News in Black and White: An Investigation Into Racial Stereotyping in the Media*. Media Monitoring Project. Johannesburg : SAHRC, October 1999. 60 p.

[509] JANSEN Jonathan. *Knowledge in the Blood Confronting race and the Apartheid past.* 1ère éd. Stanford California : Stanford Universtiy Press, 2009. 360 p.

À l'opposé, le pouvoir politique est aux mains de représentants des populations précédemment désavantagées. Cette situation crée un paradoxe, et de ce dernier naît une tension. Alors qu'ils ont le pouvoir politique, ils n'ont pas l'intégralité du pouvoir économique et industriel ; l'exécution des règlements édictés par l'État n'est donc pas simple à mettre en place. Le résultat est une absence quasi-totale de techniciens, cinéastes et producteurs représentant les populations mises à l'écart par l'histoire – nous incluons les femmes au sein de ce découpage. L'acceptation du fait multiculturel n'est pas automatique et intuitive ; ainsi lors de nos entrevues avec des personnalités du secteur, les opinions variaient grandement. Entre convenir de l'existence d'un nouvel ordre social et y souscrire complètement, la différence est marquante. Mais l'évolution est extrêmement compliquée du fait de nombreux obstacles: mentalités, expériences, histoire, ressources humaines, risques, finances, etc. Il est avéré qu'il ne suffit pas d'une loi ou d'une inflexion politique pour changer le secteur cinématographique et le médium, il faut bien plus. En outre, ce partage ou cette nouvelle distribution des cartes du secteur et du médium se manifeste par des différences dans les stratégies de représentations cinématographiques locales. Les gouvernants ont changé et les images véhiculées doivent s'adapter à ce changement. Seulement, l'arbitrage de qui a le droit à la parole cinématographique soutenue par l'État est périlleux. Comment trouver un équilibre entre l'envie de reconnaissance de certains qui n'ont jamais eu (ou seulement de façon confidentielle et contrôlée) accès au médium et d'autres qui n'ont qu'une seule crainte, voir leurs images cinématographiques s'effacer avec le temps et peut-être leur culture et leur identité par la suite ? Ce nouvel ordre qui se forme entre les groupes dans la société sud-africaine rejaillit nécessairement sur le secteur cinématographique.

Troisièmement, fort de cette conviction que l'État démocratique modifie les règles d'organisation de la société, nous démontrons qu'une nouvelle image de cette collectivité est en cours d'élaboration pour apparaître harmonieuse au regard de l'ordre idéal imaginé par l'État.

Une communauté, quelle que soit sa taille, est un récit d'après Jean-Michel Frodon et elle doit s'organiser dans le monde des images. Les membres de cette communauté au sens large sont des producteurs d'images (une accélération significative est conduite par les nouveaux médias et les nouveaux moyens techniques légers de production) et la

« bataille des écrans » devient un équivalent d'une lutte pour le contrôle des moyens de représentation afin de produire le monde pour en justifier une conception, d'après Bill Nichols. Les cinéastes sont en mesure de donner une inflexion significative dans l'élaboration du sens des images de l'Afrique du Sud véhiculées nationalement et internationalement. L'État ne veut donc pas laisser ce formidable moyen d'exposer son idéologie et ses principes entre les mains d'individus qui ne sont pas autorisés par ses institutions à devenir ses hérauts cinématographiques officiels et pire, qui pourraient mettre à mal ses tentatives de convaincre les citoyens du bien-fondé de ce nouveau régime.

Le cinéma sud-africain actuel, comme d'autres cinématographies, est un vivier d'indicateurs. Grâce à des grilles d'analyses filmiques, nous pouvons en définir le sens au sein d'une œuvre, mais aussi son lien avec la société. De ce fait, il est possible de comprendre ce que la société s'autorise à dire d'elle, ce qu'elle s'interdit, ce qu'elle oublie de dire et de croiser ces informations avec les lignes éditoriales officielles que l'État a définies pour sélectionner les films qu'il souhaite soutenir. Cet embryon de formation d'un cinéma national n'est pas innocent. Il y a une recherche de cohérence, de mariage entre la/les nations(s) et la/les cultures(s) nationales. Autrement dit, le cinéma doit apparaître comme tourné vers la/les nations(s) elle(s)-même(s) et enraciné dans des formes locales d'expression pour s'assurer d'être reconnu. Ces balbutiements sont autant de tentatives pour contrôler la production de sens.

Si, comme le dit Terry Tselane, CEO de la Gauteng Film Commission, « l'État soutient le cinéma à 100 % », c'est en raison de sa possibilité de raconter des histoires nationales qui offrent une image en accord avec l'idéologie de l'État. Toutefois, ce secteur est d'une très grande complexité et sa gestion est rendue périlleuse. La production de sens, d'images et d'idées de la société sud-africaine ne s'arrête pas aux portes des financements publics, trop minces pour assurer une production absolue. Les films soutenus par l'État sont cofinancés, d'autres acteurs et dès lors d'autres décideurs équilibrent avec plus ou moins de réussite le poids et l'influence de l'État dans la production cinématographique. Cependant, tous les films produits en Afrique du Sud de 2000 à 2010 sont loin d'être tous cofinancés par les institutions publiques. Les films produits à titre privé, en outre, sont encore moins limités dans l'expression. Ils doivent s'accorder néanmoins avec les limitations constitutionnelles, c'est la règle minimum

avec laquelle jouent parfois certains réalisateurs. Nous prenons des exemples concrets dans cette partie pour justifier nos arguments. En entrant dans le financement de films avec une ligne éditoriale qui lui permet de sélectionner des projets, il veille à la cohérence des films au regard des lois du pays et de la constitution. L'État pousse même son implication jusqu'à proposer des motifs cinématographiques aux cinéastes. Ces motifs doivent trouver leurs origines dans les caractéristiques supposées des Sud-Africains. Dans la sélection des films, il y a l'idée de choix. L'État ne peut participer financièrement à tous les films qui lui sont proposés. Au travers de ses institutions, il écarte de fait des projets de films qui ne correspondent pas à sa ligne éditoriale officielle. Est-ce déjà de la censure ? Cette question n'est pas une provocation, mais une réelle interrogation que se posent des cinéastes. Rehad Desai, par exemple, craint que laisser la gestion du secteur et du médium entre les mains des politiques favorise toujours plus un clivage sous la forme de films officiels, de films autorisés, de films tolérés et de films interdits. Il veut éviter l'asservissement de l'image à l'idéologie officielle. Car cette dernière existe et lorsque l'on traite du médium, les films sud-africains en accord avec cette ligne éditoriale profitent de tribunes et d'expositions plus grandes et facilitées – notamment dans les festivals internationaux. Ainsi, on retrouve dans cette ligne éditoriale des interdictions comme la représentation de la violence gratuite ou de la drogue, l'absence de films traitant de la guerre Anglo-Boer, la nécessité d'évoquer d'une façon ou d'une autre le miracle sud-africain et la nation arc-en-ciel dans un sens large. Il n'y a bien évidemment pas de liste prédéterminée et aucun formulaire à remplir n'existe pour auto-évaluer la cohérence d'un projet de film au regard de l'idéologie démocratique. Cependant, dans nos entrevues et dans nos recherches, nous avons pu remarquer et relever des indicateurs sans équivoque portant à prouver l'existence de cette ligne éditoriale officielle. Le plus intéressant est que cette attitude concerne clairement les films où l'État investit ; pour les autres, la Constitution est l'unique garde-fou. La ligne éditoriale n'est pas une ossature ou un élément essentiel, mais plutôt un réservoir de concepts à utiliser à discrétion qui permettent de ne pas être mal vu pas les autorités et les tenants du pouvoir.

Dans une quatrième partie, nous focalisons notre intérêt sur l'organisation politique et professionnelle du secteur à l'heure actuelle. Cette « bataille des écrans », ces tentatives

d'implication de l'État dans le secteur, et le secteur dans ses attributs artistiques et industriels s'articulent autour d'une structure qui demeure en cours d'établissement. Depuis 1994, le secteur se compose notamment de l'administration (les institutions publiques), des organisations professionnelles ou encore des partis politiques qui gagnent peu à peu en légitimité lorsqu'il s'agit d'exercer un droit de parole ou des prises de décisions quant aux meilleures stratégies pour celui-ci. L'État considère le cinéma comme une industrie clef et plusieurs de ses organes sont susceptibles de s'impliquer dans sa gestion, car il rentre dans le périmètre de leurs responsabilités.

Dans un premier temps, nous présentons les organes de l'État qui ont un rôle à jouer dans la réglementation et la gestion du secteur au niveau national : le *Department of Arts and Culture*, le *Department of Trade and Industry*, l'*Industrial Development Corporation*, le *Media Advertising Publishing Print Packging*, la *National Film and Video Foundation*, le *Film and Publication Board*, la *Media Development and Diversity Agency*, enfin le *South African Renevue Service Tax Incentive*. Chacun d'entre eux a pour mission de gérer une ou plusieurs caractéristiques du secteur comme la discrimination positive, le financement, la formation professionnelle, les festivals, etc. Devant le nombre important d'institutions ayant une responsabilité en liaison avec le secteur, il est aisé d'imaginer les concurrences et les conflits de périmètres. Le problème d'harmonisation des organes de l'État en vue d'exercer un pouvoir clair, cohérent et lisible est évident et le fragilise en conséquence.

Dans un second temps, nous observons d'un peu plus près le rôle de l'État d'un point de vue provincial – notion essentielle dans le découpage administratif de l'Afrique du Sud. Afin d'illustrer les responsabilités imputables aux commissions provinciales nous évoquons le rôle de la *Gauteng Film Commission* dont le champ est la région du Gauteng et la capitale économique du pays Johannesburg et la *Cape Film Commission*, elle aussi très active dans le Western Cape.

Dans un troisième temps, afin de rester dans le cadre de la gestion et de l'intérêt politique et non professionnel du secteur, nous voulons évaluer l'attention et la compréhension des partis politiques sur le secteur. Nous cherchons à comprendre si le cinéma est un enjeu sur la scène politique nationale qui a une place réelle dans les chartes ou les prises de positions des partis politiques. Par conséquent, nous évoquons la place réservée au secteur, que nous avons observée en 2011, par l'*African National*

Congress, la *Democratic Alliance*, le *Freedom Front +*, l'*Inkatha Freedom Party*, l'*United Christian Democratic Party* et le *South African Communist Party*.

Enfin, dans un dernier temps, nous nous intéressons à la constitution des organisations professionnelles. Elles permettent aux cinéastes de se rassembler et de parler d'une seule voix en vue de rendre leurs demandes et leurs avis plus forts et plus audibles. Les organismes spécialisés (réalisateurs, directeurs de la photographie, acteurs, etc.) se rassemblent aussi pour augmenter les chances de représenter les individus du secteur et pour peser sur les décisions et l'implication de l'État. Ces organismes ne sont pas seulement des moyens de défense dirigés vers les politiques de l'État, ils sont aussi pour certains des lieux de discussions, de formation et de réflexion. Nous mettons en avant trois organismes majeurs, l'*Independent Producers Organisation*, la *South African screen FEDeration* et le *Scriptwriter's Institute of South Africa*. Il en existe bien évidemment d'autres que nous évoquons aussi.

Grâce à cette « cartographie », le secteur prend une forme plus claire, nous identifions plus facilement les acteurs institutionnels qui pèsent sur le devenir et la mutation du cinéma en Afrique du Sud. En coulisse, ils façonnent par leurs réflexions, leurs batailles, leurs règlements et leurs positions politiques, artistiques et idéologiques le visage du cinéma sud-africain moderne que nous connaissons à l'heure actuelle.

Notre cinquième partie est inséparable de notre sixième partie. Les deux répondent à notre premier chapitre sur le débat qui agite le secteur cinématographique international depuis des années : industrie ou art ?

Nous cherchons à alimenter le débat d'un point de vue sud-africain. L'intérêt de l'État pour le secteur peut en effet se situer dans un rapport purement industriel. Nombre d'études le présentent justement comme un secteur économiquement et industriellement prometteur au regard des qualités objectives de ce dernier : histoire, ressources humaines, compétences techniques, géographie, etc. Industriellement, le secteur (dans le domaine de la production et de la distribution notamment) croît et attire des investissements ; la vitesse de cette croissance qui reste toutefois très fragile est souvent le sujet de peur et de méfiance. En vue d'éclaircir cette notion d'industrie cinématographique en Afrique du Sud, il nous paraît pertinent d'introduire la définition du secteur en cinq piliers par Jeremy Nathan. Elle est selon nous une source de très bons

indicateurs pour évaluer la réalité et l'efficacité industrielle du secteur aujourd'hui. Ces piliers sont l'État, les distributeurs de films, les télés-diffuseurs, le secteur privé et l'international. Afin de cerner le plus justement la stratégie de l'État tout d'abord, mais aussi d'autres organismes liés du secteur, nous traitons deux cas exemplaires.

Le premier est le difficile équilibre entre la croissance purement économique et industrielle dans les tentatives d'attraction et de rétention de capitaux étrangers ainsi que la création d'un marché local. D'un côté avec le servicing, l'Afrique du Sud se définit en tant que plateforme d'accueil du cinéma international. L'État facilite la venue de productions étrangères (longs-métrages, publicités, etc.) en proposant des allègements fiscaux, en vantant les mérites des installations, des techniciens. D'autre part, le secteur essaye de trouver un marché local captif et réceptif à ses productions. Il joue sur les attributs du régionalisme. La « monétisation » du marché local semble un objectif essentiel pour la pérennisation économique du secteur.

Le second exemple est la coproduction internationale. Le secteur sud-africain, l'État en tête, considère que le partage des risques financiers, des talents artistiques, des compétences techniques sont des mécanismes sains pour faire évoluer le secteur dans son ensemble. Grandir aux côtés des meilleurs, profiter de leurs expériences et des avantages d'un film coproduit comme la bi-nationalité, les apports techniques et technologiques absents en Afrique du Sud, etc. Les notions de formation et de perfectionnement sont aussi au cœur de cette stratégie qui vise à rapporter des innovations artistiques en Afrique du Sud. Seulement, la coproduction peut devenir un piège et l'exercice a ses limites. Les luttes de pouvoir pour le contrôle économique et artistique du film peuvent mettre à mal tous les espoirs évoqués plus haut. Le secteur soutenu par l'État se cherche un modèle industriel pour augmenter les profits et rentabiliser leurs aspirations économiques.

La sixième partie répond à la cinquième, car nous y mettons en évidence les tentatives de création d'un cinéma national, dans le sens du style, de l'esthétique et des thématiques traités dans les films produits nationalement. Les réflexions autour de la création d'un cinéma national ne s'opposent pas frontalement à la création d'une industrie. En effet, si ce cinéma national emporte un assentiment général du public, l'industrie pourra développer et produire à grande échelle ce qui est au départ le fruit

d'un pur travail sur le sens des images et leurs représentativités d'expectatives sud-africaines. Cependant, un cinéma national n'est pas simple à créer. Certains sont contre, ne voient pas l'intérêt ou la réalité d'un tel concept. Dans une société globale et mondialisée, les spécificités culturelles et locales ont tendance selon eux à s'estomper ou à devenir accessoires. L'enjeu ne serait pas dans l'expression personnelle ou communautaire, mais dans l'acceptation des formes visuelles déjà existantes dans le secteur cinématographique international. Toutefois, ce point de vue est loin d'être le seul et le plus répandu en Afrique du Sud selon nous. De nos entretiens, nous tirons une véritable communauté de pensée sur la nécessité de spécifier nationalement une expression cinématographique de sorte que les formes filmiques puissent porter en elles l'Afrique du Sud dans chaque photogramme et devenir la « voix/voie » sud-africaine.

Mais cette volonté n'est pas sans soulever des obstacles et des questions quant à son élaboration. Un film sud-africain a-t-il une identité objective qui fait de ce concept une réalité ? La NFVF a défini la notion de « sud-africanité » d'un film de manière institutionnelle dans le document *Criteria for the assessment of a South African film*. Nous en faisons ressortir les axes majeurs d'évaluation.

Un cinéma national sud-africain contemporain doit-il représenter la démocratie sud-africaine et comment peut-il faire ? C'est en évoquant les attributs de la démocratie et les objets sociaux protégés par la Constitution que le cinéma trouve une voie pour refléter la société dont il est l'une des expressions. Toutefois, ces méthodes confinent souvent à la facilité et deviennent des procédés que l'on peut aisément assimiler à l'utilisation de stéréotypes (notamment dans le traitement de personnages ou les relations entre ces derniers). Il faut donc dépasser ce qui est emblématique pour se tourner vers la création d'une expression dont la source est la société elle-même. Cette manifestation cinématographique doit chercher ses spécifités formelles et stylistiques dans la société locale en évitant les emprunts trop récurrents à Hollywood à la fois dans les sujets et dans les enjeux traités. Le secteur peut changer de point de comparaison et s'ouvrir à d'autres cinématographies qui peuvent connaître ou avoir connu des obstacles similaires. Le Canada, le Brésil, la Nouvelle-Zélande, le Nigeria ou le Ghana sont des témoins peut-être plus proches et plus pertinents à prendre comme modèles pour la définition du cinéma sud-africain.

La persistance de l'objectif de création d'une cinématographie nationale est-elle un piège ? L'Afrique du Sud rencontre des difficultés dans la pérennisation d'une expression cinématographique locale. Les lacunes du secteur grèvent les résultats immédiats espérés – le cas des problèmes des scenarii ou de l'influence hollywoodienne trop forte. La sécurisation d'un financement pour une cinématographie nationale en ayant à l'esprit que la majorité des capitaux sont privés et étrangers demeure complexe aujourd'hui. L'Afrique du Sud ne doit pas s'enfermer dans cette recherche.

Dans une septième partie, nous nous intéressons à la distribution des films et au(x) public(s). Dans le prolongement de la partie précédente, nous évoquons la réception et la création des publics. Il est indispensable pour le secteur de développer l'offre des contenus locaux pour que se construise un public local. L'État missionne plusieurs organismes pour évaluer la taille et l'état du public et des salles de cinéma en Afrique du Sud. Les acteurs industriels ne sont pas en reste et les réseaux de distribution évaluent, eux aussi, les opportunités de croissance et de développement du marché intérieur. Connaître le marché, c'est espérer savoir quoi lui proposer et comment le fidéliser. Les enjeux sont nombreux. On évalue à 5 millions d'individus le public sud-africain, c'est-à-dire un peu plus de 10 % de la population globale. La répartition des salles sur le territoire est héritée de l'histoire politique de l'Afrique du Sud et correspond à des bassins de publics habitués à voir des films, mais à pas aux bassins de population les plus conséquents. L'offre de films, comme dans la majeure partie du monde, est monopolisée par les productions hollywoodiennes. Leur rentabilité rassure les distributeurs qui sont pour le moins frileux à distribuer des films sud-africains, même si nous constatons une évolution significative dans l'intérêt porté aux productions locales en 2010 grâce à des succès publics importants.
Cependant, le cinéma ne se « consomme » pas uniquement en salle et la réflexion autour des autres moyens de distribution et de diffusion des œuvres cinématographiques locales est aussi primordiale : le DVD, la vidéo à la demande, la télévision à péage, les salles alternatives (sheebeens, community center, salle mobile), etc. Certaines sociétés, avec des coups d'éclat, se démarquent en ne proposant aux salles de cinéma que des films locaux, à l'image de la société *Indigenous Film Distribution*. Il y a donc une

véritable demande pour des contenus locaux ; il s'agit aujourd'hui de formaliser cette offre et de la structurer afin de la faire durer et ainsi de la valoriser.

Dans une huitième et dernière partie, nous évoquons les futurs possibles du secteur, les attentes des cinéastes et des professionnels. L'État en se positionnant comme un régulateur et un organisateur légitime du secteur cinématographique devient une cible. C'est à lui que l'on demande d'intensifier son implication ou au contraire de la faire plus discrète, de protéger, de promouvoir, d'arbitrer, de légiférer, etc. C'est un rôle central qui est évalué et critiqué.
De fréquentes demandes rythment la vie politique et le secteur cinématographique depuis 1994. Parfois, elles sont très proches du reste des attentes de la société en général et des autres secteurs artistiques en particulier : une clarification des objectifs de l'État en matière de cinéma et des enjeux, une unification et une simplification des points d'entrée institutionnels pour les relations entre les professionnels et l'État, une augmentation des fonds destinés à la création cinématographique, une meilleure protection de la propriété intellectuelle, une éradication de la corruption et de l'incompétence ressentie, la création d'une école nationale, la préservation du cinéma comme un lieu d'élaboration des expressions politiques, artistiques et idéologiques en Afrique du Sud, etc. Le cinéma sud-africain est aujourd'hui encore ouvertement politique

Il est évident, et nous nous efforçons de le prouver dans ce chapitre, que l'histoire cinématographique de l'Afrique du Sud depuis 1896 se poursuit dans une certaine logique.
L'État est toujours fortement présent dans le secteur, le cinéma est un soutien indispensable à sa légitimité – même si actuellement nous pouvons parler plus largement de l'audiovisuel et des nouveaux médias. En tant que médium d'images en mouvement, il conserve une primauté historique et sur la scène politique. L'État contemporain ne rompt pas radicalement avec le passé de la société sud-africaine. L'héritage de l'époque de l'apartheid dans le domaine du cinéma d'État ou du cinéma de résistance trouve une résonnance dans les débats et les films actuels. La fonction de propagateur d'idées est donc centrale et essentielle pour comprendre l'usage du cinéma

en Afrique du Sud. La différence entre le cinéma passé et celui produit actuellement se situe essentiellement dans les objets sociaux, politiques, artistiques et idéologiques véhiculés par le cinéma.

1. Idéologie et outil cinématographique

Le cinéma et sa capacité d'influencer les spectateurs, due à l'illusion du réel mais aussi à l'expérience cinématographique classique (seul ou en groupe dans une salle obscure, l'attention dirigée vers un écran, à l'écoute des messages que l'on nous donne) ont très vite attirés le monde politique et son besoin d'exposer au plus grand nombre ses idées et ses concepts sur la société. Il en va du cinéma comme de tous les médias. Antonio Ferro, responsable de la propagande sous la dictature de Salazar au Portugal, considère déjà que « "le spectateur de cinéma est un être passif, bien plus désarmé qu'un lecteur ou un auditeur. La propre atmosphère des séances de cinéma encourage cette passivité, cette espèce de rêve avec les yeux ouverts" »[510].

Dans une première partie, nous abordons l'idéologie et le cinéma qui sont intimement liés par les caractéristiques propres à cette méthode d'expression.

Dans une seconde partie, nous prendrons des exemples concrets d'usages du cinéma en raison d'une nécessité de « distribution » idéologique d'un régime politique. C'est dans le cas des régimes autoritaires ou totalitaires que l'évocation d'un cinéma idéologique, plus souvent qualifié de cinéma de propagande, se fait la plus fréquente. L'Allemagne nazie ou l'URSS ont confié au cinéma un rôle central. Les pays comme l'Italie fasciste, la Grèce des colonels et bien d'autres, ont eux aussi compris l'intérêt de s'immiscer plus ou moins profondément dans le secteur. L'attention portée aux formes filmiques, en les définissant et en les surveillant permettent à ces États dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle d'estimer contrôler le flux principal des images destinées à être vues par le public, qui n'est autre que la population qu'ils dirigent. En addition ou en substitution de longs discours classiques, le cinéma devient un moyen de toucher les « masses » plus

[510] Citant Antonio Ferro in LEONARD Yves. Portugal (1928-1974) Sous l'oeil de Salazar. Chapitre 4. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 49

facilement : pas besoin de savoir lire ou écrire, la force de l'évocation cinématographique suffit.

Dans une troisième partie, nous voyons que cet intérêt pour le cinéma et sa force évocatrice et de propagation d'idées ainsi que de concepts n'est pas réservé aux régimes autoritaires et totalitaires. La démocratie s'accommode parfaitement de cet outil qui permet encore de distribuer une iconographie, mais correspondant, cette fois, aux idéaux démocratiques. Théorisée, l'utilisation des médias et donc du cinéma sous la démocratie trouve ces définitions dans les travaux d'Edward Bernays, inventeur des relations publiques aux États-Unis et qui a parfaitement compris toutes les qualités intrinsèques des médias pour affirmer des idées, convaincre un public et le manipuler de sorte qu'il adhère aux principes fondateurs d'un régime. Le titre de son ouvrage de référence ne laisse aucune doute quant à ses intentions : *Propaganda, Comment manipuler l'opinion en démocratie*[511]. Les thèses développées dans ce livre sont encore largement utilisées aujourd'hui par le secteur de la publicité et des relations publiques, même s'ils sont tenus d'innover afin de rester en cohérence avec leur époque.

Enfin, nous concluons cette partie en intégrant les caractéristiques sud-africaines à notre propos sur la nécessité pour une démocratie d'utiliser le cinéma et plus largement les médias comme outil de propagation des idées démocratiques et de ses principes fondateurs. Si l'État souhaite créer une collectivité inédite, une nation arc-en-ciel sans précédent, il lui faut donner des illustrations de son souhait et de ses objectifs. Entre mode d'emploi social et tentative de persuasion des citoyens, plusieurs films cofinancés ou non par l'État, produits dans les années 2000, deviennent des instruments volontaires ou inconscients de l'idéologie du régime démocratique sud-africain. Nous évoquons donc les principes démocratiques locaux qui peuvent être et qui sont les objets de représentations cinématographiques dans une intention non dissimulée d'en faire des images communes imprégnant les moyens d'expression locaux. L'objectif est de populariser et de rendre incontournables ces concepts, d'en faire une réalité ordinaire en les intégrant aux œuvres cinématographiques de fiction, afin que le public les assimile et les intègre dans ses représentations du monde, de la société sud-africaine et de lui-même.

---

[511] BERNAYS Edward. *Propaganda Comment manipuler l'opinion en démocratie*. 1ère éd. Paris : La découverte, 2007. 141 p.

Nous pensons que cette démarche fait partie de l'indispensable « création » de citoyens d'une société démocratique ; ce besoin est accru par le passé, ici les régimes autoritaires successifs en Afrique du Sud.

1.1. Idéologie et médias

1.1.1. Une définition

Stuart Hall définit l'idéologie comme « ces concepts et ces prémisses qui fournissent les cadres à travers lesquels nous représentons, interprétons et comprenons certains aspects de l'existence sociale – et leur donnons du sens »[512]. L'idéologie d'après lui serait une représentation du monde qui nous entoure imposée selon le lieu de notre naissance. Mais ce cadre est friable. Le temps, les contacts avec des individus n'ayant pas le même cadre, des événements historiques importants (guerres, attentats, changements de régime, etc.) peuvent l'effriter et le rendre perméable à de nouvelles représentations. Mais Hall cherche surtout à nous expliquer que ce cadre est responsable de la teneur de nos conceptions personnelles et collectives, « car nous formulons en réalité nos intentions de l'intérieur même de l'idéologie. Elles précèdent les individus et font partie des formations et des conditions sociales déterminées au sein desquelles les individus viennent au monde. Il nous faut "parler au travers" des idéologies qui sont actives dans notre société et qui nous permettent de "donner un sens" aux relations sociales et à la place que nous y occupons »[513].

Selon Bill Nichols l'idéologie implique « la reproduction des rapports de production existants (ces activités par lesquelles une société garantit sa propre survie). L'idéologie fonctionne comme une contrainte, nous limitant à certains endroits ou positions au sein de ces processus de communication et d'échange. L'idéologie est la manière dont l'ensemble des relations sociales existantes se représente lui-même pour les individus, elle est une image que se donne d'une société pour se perpétuer. (…) L'idéologie utilise

[512] HALL Stuart. *Identités et Culture Politiques des CULTURAL Studies.* 2e éd. Paris : Amsterdam, 2008, p. 259

la fabrication d'images et les processus de représentation pour nous persuader que la façon dont les choses sont est la façon dont elles devraient être et que l'endroit prévu pour nous est l'endroit que nous devrions avoir »[514]. En plus du cadre défini par Hall, l'idéologie est pour Nichols un déterminant, il réserve une place à chacun d'entre nous dans la société en précisant que cette place est celle qui est faite pour nous. Ce cadre s'auto-justifie en apparaissant comme naturel et nécessaire pour la stabilité du monde dans lequel nous vivons. La définition du rôle et de la place de chacun a donc besoin d'images en tant qu'exemples, indicateurs, formateurs. Ces descriptions, ces démonstrations et représentations du monde social, dont parle Hall, dans lesquelles nous naissons, nous vivons et nous mourrons sont donc des images mentales que nous partageons à plusieurs niveaux dans nos activités sociales (famille, amis, groupes, sociétés, etc.) produites et reproduites par les médias. Par conséquent, l'idéologie est un ensemble d'idée qui procurent aux individus un cadre pour interpréter la société. Des forces politiques et des mouvements sociaux peuvent avoir leurs propres idéologies.

1.1.2. Dans les médias

D'après Nichols, « toute activité humaine qui implique la communication et l'échange, que ce soit la production économique d'une automobile ou la production artistique d'une peinture, produit du sens »[515]. Dès lors, les médias en général, du fait de leur qualité d'outil de communication et d'échange, et les médias dont l'image est essentielle à leur existence sont par définition, conditionnés à utiliser ces descriptions, ces démonstrations et ces représentations de notre monde social. Hall a bien compris la spécificité médiatique dans sa relation avec l'idéologie : « dans les sociétés modernes, les différents médias sont des lieux particulièrement importants de production, de transformation et de reproduction des idéologies. Celles-ci sont, bien entendu, élaborées en de nombreux endroits dans la société, et pas seulement dans les hautes sphères : les institutions comme les médias jouent elles aussi un rôle central, car elles font partie, par

---

[513] Ibid, p. 260

[514] NICHOLS Bill. *Ideology and the image, social representation in the cinema and other media.* 1ère éd. Bloomington : Indiana University Press, 1981, p.1

[515] Ibid, p. 2

définition, des modes de production idéologique dominants »[516]. En tant que modes de production idéologique dominants, façonnés tout au long de l'histoire, ces médias sont des pierres angulaires pour les régimes et les États modernes.

Nous pouvons continuer la définition de Hall en ajoutant un point soulevé par Nichols. L'utilisation de l'idéologie n'est pas gratuite, elle sert à soutenir un système, une organisation sociale, un régime politique ou encore un État. Il peut donc ressortir de l'utilisation idéologique une dimension que l'on peut qualifier de manipulation. La production de sens qu'évoque Nichols nous demande d'être vigilant, car il estime que « les éléments de cette production (…) représentent les besoins de la classe dominante [et sont des] éléments idéologiques. Nous devons être capables d'identifier ces éléments idéologiques, de découvrir des aspects de la représentation qui les incarnent, de comprendre l'endroit indiqué pour nous au sein de ces processus. Un aspect crucial de ce lieu est qu'il propose une façon de voir, […] qui se naturalise comme intemporelle, objective, évidente. Ce qui reste caché est le processus de représentation lui-même, l'investissement dans les significations en tant que processus social matériel »[517]. Cette place nous serait donc imposée par un modèle dominant et le système basé sur ce modèle. La production de sens en accord avec l'idéologie dominante serait donc un stabilisateur social.

Francesco Casetti affirme que « la représentation [est] à la fois véhicule et terrain de l'idéologie ».[518] Étant donné l'aspect représentatif du cinéma, il a donc évidemment une place très particulière en tant qu'outil de l'idéologie. « ce mode de représentation repose sur une image "transparente" (c'est la réalité même qui semble se présenter à l'écran), sur un sujet "plein" (le spectateur a l'illusion de dominer ce qui lui est proposé sur l'écran), et sur un récit "linéaire" (les histoires racontées défilent sans heurts, sans trous, comme si la vie ne connaissait pas de contradictions) »[519]. Cette capacité du cinéma à rendre une saisissante impression de réalité, en jouant sur la transparence, la fluidité et

---

[516] HALL STUART. *Identités et Culture Politiques des CULTURAL Studies*. 2e éd. Paris : Amsterdam, 2008, p. 261

[517] NICHOLS Bill. *Ideology and the image, social representation in the cinema and other media*. 1ère éd. Bloomington : Indiana University Press, 1981, p. 2

[518] CASETTI Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. 1ère éd. Paris : Nathan, Armand Colin Cinéma, Paris, 1999, p. 221

[519] Ibid, p. 220

l'illusion, est un effet recherché pour influencer un public et le persuader de l'existence et de l'évidence du monde représenté à l'écran. Alors, le cinéma est en mesure de donner une vision du monde qui « flatte le naturel et la transparence de ce qui est dit ou de la façon dont on le dit »[520]. Cette caractéristique s'accommode parfaitement avec le souci idéologique de convaincre par la démonstration du factuel. Cependant, les cinéastes n'utilisent pas tous consciemment le cinéma comme un « vecteur dans le processus de circulation des idéologies »[521]. Certains le font à dessein, mais d'autres le subissent. Pour ceux qui en ont conscience et de ce fait une certaine maîtrise, l'usage du cinéma peut devenir une véritable arme au service d'une cause politique proposée à l'attention d'un très large public. Car les productions artistiques peuvent s'inscrire dans une lutte idéologique en reprenant des éléments proposées par des forces politiques ou sociales. Toutefois, elles peuvent tenter de s'en affranchir en donnant leurs propres représentations de la société. Il est à noter que les représentations sociales présentes dans le cinéma placent les idéologies dans un langage esthétique.
Consécutivement, l'intention de manipuler les comportements en s'appuyant sur le l'effet de réel et la transparence afin de s'assurer de la pénétration d'un concept, d'une idée, d'une notion chez le public / les citoyens semblent particulièrement attractive.

En maintenant l'illusion réaliste dans sa production et sa reproduction des représentations du monde, le cinéma est un formidable appareil politique que peuvent s'approprier des États, des régimes et des systèmes économiques dominants pour se légitimer.

1.2. États, régimes autoritaires, cinéma et propagande

On reconnaît facilement l'usage du cinéma comme un instrument de propagation des idées fondatrices et des doctrines d'un régime autoritaire ou totalitaire. Très souvent décriées, la répétition des messages, la manipulation de la vérité et la force évocatrice de la représentation cinématographique sont généralement les premières notions qui nous

[520] Ibid, p. 211
[521] Citant Fargier in Ibid.

viennent en tête lorsque l'on discute ce sujet. L'appropriation du cinéma au XX^{e} siècle par un certain nombre de ces régimes n'est pas due au hasard, mais plutôt à la découverte d'un mécanisme puissant de diffusion des idées, de persuasion et de fidélisation des citoyens.

1.2.1. Un cinéma d'État, un cinéma officiel ?

Le cinéma devient alors un axe central dans les politiques de ces régimes qu'évoquent les citations de dictateurs, de dirigeants ou hauts fonctionnaires de ces États. On prête à Lénine en URSS, cette fameuse consécration du cinéma, « De tous les arts, pour nous le plus important est le cinéma »[522]. En Italie, le slogan mussolinien « Le cinéma est l'arme la plus forte »[523] vient célébrer les politiques de développement du secteur dans l'Italie fasciste. Au Portugal, Antonio Ferro qui dirige le secrétariat pour la propagande parle du cinéma comme de la « clé de notre esthétique de vie »[524], de ce fait il joue un rôle prépondérant dans sa « politique de l'esprit »[525]. Au Brésil, un conseiller de Getùlilio Vargas expliquait que « le "peuple" est redoutable quand on le laisse à lui-même, il ne faut négliger aucun moyen propre à le canaliser, entre autres le cinéma »[526]. En Chine, le pionnier du cinéma, Xia Yan considère qu'il est le « véhicule de propagande le plus puissant au monde »[527], mais c'est Jiang Qing, l'épouse de Mao qui à propos de la création des « Œuvres Modèles » exprime l'objectif du cinéma : « soumettre une fois pour toutes le cinéma aux exigences de la propagande. Le contenu doit traiter uniquement de la lutte des classes »[528].

---

[522] Cité in NAVAILH Françoise. Russie-Urss (1917-1991) Le Festin pendant la peste. Chapitre 1. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 39

[523] Cité in GILI Jean. *l'Italie (1922-1943) Le cinéma de l'Italie fasciste.* Chapitre 2. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 68

[524] LEONARD Yves. Portugal (1928-1974) Sous l'oeil de Salazar. Chapitre 4. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 84

[525] Ibid.

[526] Cité in MULLER Raphaël, WIEDER Thomas. dir. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences*. 1ère. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 16

[527] Cité in PRUDENTINO Luisa. Chine (1949 - 1976) Entre réalisme et propagande : la longue marche du cinéma chinois. Chapitre 10. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 185

[528] Ibid, p. 197

C'est par conséquent une certaine idée du cinéma et de son usage qui se développe sous ces régimes. Le cinéma officiel, le cinéma d'État qui soutient ouvertement le régime est promu. Esthétiquement, politiquement, artistiquement, toutes les formes filmiques doivent converger vers l'élaboration et la reproduction des représentations des mythes et des doctrines de l'État. Christian Delage explique par exemple que le cinéma se substitue à la réalité par l'impression de réalité sous le régime nazi afin de signifier des concepts irréalisables : « étant dans l'impossibilité de créer génétiquement une race de seigneurs, le nazisme devait tenter de la matérialiser en la figurant par l'image »[529]. Luisa Prudentino, quant à elle, illustre la fonction de véhicule idéologique par la propagation d'une intention et d'une idée très forte en Chine, le sentiment national dans une langue unique afin de sauver la nation de la menace extérieure[530], le cinéma est aussi tenu de ne traiter que de la lutte des classes[531]. Au Japon, là encore, une sélection de thèmes précis choisis par le pouvoir doit impérativement apparaître au cinéma, tels que la famille, la jeunesse, l'impérialisme, etc.[532]. Enfin, en Russie « un plan thématique contraignant, proposé en 1928 et imposé en 1930, signe la fin de l'autonomie des scénaristes et des réalisateurs. Le Plan dit quels thèmes tourner, en quelle quantité et par qui. C'est le début d'un contrôle pointilleux : supprimer, atténuer, corriger, modifier, refaire, interdire. La procédure, plus ou moins assouplie, durera jusqu'au milieu des années 1980 »[533].

Ce cinéma est composé de films-messages qu'adresse l'État à son peuple. La notion d'éducation en vue de façonner les esprits du public est évidente dans l'intégration de l'idéologie au sein d'un outil de propagande tel que le cinéma. Ce souhait d'inculquer aux citoyens les normes et les règles du régime révèle un souci de contrôle des images

---

[529] DELAGE Christian. *Allemagne (1933-1945) Un film d'Hitler ?* . Chapitre 5. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 185

[530] PRUDENTINO Luisa. Chine (1949 - 1976) Entre réalisme et propagande : la longue marche du cinéma chinois. Chapitre 10. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 187

[531] Ibid, p. 197

[532] ROBERTA NOVIELLI Maria. Japon (1923-1945)L'ombre du totalitarisme sur le cinéma japonais. Chapitre 3. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. p. 87

mises devant les yeux des spectateurs. Les relations entre le secteur cinématographique et l'État sont donc agitées puisque « elles sont fréquemment renégociées et font l'objet de constants réajustements, tendant globalement vers une plus grande implication de l'appareil étatique dans le secteur cinématographique. Mais, qu'il soit directement engagé ou non dans la production, l'État autoritaire cherche, dans tous les cas et souvent dès son arrivée au pouvoir, à s'arroger un droit de regard sur le contenu des films vus par le public »[534].

1.2.2. Interventionnisme : censure, ligne éditoriale, institutions

Ce droit de regard est souvent synonyme de censure. Les cinéastes qui ne sont pas ouvertement des soutiens de l'État sont contraints d'appliquer certaines règles dans l'usage des formes cinématographique afin d'espérer que leurs films puissent accéder aux réseaux de diffusion ou de distribution nationaux. Ils doivent abdiquer ou contourner subtilement des interdictions. Celles-ci s'appliquent généralement à toutes les représentations qui iraient à l'encontre des dogmes du régime en place et qui pourraient le mettre à mal ou fissurer sa légitimité auprès des citoyens qui décelopperaient un esprit critique ou contestataire. La censure plus ou moins élaborée peut aller jusqu'à une ligne éditoriale officielle qui donne un catalogue d'idées, de thèmes, de concepts à utiliser comme sujet de film et la manière de les présenter. La censure, organe d'État, se formalise en commission ou bureau de vérification des films qui peut s'exercer à toutes les étapes de la production – préparation, tournage, montage, publicité, sortie en salles, etc. À la fin des années 1960, sous la dictature des colonels en Grèce, les « commissions de contrôle » peuvent exercer leur droit de censure pendant le tournage et lors de la projection de l'œuvre, mais aussi « exiger la suppression de dialogues ou de scènes entières, le changement du titre, et il est même prévu un droit de regard sur les affiches, les bandes-annonces et les photographies exposées devant les

---

[533] NAVAILH Françoise. Russie-Urss (1917-1991) Le Festin pendant la peste. Chapitre 1. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 43

[534] MULLER Raphaël, WIEDER Thomas. dir. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences*. 1ère. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 29

cinémas à l'occasion des projections »[535]. L'implication est donc très forte, et même si l'État malgré son attention ne peut contrôler tous les films, il s'efforce d'être le plus scrupuleux afin de se rendre incontournable et d'assurer la présence de ses conceptions du monde sur les écrans de cinéma. Dès l'arrivée de la télévision, la censure des œuvres cinématographiques se poursuit et s'intensifie par endroits. En effet, la télévision dans chaque foyer est une étape supplémentaire d'accès aux citoyens pour lui transmettre des principes officiels. Cela peut aboutir à des paradoxes : la censure pour un même film peut être moins dure pour la sortie en salles que pour sa diffusion à la télévision. Leonor Souza Pinto l'illustre dans le cas du Brésil sous régime militaire : « Alors qu'elle autorise, sans coupures, la diffusion en salles de la plupart des films, la censure impose coupes et horaires tardifs pour la télévision, quand elle n'interdit pas purement et simplement la diffusion des films. Ainsi le film *Pixote* (1980), qui montre sans pudeur le quotidien des enfants abandonnés par leur famille et par l'État, ainsi que la vie d'une prostituée, est autorisé à être projeté en salles l'année même de sa réalisation, alors qu'il ne sera autorisé à la télévision qu'en 1985, avec quarante-deux coupures et pour l'horaire de vingt-trois heures »[536]. Cet exemple prouve encore une fois la force du médium en relation avec la méthode de diffusion.

La ligne éditoriale est souvent concomitante à la censure. L'une est un « vivier » de contenus autorisés et officiels, l'autre un avertissement sur des interdictions. La ligne éditoriale peut se révéler par une ambition particulière que doivent servir le cinéma et les films. Le processus de dénazification de l'Allemagne après la Seconde Guerre mondiale doit pour Norman M. Naimark s'appuyer aussi sur le cinéma : « la projection de films permettra de changer la perception que les Allemands ont de l'URSS et de leur propre histoire, étape essentielle (…) dans le processus de dénazification »[537]. Sergeï Toulpanov, de son côté exprime une idée assez similaire, le cinéma doit contribuer « à

---

[535] SAWAS Stéphane. *Grèce (1967 - 1974) Les écrans grecs sous la dictature des colonels : la grande rupture*, Chapitre 12. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 215

[536] PINTO Leonor Souza. *Brésil (1964 - 1988) La résistance du cinéma face à la censure imposée par le régime militaire*. Chapitre 11. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 211

[537] Citant Norma M. Naimark in MOINE Caroline. RDA (1946 - 1990) Gels et dégels à l'Est : le cinéma est-allemand. Chapitre 19. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 169

extirper les restes de nazisme et de militarisme encore présents dans la conscience de chaque Allemand, à combattre pour l'éducation du peuple allemand notamment sa jeunesse, dans l'esprit d'une démocratie et d'une humanité véritable »[538]. Ces citations révèlent sans ambiguïté le caractère manipulateur du cinéma. Il existe ici, pour changer les comportements, les opinions et les idées. Nous sommes à la frontière du « bourrage de crâne » et du « lavage de cerveau ». En Chine, en revanche, c'est la lutte des classes qui est au cœur de la cinématographie : « la caractéristique principale du cinéma chinois : servir les ouvriers, les paysans et les soldats, tout en continuant à combattre l'impérialisme et l'idéologie bourgeoise »[539].

Il faut noter en outre que la censure et la ligne éditoriale officielle sont élaborées, entretenues et imposées par un fort tissu institutionnel. Si nous avons évoqué les commissions ou les bureaux de censure, l'État en place crée également d'autres mécanismes publics afin d'asseoir sa légitimité : ministères, écoles, infrastructures, mécanismes de financement, salarisation, etc. C'est en Allemagne en 1933 que le premier ministère « spécifiquement conçu pour la propagande et "l'information publique" fut créé par le nouveau gouvernement d'Adolf Hitler »[540]. L'État se structure afin d'internaliser dans son administration la gestion et la réglementation de son nouvel outil. Les écoles nationales et officielles pour l'enseignement du cinéma sont aussi l'une des stratégies de l'État pour assurer des ressources humaines suffisantes de sorte que la production des représentations du monde avalisées par l'État trouve toujours des spécialistes pour les traduire sous forme filmique. En Italie, « en 1935, est créé le Centre expérimental de cinématographie, une école destinée à former les cadres (directeurs de production, metteurs en scène, scénaristes, décorateurs, costumiers, ingénieurs du son, monteurs, acteurs) de l'industrie cinématographique »[541]. Sur le

---

[538] Citant Sergeï Toulpanov, directeur du département politique de la SMAD, discours tenu à l'occasion de la remise de la licence à la DEFA, *Tägliche Rundschau*, 18 mai 1946 in MOINE Caroline. RDA (1946 - 1990) Gels et dégels à l'Est : le cinéma est-allemand. Chapitre 19. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 170

[539] PRUDENTINO Luisa. Chine (1949 - 1976) Entre réalisme et propagande : la longue marche du cinéma chinois. Chapitre 10. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 195

[540] HOBSBAWN Eric. *Nation et nationalisme depuis 1780 Programme, mythe, réalité.* 1ère éd. Paris : Gallimard, 2001, p. 262

[541] GILI Jean. *l'Italie (1922-1943) Le cinéma de l'Italie fasciste.* Chapitre 2. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008., p. 59

modèle mussolinien, en Espagne c'est « l'IIEC (Instituto de investigaciones y experiencias cinematografiicas) »[542] qui est fondé pour les mêmes raisons. La formation ou le « formatage » doit être accompagné d'un lieu destiné à la production des films officiels par les réalisateurs officiels ou autorisés à réaliser des films. Des studios de cinéma sont donc construits dans ce but, comme dans l'Italie fasciste : « emblème de la politique interventionniste de l'État, Mussolini inaugure en avril 1937 les studios de Cinecitta »[543]. Appâter financièrement les cinéastes est aussi une méthode qui a cours sous les régimes autoritaires et totalitaires. En Italie, une nouvelle fois, en 1938, la loi Alfieri « adopte un système de primes automatiques versées aux producteurs sur la base des recettes réalisées par leurs films pendant une année d'exploitation »[544]. Dans l'Espagne franquiste « un fonds de soutien à la Cinématogaphie nationale est créé en 1941 : l'aide à la production (crédit syndical) peut couvrir jusqu'à 40 % du budget d'un film »[545] et « en fonction de l'avis des censeurs, la "qualité" et la "valeur" d'un film espagnol donnent droit à l'attribution de licences d'importation de films étrangers pouvant être revendus, ce qui assure ainsi aux producteurs d'importants bénéfices, dont la seule contrepartie est de produire des films susceptibles de plaire au régime (ordonnance du ministère de l'Industrie et du Commerce du 23 avril 1941). Le 15 juin 1944 est créée la catégorie des films dits "d'intérêt national" à laquelle sont attachées des licences d'importation supplémentaires, ainsi que des conditions d'exploitation très avantageuses »[546]. La stratégie de l'État en Espagne est pernicieuse. Son désir est d'obtenir des films en cohérence avec sa ligne éditoriale sans avoir à passer par la censure qui a une réputation négative. L'objectif avoué est de faire en sorte que les producteurs façonnent d'eux-mêmes leurs films de façon à convenir à l'État. Toujours plus loin dans l'interventionnisme, ce dernier va même jusqu'à salarier les cinéastes pour garantir leur fidélité. Ils deviennent des membres à part entière du régime et du

---

[542] BERTHIER Nancy. *Espagne (1939-1975) La longue nuit du franquisme : un cinéma sousinfluence*. Chapitre 6. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 119

[543] GILI Jean. *l'Italie (1922-1943) Le cinéma de l'Italie fasciste.* Chapitre 2. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 59

[544] Ibid.

[545] BERTHIER Nancy. *Espagne (1939-1975) La longue nuit du franquisme : un cinéma sousinfluence*. Chapitre 6. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 106

[546] Ibid, p. 113

pouvoir. Le cinéma d'État prend tout son sens en Allemagne, où c'est l'organe d'État, la *Deutsche Film Aktiengesellschaft* (DEFA) qui détient le monopole de la production cinématographique. Le studio joue le rôle d'employeurs, « les réalisateurs, auteurs et techniciens qui sont employés à la DEFA ont pour la plupart le statut de salarié, astreints donc au plan, mais bénéficiant ainsi d'une sécurité financière. Même s'ils ne tournent pas, ils reçoivent un salaire régulier (y compris lorsque l'inactivité était imposée pour des raisons de censure), complété par des primes versées en récompense du succès d'un film ou de prix gagnés dans les festivals, en RDA ou à l'étranger »[547]. Par conséquent, les cinéastes sont nécessairement influencés et la création des films s'en ressent fortement. Il est compliqué d'aller à l'encontre de la direction donnée par son employeur, surtout au regard des avantages matériels.

1.2.3. Rôle des cinéastes, catégories de films

Cette pression insistante exercée par l'État peut avoir raison du militantisme et de la résistance des cinéastes qui finissent par abandonner tout combat, tellement les obstacles dans la production de films hors du chemin officiel tracé par l'État sont complexes à relever. Il est important, comme le souligne Françoise Navailh, de garder en tête cette notion lorsque l'on analyse le cinéma de ces périodes. La pratique de l'autocensure afin de préserver leurs films n'est pas une donnée anodine. En Russie, « épuisés moralement et physiquement, humilés et apeurés ; les créateurs abdiquent leur liberté »[548]. Certains préfèrent fuir ces régimes, c'est le cas pour une grande partie des cinéastes et acteurs allemands avec la montée du nazisme : Max Ophüls, Robert Wiene, Peter Lorre ou Fritz Lang en sont de bons exemples – même si le cas de Fritz Lang reste trouble. Dès lors, on reconnaît trois catégories majeures de cinéastes, les partisans, les « équilibristes » et les opposants. Les partisans sont bien installés et formulent avec zèle, dévotion et sans équivoque les perceptions et les conceptions du monde de ces

[547] MOINE Caroline. RDA (1946 - 1990) Gels et dégels à l'Est : le cinéma est-allemand. Chapitre 19. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 173

[548] NAVAILH Françoise. Russie-Urss (1917-1991) Le Festin pendant la peste. Chapitre 1. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 49

régimes, en Allemagne Veit Harlan (*Le juif Süss*, 1940) ou Hans Steinhoff (*La lutte héroïque*, 1939) font partie de cette catégorie. D'autres ont une implication plus ambigue. Par opportunisme, facilité ou inconscience, ils participent à l'œuvre de propagande sans pour autant avoir de carte du Parti et ouvertement faire la promotion des idéaux de l'époque. Certains expliquent (avec plus ou moins de succès) leur démarche a posteriori en cherchant à minimiser leur participation. Ces équilibristes ont un passé équivoque, qui penche souvent vers la première catégorie, mais des éléments viennent fissurer cette catégorisation. Georg Wilhem Pabst et Heinrich George font partie de ces « équilibristes ». Les opposants sont des cinéastes qui ouvertement à travers leur art s'opposent à l'idéologie autoritaire ou totalitaire. Ernst Lubitsch qui fut déchu de la nationalité allemande par le gouvernement nazi en 1935, réalise un film marquant, critiquant le régime nazi, *To be or not to be* en 1942 et qui reste un classique de la comédie. Fritz Lang réalise lors de son exil à Hollywood, lui aussi, des œuvres contre le nazisme – *Les bourreaux meurent aussi* en 1943, *Espions sur la Tamise* en 1944, etc.

Il faut ajouter à ces trois catégories de cinéastes, trois catégories majeures de films produits à cette période. Les films d'État ouvertement propagandistes, les films commerciaux qui ne jouent pas sur des ressorts de propagande évidents dans leur forme filmique, dans le sujet et dans les messages évoqués par le film, enfin le cinéma que l'on pourrait qualifier de résistance.

Le premier genre est le plus manifeste. Le film *Raza* réalisé en 1942 par José Luis Sàenz de Heredia et écrit par le général Franco sous un pseudonyme est éloquent. Le film est une apologie de la « race » espagnole (d'où le titre) conquérante, morale, catholique, légitime et fière. Il s'insère sans problème dans le concept du franquisme et promeut l'État et le régime.

Le second genre recouvre un cinéma moins incontestablement propagandiste, c'est-à-dire que ce cinéma n'étale pas les motifs cinématographiques habituels avalisés par l'État. Il n'est pas pour autant un genre de films contestataires, il est simplement moins catégorique. La propagande se fait alors plus diffuse, même quasiment transparente et

donc peut-être plus efficace, car bien plus pernicieuse, le spectateur ne décodant pas d'apparentes relations avec les dogmes et les principes du régime et de l'État. En Espagne, sous le franquisme, en plus d'un cinéma de propagande « la production courante reste dominée par le cinéma commercial et apolitique des décennies précédentes, très respectueux des valeurs morales très en marge des préoccupations réelles des Espagnols de l'époque, et fondé sur le divertissement »[549]. D'après Françoise Navailh, en prenant l'URSS en exemple, dans la continuité de cette idée, « ceux qui s'adaptent et survivent le mieux sont les moins engagés politiquement ou les carriéristes à l'échine souple »[550]. Ce cinéma est produit par ces cinéastes qui sont attirés pas les incitations financières que proposent les États et qui définissent le cinéma comme une industrie, un moyen de faire des profits.

Le troisième genre à l'opposé est créé par des cinéastes qui voient dans le cinéma un moyen d'expression et une arme de défense contre la propagation d'idées du monde qui va à l'encontre de leur croyance. Le cinéma est un véhicule, un propagateur, c'est le contenu et les formes filmiques qui vont évoluer pour s'adapter au discours contestataire et au contexte de production et de diffusion difficile. Ce cinéma de résistance voit le jour avec des spécificités locales. Au Brésil, dans les années 1970, il prend le nom de cinema novo. C'est un cinéma marginal et dissident qui s'affranchit des codes filmiques dominants afin d'exprimer l'horreur du système politique de l'époque : « où la torture, la terreur, la paranoïa seront montrées à travers des images abjectes (la difformité, le kitsch, les drogues, la décadence bourgeoise, le sexe dévoilé sous les formes les plus dégradées) »[551]. L'opposition est frontale et radicale. En Grèce, dans un autre style, alors que la dictature promeut la « Grèce des Grecs chrétiens », un genre

[549] BERTHIER Nancy. *Espagne (1939-1975) La longue nuit du franquisme : un cinéma sousinfluence*. Chapitre 6. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 122

[550] NAVAILH Françoise. Russie-Urss (1917-1991) Le Festin pendant la peste. Chapitre 1. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 50

[551] PINTO Leonor Souza. *Brésil (1964 - 1988) La résistance du cinéma face à la censure imposée par le régime militaire*. Chapitre 11. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 210

singulier fait son apparition, le cinéma érotique[552]. Alors que la dictature est avant tout une dictature morale, le cinéma se libère de la pression officielle pour montrer l'interdit en se l'appropriant en tant que forme filmique. Passer outre cet interdit devient la manifestation d'une résistance. De l'autre côté du rideau de fer, en Europe centrale, « la pluralité des points de vue, les répétitions et confrontations de témoignages, les mises en abyme deviennent ainsi des procédés cinématographiques courants pour contourner la censure (…), toujours plus arbitraire et imprévisible »[553]. La dictature espagnole, quant à elle est contemporaine de l'essor des nouvelles vagues cinématographiques. Le cinéma contestataire en est alors évidemment imprégné. Il utilise la métaphore et l'allégorie à profusion pour éviter d'être bloqué systématiquement par la censure, il adapte « les caractéristiques des nouvelles vagues internationales au contexte d'une dictature qui reste intraitable sur les questions du sexe et de la politique »[554]. Carlos Saura « élabore (…) un style métaphorique, fondé sur l'allusion et le second degré, lui permettant de produire un discours éminemment critique sur la société franquiste, par exemple dans *La Chasse* (1965), qui parvient à parler de la guerre civile sans la mentionner à aucun moment »[555]. D'autres réalisateurs, comme Marco Ferreri en Espagne, cultivent l'art de l'humour noir et de la satire dans des films comme *El pisito* (1958) ou *El cochecito* (1960) qui ne sont clairement pas en phase avec les principes moraux du franquisme.

1.2.4. Apports et limites de la situation du secteur cinématographique sous les régimes autoritaires et totalitaires

Qu'ils soient d'État, commerciaux ou contestataires, il existe des cinémas vivants, une production conséquente de films. Les régimes autoritaires ou totalitaires ne brisent pas

---

[552] SAWAS Stéphane. *Grèce (1967 - 1974) Les écrans grecs sous la dictature des colonels : la grande rupture*, Chapitre 12. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 218

[553] FEILGELSON Kristian, ERÖSS Gàbor. Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945 - 1995) Au-delà du rideau en Europe centrale. Chapitre 8. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 154

[554] BERTHIER Nancy. *Espagne (1939-1975) La longue nuit du franquisme : un cinéma sousinfluence*. Chapitre 6. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 123

[555] Ibid.

le dynamisme, industriel ou artistique. En effet, la relative stabilité économique conditionnée par un interventionnisme profond de l'État permet une production régulière avec des films d'envergures moyennes et grandes. Les institutions de formations et les infrastructures mises en place sont des points d'importance, elles structurent le secteur et le consolident. Les compétences et les innovations techniques, mais aussi les inventions en termes de style et de formes filmiques (cf. Leni Reifenstahl) sont favorisées par un contexte économique et politique qui pousse les cinéastes à rendre toujours plus performante la propagande. Du point de vue du cinéma contestataire, la recherche du contournement de la censure, des alternatives à la production officielle sont des enjeux permanents qui ont néanmoins permis à des cinéastes de sublimer leurs talents en travaillant la pellicule afin d'obtenir des formes inédites et riches de sens. Françoise Navailh, a un point de vue certe discutable, car elle va encore plus loin dans l'explication des apports d'organes d'État dans la création et la production cinématographique : « les responsables du parti et de l'État ne sont pas tous obtus. On sait maintenant que Tarkovski a bénéficié de la bienveillance de hauts fonctionnaires. Quoi qu'il ait dit, il a filmé exactement ce qu'il voulait comme il le voulait. Tournés à perte, ses films existaient. (...) Les créateurs ne se rendent pas compte que l'État soviétique est un formidable mécène »[556]. Kristian Fiegelson, en évoquant l'équilibre des pays d'Europe centrale et orientale, entre censure et espace d'expression plus libre, exprime l'idée d'un « paradoxe entre autoritarisme et liberté culturelle [qui] pourrait constituer l'une des meilleures propagandes, comme en témoigne ce slogan ouvrier alors en vigueur, où après l'usine "le cinéma est le second foyer du travailleur" »[557]. Le secteur cinématographique peut donc artistiquement et économiquement prospérer sous un régime autoritaire ou un système totalitaire : « Les œuvres produites aux pires moments sont en cours de réévaluation. Elles semblent montrer que la démocratie n'est pas indispensable à l'art, qui peut s'épanouir sur fond de

[556] NAVAILH Françoise. Russie-Urss (1917-1991) Le Festin pendant la peste. Chapitre 1. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 50

[557] FEILGELSON Kristian, ERÖSS Gàbor. Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945 - 1995) Au-delà du rideau en Europe centrale. Chapitre 8. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 146

ruines et de désolation, de malheur et de victoires sanglantes. Un festin pendant la peste, aurait dit Pouchkine »[558].

Par ailleurs, la propagande idéologique sous ces régimes à ses limites. Elle a été remise en question par ses partisans eux-mêmes. Elle montre ses bornes en Allemagne quand il s'agit de représenter ce qui est à peine concevable, les camps de concentration et d'extermination. Le célèbre sociologue allemand Siegfried Kracauer en parle ainsi : « alors que les nazis continuaient à pratiquer, à imprimer et à radiodiffuser leur antisémitisme racial, ils réduisaient son rôle dans les films de guerre, comme s'ils hésitaient à le répandre par des images. À l'écran, les activités antijuives étaient plutôt taboues comme, par exemple, les camps de concentration et les stérilisations. Tout ceci peut être fait et propagé par écrit dans des discours, mais résiste obstinément à une représentation visuelle. L'image semble être l'ultime refuge de la dignité humaine violée »[559]. Les nazis, devant les limites de la propagande, préfèrent la production de films commerciaux, de divertissement et faussement innocents. La politique s'entremêle dans les films de façon tacite. En France, Goebbels agit de même : « j'ai donné des directives très claires pour que les Français ne produisent que des films légers, vides et, si possible, stupides. Je pense qu'ils s'en contenteront »[560]. Cette idée que le cinéma de propagande totale n'est pas aussi efficace qu'espéré persiste. Une œuvre vouée dans sa forme et dans son fond à l'évocation unique et la plus évidente de tout ou partie de l'idéologie du régime n'est pas attirante pour le public et c'est l'attractivité qui est en jeu, lorsque les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale privilégient les films de « divertissements, les fictions de collaborations »[561].

La propagande cinématographique doit s'en trouver transparente, indicible au regard du néophyte. Il faut favoriser l'attrait artificiel (l'histoire, les acteurs, le genre, les effets

---

[558] NAVAILH Françoise. Russie-Urss (1917-1991) Le Festin pendant la peste. Chapitre 1. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 55

[559] Citant Kracauer in DELAGE Christian. *Allemagne (1933-1945) Un film d'Hitler ?* . Chapitre 5. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008, p. 106

[560] Citant Goebbels in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François. *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*. 1ère éd. Paris : Fayard, 2002, p. 198

[561] RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François. *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*. 1ère éd. Paris : Fayard, 2002, p. 199

spéciaux, etc.) plutôt que le message profond. Le cinéma se dessine dès lors comme un piège : la forme serait un appât et le fond, le sens, l'idée seraient la cage dans laquelle le spectateur doit entrer. Ce discours du divertissement afin de rendre les messages politiques moins rebutants existe également en démocratie.

1.3. États, régimes démocratiques, cinéma et propagande

Comme nous le disons plus avant, l'idée de propagande idéologique est très souvent liée à l'évocation d'un régime autoritaire ou totalitaire. Pourtant, les régimes démocratiques ont aussi besoin de légitimer les conceptions du monde et les principes fondateurs sur lesquels ils s'appuient. Le cinéma et les médias en général sont aussi des outils qu'ils sont prêts à utiliser. Mais plutôt que le cinéma d'État ou cinéma officiel, c'est le cinéma démocratique qui fait son apparition en tant qu'appellation générique.

1.3.1. Un cinéma démocratique ?

C'est donc une autre idée du cinéma qui renferme des similitudes avec les définitions précédentes ; de grandes différences, certes, mais des objectifs et des effets parfois similaires. Le cinéma démocratique apparaît de prime abord comme un cinéma libre. Mais de quoi le cinéma s'est-il libéré ? De la pression d'un État et de son interventionnisme, des formes filmiques imposées par les contrôles des œuvres, des habitudes et réflexes entrevus dans les écoles de cinéma de ces époques, du piège de l'appât financier ? La multiplicité des genres et des styles est-elle le gage d'une liberté d'expression recouvrée, affranchie de la main de l'État : commercial, indépendant, expérimental, didactique, fiction, documentaire, web documentaire, mini-fiction, série, action, aventure, biopic, thriller, horreur, animation, 3D relief, Imax, etc. ? Certains considèrent en effet que les moyens de création, les techniques, le financement, la diffusion, l'apprentissage sont ouverts à tous et, pour peu qu'on le souhaite, permettent à quiconque de s'exprimer cinématographiquement.

Toutefois, cet élargissement des genres cinématographiques et cette liberté sont loin d'être exhaustives ainsi elles seraient l'image que veut se donner la démocratie, un régime ouvert et contrôlé par tous. Il est évident qu'aujourd'hui le cinéma commercial (le bien nommé) est celui qui permet aux salles de cinéma de se remplir et à l'industrie cinématographique de fonctionner. Le cinéma indépendant national ou étranger, à quelques exceptions près, n'attire souvent qu'un public de niche, enfin le cinéma expérimental et toutes ses variantes cinématographiques sont pour le moins délaissés par le grand public et existent pour contenter des spectateurs esthètes en vase pratiquement clos. Cette hiérarchie n'est pas anodine et n'est pas non plus le simple fruit de l'offre et de la demande ou de la loi du marché ; mais plutôt d'une nécessité de la propagation des idées démocratiques par le véhicule cinématographique dans la famille de l'industrie du divertissement.

Edward Bernays

Edward Bernays traduit ce besoin de diffusion des principes démocratiques par la fabrication des consentements dans son célèbre ouvrage, *Propaganda Comment manipuler l'opinion en démocratie*[562]. Selon l'auteur, il est nécessaire en démocratie qu'une majorité souscrive aux idées, aux concepts et aux décisions d'une minorité ; pour ce faire, l'unique moyen d'assurer ce consentement, cette acceptation, est la propagande. « La manipulation consciente, intelligente, des opinions et des habitudes organisées des masses joue un rôle important dans une société démocratique. Ceux qui manipulent ce mécanisme social imperceptible forment un gouvernement invisible qui dirige véritablement le pays. »[563] Cette manipulation consciente du peuple permet, d'après Bernays, de faire régner l'ordre en temps de démocratie, d'endiguer les velléités de rébellion et de contestation qui, non canalisées, pourraient amener au chaos.

Il définit la propagande moderne comme « un effort cohérent et de longue haleine pour susciter ou infléchir des événements dans l'objectif d'influencer les rapports du grand public avec une entreprise, une idée ou un groupe. Cette pratique consiste à déterminer les circonstances et à créer simultanément les images dans l'esprit de millions de

[562] BERNAYS Edward. *Propaganda Comment manipuler l'opinion en démocratie*. 1ère éd. Paris : La découverte, 2007, p. 101

[563] Ibid, p. 31

personnes est en réalité très courante (...) qu'il s'agisse de construire une cathédrale, de financer une université, de commercialiser un film »[564]. Ce besoin serait essentiel à la stabilité d'un régime démocratique et pourrait être identifié comme une méthode classique recouvrant un large spectre de domaines. Noam Chomsky confirme et critique cette présence latente et violente de la propagande dans les régimes démocratiques avec sa célèbre citation « La propagande est à la démocratie ce que la violence est à un État totalitaire »[565]. Marteler, scander, rythmer le quotidien du peuple par une profusion de messages afin de plébisciter le système, l'État, la place et le rôle de chacun. La démocratie impose donc, selon Chomsky, ses conceptions du monde par le biais images, mais il est clair qu'il s'agit d'une contrainte. Ce qu'exige la démocratie, c'est d'être acceptée, intégrée et promue par les citoyens eux-mêmes, à l'instar d'un autre régime.

1.3.2. Gouvernement invisible et « vivre-ensemble »

Le gouvernement invisible, qui est l'ensemble de l'administration de l'État dont nous parle Bernays, agit pour assurer un équilibre dans l'organisation sociale. Pour ce faire, il impose par toutes les voies de communication, se multipliant avec les années, le « vivre-ensemble » et les règle de ce dernier.

Les conceptions de Bernays datent de 1928 et le cinéma est à cette époque le principal médium visuel. Il en revendique l'importance et l'efficacité : « le cinéma a le pouvoir d'uniformiser les pensées et les habitudes de vie de toute la nation. Les films étant conçus pour répondre aux demandes du marché, ils reflètent, soulignent, voire exagèrent les grandes tendances populaires, au lieu de stimuler l'apparition de nouvelles manières de voir et de penser. Le cinéma ne sert que les idées et les faits à la mode. Tandis que le journal a pour vocation d'informer, le cinéma a pour vocation de distraire »[566].

Dans cette citation intervient un concept dont nous avons évoqué la définition sous les régimes autoritaires : utiliser le divertissement pour véhiculer des idées politiques. Bernays en explique la raison : la distraction est un appât bien plus efficace pour faire

[564] Ibid, p. 43

[565] Citant Noam Chomsky in BERNAYS Edward. *Propaganda Comment manipuler l'opinion en démocratie*. 1ère éd. Paris : La découverte, 2007, p. 5

passer un message, du fait de son attractivité. Chomsky fait, plusieurs années plus tard, le même constat : « le divertissement n'a pas seulement le mérite de constituer un meilleur cadre pour vendre des biens, c'est aussi un vecteur remarquablement efficace de messages idéologiques camouflés. En outre, dans un système caractérisé par de profondes inégalités qui vont s'aggravant, le divertissement est l'équivalent contemporain des "jeux du cirque" à Rome : il tient le public à l'écart de la politique et génère dans ce domaine une apathie des plus utiles à la préservation du *statu quo* »[567].

Dans les années 1920–1930, l'âge d'or des studios hollywoodiens voit apparaître des avancées technologiques qui rendent le spectacle cinématographique encore plus existant pour le public – les dates officielles de l'avènement du son et de la couleur au cinéma sont respectivement 1927 et 1935, même si les deux technologies existaient déjà auparavant. Calibré pour le plaisir, le cinéma devient pour Bernays « à son insu la courroie de transmission la plus efficace de la propagande. Il n'a pas son pareil pour propager idées et opinions »[568].

Bernays détermine une participation tripartite inédite pour accentuer l'efficacité de la propagande, qui de plus doit servir les intérêts de tout le monde dans la création cinématographique. L'alliance entre les artistes, les industriels et les politiques semblerait le moyen le plus efficace. Les artistes auraient de bien plus grandes opportunités de voir diffuser leurs œuvres, de pouvoir toucher le public par leur créativité, leur style et leur génie. Les industriels auraient en mains les contenus et les moyens de produire et reproduire en grand nombre, distribuer largement et pour la masse à des prix suffisamment bas pour garantir l'accessibilité des produits culturels. Dans un dernier temps, les politiques garantiraient que l'organisation et les règles générales soient adaptées à cette distribution, conserveraient la paternité des stratégies idéologique et l'assurance d'une liberté d'expression cadrée dans les limites des principes qu'ils édictent et défendent[569]. Bernays lie l'art et l'industrie de la manière suivante : « l'artiste a maintenant l'occasion de collaborer avec l'industrie et de cultiver

---

[566] BERNAYS Edward. *Propaganda Comment manipuler l'opinion en démocratie*. 1ère éd. Paris : La découverte, 2007. p. 139

[567] CHOMSKY Noam, HERMAN Edward. *La fabrication du consentement De la propagande médiatique en démocratie.* éd revue et corrigée. Paris : Agone, 2009, p. 85

[568] BERNAYS Edward. *Propaganda Comment manipuler l'opinion en démocratie*. 1ère éd. Paris : La découverte, 2007, p. 139

[569] Ibid, pp. 129-132

ce faisant le goût du public, d'injecter de la beauté en place de la laideur dans des articles d'usage courant, et d'y gagner par-dessus le marché de la reconnaissance et de l'argent »[570]. Il lie l'artiste et le politique par une communauté de besoins et d'objectifs, « l'art comme la politique est entre les mains d'une minorité qui, pour diriger, doit rencontrer le public sur son propre terrain et étudier l'anatomie de l'opinion pour l'utiliser à bon escient »[571].

L'utilisation de l'opinion du public et cet idéal de mise en commun des talents et des compétences peut se renouveller régulièrement et s'affiner grâce aux innovations technologiques et artistiques. Hier, le cinéma, aujourd'hui la télévision, Internet, les mobiles, mais aussi, la 3D relief, l'IMAX, la vidéo à la demande, les petites caméras numériques, les réseaux sociaux ou les nouvelles formes audiovisuelles, les séries, les web-documentaires, la publicité, etc. Demain, l'industrialisation du « profilage » des consommateurs pour leur imposer ce qu'ils désirent avant qu'ils ne puissent le choisir en fonction de critères. Ou le contrôle et l'évaluation de leurs habitudes de vie avec les technologies du *MtoM* (Machine To Machine), c'est-à-dire la possibilité donnée aux machines de « parler » entre elles sans l'intermédiaire de l'homme. Votre relevé d'électricité se ferait sans le besoin d'un « releveur de compteurs ». Les machines informent automatiquement d'autres machines de vos comportements quotidiens... L'évolution technologique permet d'inventer de nouveaux outils de propagande et « ceux qui souhaitent que leurs messages soient transmis le plus efficacement possible à l'opinion doivent se tenir au courant de l'évolution des outils de la propagande »[572].

1.3.3. Le cinéma hollywoodien, un cas exemplaire ?

Mais revenons au cinéma et prenons comme exemple de l'instrumentalisation d'un secteur cinématographique sous un régime démocratique, afin d'illustrer nos propos, le cas hollywoodien. Il a été très souvent traité et nous n'avons pas l'ambition, ici, de faire une analyse approfondie du cas du cinéma américain de ses origines à aujourd'hui.

[570] Ibid, p. 129
[571] Ibid.
[572] Ibid, p. 41

Pourtant, nous articulerons notre discours sur certaines caractéristiques du cinéma hollywoodien indispensables à l'argumentation de notre thèse.

Eric Allen Johnston qui remplace Will Hays en 1945 à la tête de la puissante *Motion Picture Association of America* (MPAA) déclare qu'« il n'est pas exagéré de dire que notre industrie cinématographique lance les styles pour la moitié du monde. Il n'y a personne parmi nous qui ne soit convaincu que cette industrie reste le moyen le plus puissant pour influencer les gens que l'homme ait jamais mis au point. Nous pouvons établir de nouvelles façons de vivre et rendre populaires les notions de production et de consommation »[573]. Plusieurs raisons expliquent cette instrumentalisation du cinéma américain et particulièrement hollywoodien : les origines de la création des plus gros studios, la mise en place du Code Hays et de la MPAA, la catégorisation du cinéma comme une industrie et non comme un art, l'importance de la publicité et des relations publiques.

Rarement évoqué comme une interprétation, l'origine et les créateurs des plus grands studios nous semblent pourtant illustrer le conditionnement d'une partie du cinéma hollywoodien dans le respect des principes fondateurs de la démocratie américaine, mais aussi des courants conservateurs et républicains dans la politique américaine du début du XX^{e} siècle.
Nos propos se trouvent exposés en détail dans *Le royaume de leurs rêves : La saga des Juifs qui ont fondé Hollywood* de Neal Gabler. Il paraît très rapidement évident que ces studios et les films produits sont le fruit d'une frustration tacite de Moghuls et de Nababs d'Hollywood. Issus pour la grande majorité de familles modestes voire pauvres, immigrées, commerçantes, subissant une mise à l'écart économique et culturelle sur cette terre d'espoirs que représente pour eux les États-Unis, ces Juifs trouvent dans les studios une légitimité aux yeux de l'Amérique puritaine, protestante et conservatrice de la côte Est en s'américanisant et en participant à la constitution des images *l'American way of life* : c'est le cas de Louis B. Mayer et des films moraux de son studio la MGM,

[573] Citant Eric Allen Johnston in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François. *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*. 1ère éd. Paris : Fayard, 2002, p. 47

d'Harry Cohn et des films « Bigger than life » de Frank Capra au sein de la Columbia, des frères Warner (en particulier Harry), de Carl Laemmle, de William Fox, etc.
Par ailleurs, leurs liens avec la politique intérieure américaine ne se démentent pas. Très proches du parti républicain, à l'image de Louis B. Mayer qui en est même le représentant pour la côte Ouest, ces Moghuls peuvent assurer un soutien sans faille à la cause républicaine. Upton Beall Sinclair, l'un des promoteurs du socialisme essayant de se faire élire comme gouverneur de Californie en 1934 en fait les frais. Il perd les élections du fait de la propagande intense initiée par les studios au sein de leurs « actualités » filmées, distribuées dans leurs salles de cinéma et présentant de faux témoignages de personnes exprimant leur peur du socialisme… Notons que la propagande n'est pas le monopole d'Hollywood : Upton Sinclair tente en vain de produire le film *Que Viva Mexico !* (1933) de Sergueï Eisenstein dans le cadre du système de production hollywoodien.

Une deuxième explication, plus largement diffusée celle-ci, est la constitution de la MPAA par les patrons de studios eux-mêmes. Entre auto-censure et allégeance au régime démocratique américain, sa création participe d'une institutionnalisation du secteur cinématographique – Académie des oscars, organismes professionnels, etc. Elle est fondée en 1922, sous son premier nom, Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), par trois grands studios de l'époque, Metro-Goldwyn, First National et Famous Players-Lasky – aujourd'hui les six plus grands studios en sont membres).
Mais, la censure n'apparaît pas avec la MPPDA. Le baiser de *The Kiss* de Mary Erwin et John Rice en 1896 ou les danses d'*Annablelle Butterfly Danse* et d'*Annabelle Sepentine Danse* en 1895, films produits par Thomas Edison à la fin du XIX^{e} siècle choquent le public et sont retirés de l'exploitation[574]. Notons aussi le cas célèbre du film *Naissance d'une Nation* de D. W. Griffith (1925), interdit à Boston et dans l'Ohio[575].
Cependant, l'association est désormais le visage public (dans les relations publiques) de l'industrie, à la fois lobby et auto-régulateur. Sa direction est proposée à Will H. Hays,

[574] [574] AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira. *L'économie du cinéma américain, Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*. 1ère éd. Paris : Armand Colin, 2009, p. 83
[575] Ibid, p. 84

ancien ministre des Postes et des Télécommunications dans le gouvernement du président républicain Warren G. Harding. Son patronyme reste célèbre, car il est le nom donné au code de censure utilisé par Hollywood, le code Hays. Appliqué en 1934, il énonce quelques grands principes qui doivent être respectés par tous les films : « 1. Toute déviation, toute atteinte à l'ordre établi (religieux, social, moral…) doit être justifiée par le scénario et non gratuite (critère de motivation narrative). 2. Dans toute la mesure possible, la déviation doit être suggérée plutôt que montrée de façon explicite (critère du bon goût et de l'euphémisme). 3. Lorsque la déviation est néanmoins montrée (parce que le premier principe le justifie), elle doit l'être d'une façon qui ne la rende pas séduisante ou excitante, en particulier pour le jeune spectateur. Corollaire de cette troisième règle, l'ordre établi et ses institutions ne doivent faire l'objet d'un traitement qui les ridiculise, qui leur fasse perdre leur dignité »[576].

Le code va évidemment plus loin pour réglementer et expliquer le type d'image acceptable dans la représentation des crimes : « I. 4. L'usage de l'alcool dans la vie américaine, quand il n'est pas exigé par l'intrigue (…), ne sera pas montré. »[577], de la danse « VII. 2. Les danses qui comportent des mouvements indécents doivent être considérées comme obscènes. »[578], de la religion « III. 2. Les ministres du culte, personnages en tant que ministres de la religion ne devraient pas être utilisés comme des personnages comiques ou comme des bandits. »[579], du sexe, « II. 3. 5. L'esclavage blanc ne doit pas être traité. »[580] (!), « II. 3. 6. Le métissage (relations sexuelles entre les races blanches et noires) est interdit »[581], etc.

Bientôt, les producteurs doivent présenter leur scénario avant le tournage « avec indication détaillée du découpage et des dialogues et une copie du film au moment de la distribution afin d'obtenir le sceau fatidique, le *Code seal of approval*, sous peine de

[576] COURSODON Jean-Pierre, TAVERNIER Bertrand. 50 ans de cinéma américain. Fiche pédagogique. *Cinéma parlant* [en ligne]. Disponible sur : www.cinemaparlant.com/fichesthema/ft_**codehays**.pdf [consulté le 10 aout 2011].

[577] BYNUM Matt. The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code). *Artsreformation.com* [en ligne]. April 2006. Disponible sur : http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html [consulté le 10 aout 2011].

[578] Ibid.

[579] Ibid.

[580] Ibid.

[581] Ibid.

devoir payer une amende »[582]. De nombreux exemples de combats entre producteurs, réalisateurs et la MPAA ont rythmé l'âge d'or d'Hollywood et la production de films.
Nous proposons au lecteur un cas emblématique de bataille entre la MPAA et un producteur. David O. Selznick lors de la production *d'Autant en emporte le vent* de Victor Fleming (1939) tente un « coup de bluff » auprès de la MPAA et Will H. Hays lui-même, rapporté dans ce qui est la compilation de ces mémos, ancêtres du mail, câblés à ses destinataires[583]. Dans l'un d'entre eux, David O. Selznick défend avec conviction l'usage d'une phrase que doit dire Clark Gable dans le film, « I don't give a damn » que la MPAA trouve trop vulgaire et souhaite voir modifiée. C'est sans compter l'implication et l'entêtement d'un producteur comme David O. Selznick sur une œuvre qui deviendra l'un des plus grands films de l'histoire et sa production majeure. Il considère que cette phrase est la clef du film, du livre de Margaret Mitchell et des rapports entre Scarlett O'Hara et Rhett Butler ; de plus, il argue que le mot « damn » est utilisé par des journaux de référence et se trouve également dans le dictionnaire. Le fait que Selznick ait écrit lui-même et directement au président de la MPAA, un mémo pour justifier et défendre son film, éclaire les enjeux de la censure, sa rigidité (que certains qualifieraient d'obscurantiste), les relations très particulières entre producteurs émérites et cette institution. David O. Selznick aura finalement gain de cause.

Nous pensons en outre que la très tardive reconnaissance du cinéma comme un art devant bénificier de la protection constitutionnelle dévolue à la liberté de parole et d'expression en 1952[584] est un symptome supplémentaire de son instrumentalisation. C'est *Naissance d'une nation,* que nous avons évoqué quelques lignes plus haut, qui provoque ce résultat malheureux pour l'ensemble du secteur. Alors que le film est interdit, qu'il fait scandale et polémique, par ailleurs, dans une grande partie du pays, D. W. Griffith ainsi que son producteur et distributeur Mutual Film Corporation en appellent au premier amendement pour protéger leur droit d'exprimer leur point de vue. La Cour suprême est invoquée, mais elle considère que le cinéma est « "purement et

[582] AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira. *L'économie du cinéma américain, Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*. 1ère éd. Paris : Armand Colin, 2009, p. 87
[583] SELZNICK DAVID O. Memo from David O. Selznick. ed. by Rudy BEHLMER. 2ème éd. New York : Modern Library Pbk, 2000. 448 p.

simplement une entreprise commerciale" [et] refusera à l'unanimité d'accorder au cinéma la protection constitutionnelle »[585]. Une défaite lourde de sens et de conséquences.

Enfin, il nous semble très clair qu'outre les films eux-mêmes qui servent à communiquer, le secteur doit avoir ses propres outils de relations publiques pour défendre ses spécificités et garder un contact privilégié et direct avec le pouvoir politique – rappelons que Will H. Hays était ministre. Les menaces d'une censure fédérale qui pèsent sur le secteur, incitent les acteurs principaux à tisser des liens et à montrer patte blanche aux gouvernements successifs. Alors « la MPPDA organise un lobbying aux États-Unis et dans le monde au profit des grands studios hollywoodiens ». Ils s'assurent de préserver leur tranquillité en étant placés dans l'organisation de la société toujours du côté de l'État en adressant à la population les sujets nécessaires à la « paix » industrielle du secteur.

On peut saisir l'implication du secteur dans les intérêts de l'État pour légitimer l'entrée en guerre des États-Unis, « en septembre 1917, est créé le Comitte on Public Information, ou Creel Committe – du nom de son président, George Creel – pour organiser la propagande par le film »[586].

Une harmonie entre le cinéma américain et la politique américaine est nécessaire. Les conceptions du monde théoriques doivent s'accorder avec leurs représentations visuelles et notamment cinématographiques. Par conséquent « "Ce fut la raison principale de l'autorégulation d'Hollywood : la nécessité pressante que les films ne perturbent pas le statu quo de la société américaine ou interrompent le flux continu des recettes collectées aux guichets avec un matériel controversé" »[587].

---

[584] [584] AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira. *L'économie du cinéma américain, Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*. 1ère éd. Paris : Armand Colin, 2009, p. 83

[585] Ibid, p. 84

[586] Ibid, p. 92

[587] Citant Bernstein in Ibid, p. 87

1.3.4. Les limites du cinéma et les craintes démocratiques

Cette instrumentalisation du cinéma en démocratie génère des craintes et des critiques. Celles-ci témoignent des limites de l'exercice. Très tôt, le cinéma en tant qu'arme de propagande idéologique est saisi comme telle par nombre d'observateurs, les mises en garde sont donc nombreuses.

Le cinéma mauvais pour la santé

Édouard Poulain alerte dès 1918 sur les dangers du cinéma et le besoin de sélectionner les spectateurs aptes à voir des films. Il explique que le cinéma, « bien plus que la presse, bien plus que la chanson, bien plus que le théâtre (…) pénètre jusqu'aux tréfonds des peuples, et règne par l'importance esthétique, sociale, économique et scientifique » ; selon lui, il faut « prohiber les films policiers, éviter ainsi la formation de névrosés, de déséquilibrés, de malfaiteurs, prévenir les coups de surin des apaches et les hardis cambriolages qui sont la mise en pratique de l'écran théorique »[588].

Georges Duhamel critique à son tour violemment le cinéma ; d'après lui, il détourne l'attention des individus vers des aspects accessoires de la vie. C'est selon ses propos un « divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis (...), un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, ne soulève aucune question, n'aborde sérieusement aucun problème, n'allume aucune passion, n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule, d'être un jour "star" à Los Angeles »[589].

Ces critiques d'un cinéma contemporain de la démocratie concernent peu l'aspect politique, mais la caractéristique divertissante, laquelle sert justement d'enveloppe au discours politique. Ces deux réprobations radicales mettent en avant l'aspect hypnotique de l'expérience cinématographique, celle-là même que cherchent à instituer les tenants de la propagande idéologique cinématographique pour assurer la transmission de leurs

[588] Citant E. Poulain in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François. *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*. 1ère éd. Paris : Fayard, 2002, p. 178

représentations du monde de la façon la plus efficace. L'uniformisation de la pensée à travers le divertissement est une donnée incontournable du cinéma en période de démocratie.

Le cinéma véhicule de stéréotypes

Les films de Tarzan[590] adaptés du roman de Edgar Rice Burroughs (1912) en sont un bon exemple. Sous couvert du film d'aventure, ils présentent une Afrique fantasmée et impriment les codes idéologiques de l'Amérique des années 1930. Ni l'auteur, ni les producteurs, ni les acteurs, ni même le tournage n'ont un rapport fidèle à un environnement africain, quel qu'il soit. L'important n'est pas l'exactitude, mais la fantasmagorie, écrin de messages idéologiques. Par exemple, la notion du confort ménager est présente (malgré le fait que Tarzan et Jane soient dans la jungle, un éléphant tire un câble avec sa trompe pour faire monter et descendre un ascenseur, de la maison aux arbres, un singe actionne un ventilateur, etc.), la religion aussi (Jane et Boy récitent leurs prières), l'interdiction du métissage et le racisme que cela sous-tend – les Noirs sont présentés comme des porteurs lâches et sont les premiers à mourir lors d'attaques d'animaux, Tarzan seul Blanc de la jungle n'a jamais rencontré une femme noire à son goût etc. Les films ne résistent pas à l'analyse et offrent un visage très différent de celui du simple divertissement innocent qu'ils peuvent bien donner à la première vision[591].

Le cinéma et la propagande militaire

---

[589] Citant G. Duhamel in BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. 1ère éd. Paris : Gallimard, 2008, p. 48

[590] Quarante six adapatations depuis 1918, nous nous concentrons sur les films de la MGM (1932-1942).

[591] DUBOIS Régis. *Hollywood cinéma et idéologie*. 1ère éd. Mons : Sulliver, 2008, pp. 45 - 57

Citons, en outre, les liens ténus entre le cinéma et l'armée. Aux États-Unis comme en France, cette institution a besoin d'être légitime aux yeux des citoyens et le cinéma de divertissement est un moyen de rendre l'armée plus spectaculaire en sacralisant l'héroïsme, l'action et l'adrénaline. Le Pentagone a de ce fait une cellule spécialisée dans l'aide que l'État peut apporter à l'industrie cinématographique. Bien évidemment, cette aide est conditionnée à l'acception du scénario par les autorités, sans quoi la défense n'apporte aucun soutien. Des films tels que *Top Gun* de Tony Scott (1986), *Pearl Harbor* de Michael Bay (2001), *La chute du faucon noir* de Ridley Scott (2001), *Windtalkers* de John Woo (2002) ont été aidés logistiquement par l'armée. Nous entendons par aide la mise à disposition de militaires professionnels, d'avions, de bateaux, la réalisation d'explosions, etc. Encore une fois, l'objectif n'est pas d'être réaliste, mais de montrer un visage défini et validé officiellement de l'armée américaine. La France n'est pas en reste, puisque récemment, le film *Forces spéciales* de Stéphane Rybojad (2011) a pu compter sur le soutien de l'armée française dans un film sur les forces de l'Hexagone engagées en Afghanistan privilégiant une approche plus divertissante que critique. Notons, par ailleurs, la différence avec un film comme *L'ordre et la morale* de Mathieu Kassovitz (2011) qui, des propres dires de son réalisateur, n'a reçu aucune aide du fait du point de vue critique du film sur les évènements de la grotte d'Ouvéa en 1988 en Nouvelle-Calédonie. Cette différence de traitement dû à la différence de point de vue est le sujet d'une colère profonde chez ce réalisateur.

Le cinéma est mauvais pour la santé

De ce fait, le cinéma peut nuire à notre santé selon Bill Nichols[592]. S'il n'est qu'une forme de promotion des conventions de production et de consommation incarnées idéologiquement dans l'économie de notre société, il peut être nocif. Participant à la culture populaire et devenant dès lors un médium de masse, il doit nous inciter à la méfiance. Malraux l'exprimait déjà en son temps : « "Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe, en bien et en mal. (...) Les foules sont loin de préférer

[592] NICHOLS Bill. *Ideology and the image, social representation in the cinema and other media.* 1ère éd. Bloomington : Indiana University Press, 1981, p. 289

toujours ce qu'il y a de meilleur en elles" ». Doit-on faire confiance aux choix supposés du public, s'il est dupe d'un piège ? Doit-on voir dans ce cinéma un moyen d'endormir les masses par des rêves produits à la chaîne qui les hébètent de sorte à les rendre vulnérables et ôter ou diminuer leur capacité à s'insurger ?

« "La forme bâtarde de la culture de masse, disait Roland Barthes, est la répétition honteuse : on répète les contenus, les schèmes idéologiques, le gommage des contradictions, mais on varie les formes superficielles : toujours des livres, des émissions, des films nouveaux, des faits divers, mais toujours le même sens" »[593]. La notion de matraquage que recouvre le verbe répéter dans la citation de Barthes révèle l'un des mécanismes nécessaires à une meilleure pénétration des messages chez le public, la réitération. La fréquence de la communication ajoutée à la diversité des formes de communication permet d'élargir la base du public récepteur tout en le fidélisant à ce message.

Le cinéma contestataire et résistances officielles

Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de voix dissidentes et que les populations vivant dans un régime démocratique sont apathiques.

Cependant, cette liberté de contestation du public et de certains cinéastes n'est-elle pas l'une des meilleures propagandes pour les régimes démocratiques ? Le cinéma militant, le cinéma expérimental, que l'on peut analyser comme un contre-pouvoir politique, artistique et esthétique, sont autorisés, mais ne rencontrent que rarement un succès auprès d'une large partie des citoyens. Certains, les artistes les premiers, considèrent qu'ils ne luttent pas avec les mêmes armes pour briser l'état hypnotique de la majorité des spectateurs, d'autres expriment clairement leur volonté de ne s'adresser à travers leurs œuvres qu'aux individus qui ont préalablement fait la démarche de sortir du système abêtissant du divertissement innocent. Le régime voit ces avant-gardes ou ces mouvements contestataires comme les garants de la liberté d'expression. Ils ne représentent pas véritablement une menace tant qu'ils ne rencontrent pas un assentiment général. Dès lors, il est certain que le regard de l'État et son attitude envers eux se

[593] Citant Roland Barthes in RAMONET Igniacio. *Progagandes silencieuses Masse, télévision, cinéma*. 1ère éd. Paris : Gallimard, 2002, p. 12

modifieront. Cependant, « il demeure presque impossible à certaines informations ou commentaires de paraître dans les médias s'ils ne sont pas strictement compatibles avec le dogme du moment »[594].

Ces films alternatifs ne sont pas ou peu aidés (financièrement, logistiquement, etc.) par les institutions publiques, se mettant à l'écart eux-mêmes pour ne pas être jugé comme des « collaborateurs » en incohérence avec leurs principes. Cet équilibre/déséquilibre peut être vécu comme une manipulation des voix dissidentes. Il y a les voix non-conformistes, mais trop peu audibles pour faire peur et que l'État laisse volontiers libres tant qu'elles ne se généralisent pas et ne demandent pas d'aides publiques, les voix divergentes plus audibles, mais canalisées par le réseau institutionnel (d'aides, de diffusion, etc.) et qui permettent à l'État de prouver l'existence d'un débat, d'un jeu polémique dans le cadre réglé par le régime. « Toute la beauté du système réside (…) dans le fait que ces points de vue dissidents et ces informations dérangeantes restent encadrés et tenus à la marge, de sorte que, s'ils permettent d'affirmer que le système n'est pas monolithique, ils restent en proportion suffisante pour ne pas compromettre la domination de la ligne officielle »[595].

Il est indispensable que les médias restent proches des « impératifs politiques nationaux »[596], le degré de variabilité des propos énoncés par les médias rendra leur émetteur plus ou moins audible, crédible et légitime. Rappelons que « dans le système actuel, les œuvres trop originales ou trop personnelles ne sont point encouragées. En revanche, les nouveaux géants médiatiques stimulent la sensibilité moyenne qui demeure attachée à des valeurs traditionnelles (éthiques, morales, narratives, rhétoriques, romanesques, dramaturgiques) indiscutées et ressassent à l'infini ce qui est, sans résistance, admis de tous »[597]. Pourtant, des courants dissidents continuent à émerger, à se créer, se modifier pour apporter la contradiction au courant dominant et ne pas laisser un unique faisceau d'informations exister. Ignacio Ramonet se veut prudent avec cette démarche. Le résultat n'est pas toujours à la hauteur des espérances. Ces langages de contre-idéologie se cristallisent dans une bataille entre vérité et

---

[594] CHOMSKY Noam, HERMAN Edward. *La fabrication du consentement De la propagande médiatique en démocratie.* éd revue et corrigée. Paris : Agone, 2009, p. 20

[595] Ibid, p. 10

[596] Ibid, p. 81

[597] RAMONET Igniacio. *Progagandes silencieuses Masse, télévision, cinéma*. 1ère éd. Paris : Gallimard, 2002, p. 11

manipulation. En tant que garants de l'expression de la vérité, ils s'imaginent purs, protégés de l'influence oppressante de l'État. « Le champ du réel, caution majeure de la Vérité, constitue sa préférence obsessionnelle et aussi, son alibi. À l'abri duquel les caméras militantes croient, à tort, se soustraire à la "culture bourgeoise" qu'elles voudraient incriminer. Au lieu de procéder à l'anamorphose du réel, le mal-cadré, le sale, le tremblé, l'imparfait, le mal-réglé, le sur-exposé ("figures" fréquentes du texte filmé militant) opèrent le plus souvent comme de simples procédés de genre, des multiplicateurs d'effet-de-réel (dont la fonction mystificatrice a été dévoilée par la sémiologie). Ils grattent et oblitèrent le léché habituel des films commerciaux, mais ne déplacent pas vraiment le langage de ceux-ci. Ils ne le disséminent pas, et maintiennent interdit, forclos, le symbolique »[598].

Nous tenons aussi à rappeler que, si une partie des mouvements artistiques contestataires ne sont pas en mesure de mettre en question radicalement les formes dominantes, le cinéma commercial a la capacité de récupérer les formes filmiques d'un cinéma engagé afin de les transformer en modes principaux de représentations. Le cinéma commercial dévoie la recherche de sens (fructueuse ou pas) de laquelle il découle initialement.

En discutant les messages dominants et les manières de les véhiculer au sein des médias et du cinéma en particulier, il convient d'évoquer la réception du public. Les spectateurs sont de plus en plus conscients des biais qui existent dans les contenus cinématographiques qui leur sont proposés. Ils ont par ailleurs de nouveaux moyens de réduire l'influence de ces messages. Edward Bernays le reconnaît, mais n'est pas inquiet de cette lucidité qu'il faut mettre à profit en la flouant de façon un peu plus ingénieuse à chaque fois : « à n'en pas douter, le grand public prend conscience des méthodes utilisées pour modeler ses opinions et ses comportements. Mieux informé de son propre fonctionnement, il se montrera d'autant plus réceptif à des annonces raisonnables allant dans le sens des ses intérêts. Aussi subtil ou cynique qu'il devienne à l'égard des procédés publicitaires, il aura toujours besoin de se nourrir et envie de se distraire, il continuera à rêver de beauté, à répondre à l'autorité »[599].

---

[598] Ibid, p. 236

[599] BERNAYS Edward. *Propaganda Comment manipuler l'opinion en démocratie*. 1ère éd. Paris : La découverte, 2007, p. 141

Selon Noam Chomsky, le moyen le plus efficace pour la population de s'affranchir de l'uniformisation, c'est justement la diversification des sources d'information : « Lorsque les intérêts du public divergent drastiquement de ceux des élites et lorsque celui-ci dispose de ses propres sources d'information indépendantes, la ligne officielle peut être fortement ébranlée »[600]. Nous pensons immédiatement à Internet dont les États démocratiques ont du mal à mater la vitesse de réaction et d'émission d'informations (cf. wikileaks) ou de désinformations (hoax) ainsi que la multiplication et les variantes de discours (cf. les sites d'informations, Wikipedia, etc.). Les États qui ferment radicalement l'accès à Internet sont ceux dont le caractère démocratique n'est ou n'était pas frappant – Chine, Lybie, etc. Dans un dernier temps, Ramonet donne la liste des craintes du public à l'égard de la propagande idéologique dans l'industrie culturelle, que nous élargissons à l'industrie du divertissement : « 1) qu'elle réduise les êtres humains à l'état de masse et entrave la structuration d'individus émancipés, capables de discerner et de décider librement ; 2) qu'elle remplace, dans l'esprit des citoyens, la légitime aspiration à l'autonomie et à la prise de conscience par un conformisme et une passivité périlleusement régressifs ; 3) qu'elle accrédite, enfin, l'idée que les hommes souhaitent être fascinés, égarés et trompés dans l'espoir confus qu'une sorte de satisfaction hypnotique leur fera oublier, un instant, le monde absurde, cruel et tragique dans lequel ils vivent »[601].

La démocratie imprime donc sa marque dans les médias. Ce régime règlemente et régule le cinéma depuis son apparition afin qu'il soit en cohérence avec la projection de ses principes fondateurs. Il entre, dès lors, dans les mécanismes d'harmonisation de la société et d'homogénéisation des idées publiques. La pacification des citoyens dans le souci d'une légitimation du régime et de l'acceptation des mythes fondateurs ou des caractéristiques de la société imposées par l'État apparaît alors avec plus ou moins d'évidence dans les films. Les images renvoyées par le cinéma doivent assurer l'illusion de la cohésion de la collectivité, jusqu'à ce qu'elle s'impose si elle le peut.

---

[600] CHOMSKY Noam, HERMAN Edward. *La fabrication du consentement De la propagande médiatique en démocratie.* éd revue et corrigée. Paris : Agone, 2009, p. 10

[601] RAMONET Igniacio. *Progagandes silencieuses Masse, télévision, cinéma*. 1ère éd. Paris : Gallimard, 2002, p. 8

1.4. La collectivité et l'élaboration d'une nouvelle image : d'elle-même, pour elle-même et pour les autres

L'État démocratique a besoin d'un cinéma et plus généralement d'un secteur audiovisuel assez fort pour produire du sens plébiscitant l'État et la communauté de laquelle il souhaite tirer sa légitimité. Comme nous l'avons vu, cette émission de messages donnant les clefs de compréhension de l'ordre social et politique dans lequel vivent les citoyens sud-africains est primordiale pour la stabilité de l'État et du régime.

En s'appuyant sur la définition de la nation imaginaire de Benedict Anderson, Jean-Michel Frodon, dans son ouvrage *La projection du monde cinéma et nation*, lie définitivement la communauté à un récit dont le cinéma peut devenir l'un des véhicules : « S'il n'est de communauté qu'imaginaire, la puissance imaginante qui constitue toute communauté est donc toujours un "récit". Ce récit doit être conté inlassablement, et rituellement, aux individus pour leur rappeler – réconfort ou menace – qu'ils appartiennent à la collectivité »[602]. Cette communauté dont parle Frodon se constitue maintenant en Afrique du Sud d'une plus large partie de la population. Cette collectivité est alors en elle-même un défi. Elle est récente au regard de l'histoire du pays, car elle accueille de nouveaux citoyens, sa définition est inédite puisque c'est une nation « arc-en-ciel » et ses constitutions théoriques et pratiques demeurent de forts sujets de polémique. Pour toutes ces raisons, il est indispensable que l'État abreuve régulièrement et avec conviction les citoyens de sentiments d'appartenance, d'évocations positives, de mythologie fondatrice, d'icônes et de symboles. L'enjeu du cinéma est d'alimenter cette légitimité de l'État[603] et pour ce faire elle doit unir en image cette communauté, cette nation. « C'est en se projetant, en offrant une image reconnaissable et désirable, que s'institue la nation comme "forme" »[604]. Si cette collectivité doit exister, elle subsiste en premier lieu en tant qu'image d'une collectivité dont la réalité est moins certaine. C'est donc véritablement la projection d'un souhait, la mise en image d'un vœu.

---

[602] FRODON Jean-Michel. *La projection nationale Cinéma et nation*. 1ère éd. Paris : Odile Jacob, 1998, p. 31

[603] Ibid, p. 214

[604] Ibid, p. 18

Cette projection et ce vœu sont la production d'individus composant cette collectivité qui doivent devenir évidents aux yeux de tous. Les œuvres culturelles et cinématographiques qui témoignent de cette projection et de cette volonté sont donc de formidables démonstrations des objectifs, des orientations et des oppositions d'un État, d'un régime et d'une société. Bill Nichols l'exprime ainsi : « Une société doit être connue par ses œuvres. Ses œuvres fournissent des représentations par lesquelles une société témoigne de sa propre existence. Les représentations fournissent le matériau avec lequel l'idéologie propose une relation imaginaire aux conditions réelles d'existence. Mais ces représentations sont un produit des conditions réelles d'existence. Pour servir l'idéologie, les représentations doivent être faites pour paraître autres que ce qu'elles sont. (…). Elles doivent apparaître comme signe de valeurs éternelles – l'harmonie, la plénitude, l'éclat, un monde naturel et idéal filé à partir des représentations d'un ordre social existant. Les valeurs et relations sociales existantes sont confirmées comme étant la source d'un idéal fabriqué »[605].

Cette relation qu'entretiennent un État, le régime politique, la société et le secteur cinématographique, semble un révélateur social de tout premier ordre. Frodon estime que « le rapport d'une collectivité au cinéma, au besoin et à la possibilité de produire une image d'elle-même, pour elle-même et pour le reste du monde, fournit un instrument de réflexion pertinent sur les pays du monde, sur leur accomplissement comme nation au sens plein, sur les modalités de cet accomplissement, sur leur état de développement (qui est loin de se mesurer seulement en termes de PNB), sur la manière dont elles veulent et peuvent prendre place parmi l'ensemble des collectivités humaines »[606].

Pourquoi et comment les États souhaitent donner à la société leur conception du monde ? Et quels éléments indiquent un changement de représentation de la société sud-africaine par les cinéastes sud-africains dans les films locaux ?

---

[605] NICHOLS Bill. *Ideology and the image, social representation in the cinema and other media*. 1ère éd. Bloomington : Indiana University Press, 1981, p. 290

[606] FRODON Jean-Michel. *La projection nationale Cinéma et nation*. 1ère éd. Paris : Odile Jacob, 1998, p. 173

1.4.1. Produire le monde pour justifier ses conceptions du monde

Produire des représentations du monde pour justifier une conception de ce dernier est une donnée primordiale que nous avons évoquée dans un cadre général, liant l'idéologie, l'État, le type de régime politique de ce dernier et le cinéma.

Le cas du cinéma sud-africain moderne

En Afrique du Sud, les cinéastes ont parfaitement mesuré l'impact que peut avoir le cinéma et la nécessité de s'en servir pour intégrer de nouvelles conceptions de la société afin de montrer aux opposants du régime que le nouvel État a pris le contrôle politique du pays et à ses partisans que leurs idéaux sont mis en avant. Selon Mike Dearham, « le cinéma est censé être un miroir de ce qui est important dans une société à un moment donné et ce miroir, cette fenêtre que crée le cinéma permet à la société de se voir, de se divertir, de s'informer et de se sentir bien spirituellement (…). C'est, pour moi, le rôle du cinéma, éventuellement le rôle des médias, dans une société »[607]. Nous comprenons pour notre part l'idée du miroir, comme celle d'un miroir déformant. Puisqu'il ne présente pas, malgré tous les effets de réalisme attenants au style de certains réalisateurs, le réel en tant que tel, mais une représentation du point de vue de son auteur et d'une conception de la société. « Ce qui est important dans une société » est donc l'un des enjeux de la bataille des écrans, comme nous l'avons exprimé. Qui, comment et pourquoi cherche-t-on à exprimer ce qui est important pour une société, pour une collectivité, pour une nation ?

Bien évidemment, les cinéastes ont leur part de responsabilité, mais les sujets traités dépendent toujours de la société dans laquelle ils évoluent, c'est pour cela que la grande majorité des films sud-africains ont très souvent un rapport de proximité avec la réalité sociale contemporaine sud-africaine : *Faith's Corner* de James Darrell Roodt (2004), *Izulu Lami My secret Sky* de Madoda Ncayiyana (2009) traitent de la mendicité et des enfants des rues dans les grandes villes sud-africaines ; *The race-ist* d'Andrew Wilmot (2010), *Number 10* de Darrell Roodt (2006), *Skin* d'Anthony Fabian (2009), *I Now*

Pronounce you Black and White d'Oliver Rodger (2010), *Disgrace* de Steve Jacobs (2008) s'intéressent à la mixité et au racisme en couple ou dans un groupe comme une équipe de sport ; *Yesterday* de Darrell Roodt (2004) aborde le sujet du fléau du Sida, *Triomf* de Michael Raeburn (2009), *Hansie* de Regardt van den Bergh (2008), *Promised Land* (2002) de Jason Xenopoulos, proposent un point de vue sur la place des Afrikaners en Afrique du Sud.

À ce titre, on peut définir l'État comme une institution au sein de laquelle opèrent des forces sociales diverses. Elles-mêmes définissent ou relaient des représentations de la société qui peuvent devenir des sources pour le cinéma. L'État (lorsque ces forces y détiennent le pouvoir) a néanmoins un rôle quand il est lui-même interventionniste, grâce au co-financement des films, à la réglementation du secteur, à la codification des films, à la création d'événements publics liés au secteur – festivals, remise de prix locaux, etc.

L'intégration réaliste ou métaphorique d'un événement ou d'un trait « typique » de la société sud-africaine comme centre d'une intrigue, époque du récit, concept d'une narration, forme filmique, sont à notre sens des moyens de traiter cinématographiquement « ce qui est important dans une société ». La difficulté est d'adapter la manière avec les moyens demandés par le discours cinématographique lui-même : budget, temps, effets spéciaux, recherche, etc. L'intégration d'éléments de conceptions idéologiques au cinéma peut trouver un écho dans le public ; alors, pour la partie industrielle et commerçante du secteur, ces conceptions deviennent des clefs d'attractions et de vente, d'autant plus utilisées si elles vont dans le sens de l'ordre social établi par le détenteur du pouvoir politique. Elles marquent une allégeance des créateurs et du domaine industriel au régime grâce à sa contribution à l'émission des représentations officielles. Elles sont aussi une raison de satisfaction pour l'État, ces conceptions évidentes étant appréciées et plébiscitées par le public ou de façon plus réaliste acceptées et digérées sans heurts par une portion des citoyens. Dearham a parfaitement compris ce que l'État sud-africain tente de faire avec le cinéma et les médias en général : « Il peut (…) unifier une nation, il peut conditionner votre esprit à cause des images que vous voyez et la façon dont elles sont construites et à qui elles sont destinées une fois assemblées. Elles forment vos valeurs, façonnent la manière dont

[607] DEARHAM Mike. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

vous vous voyez, façonnent la manière dont vous voyez le monde, informent l'ensemble de votre être »[608].

C'est donc parce qu'aucune image n'est gratuite, parce qu'elle évoque toujours un sens et dans ce cas précis une intention délibérée, que la représentation cinématographique nous apprendra toujours quelque chose sur une société : ce qu'elle s'autorise à dire d'elle-même, ce qu'elle s'interdit de dire d'elle-même et ce qu'elle oublie de dire. C'est avec cette grille de lecture que nous pouvons identitifier et comprendre les films en Afrique du Sud : les films « disciplinés » qui adhèrent à la vision du monde officielle, celle de l'État, les films « conciliants » qui ne résistent pas frontalement aux idéaux du régime, mais qui suggèrent plus ou moins courageusement des alternatives ou des variations sur le système politique, les films qui reprennent l'idéologie dominante (vision du monde officielle, idéaux proclamés), enfin les films « insoumis » qui exposent une image radicalement différente de celle qui est émise par les institutions de l'État ou qui s'attaquent directement au régime et à ses fondements.

Nous ne pensons pas que le cinéma soit le reflet ou le réceptacle de toutes les idées ayant cours à une époque précise au sein d'un régime politique. Ces représentations cinématographiques ne sont pas exhaustives. Il faut souvent chercher dans d'autres expressions artistiques ou politiques les racines, les compléments, les explications et les approfondissements de certaines idées et de certaines thèses. Cependant, ces trois catégories de films nous permettent d'évoquer pour la première fois, au sujet du cinéma sud-africain, la possibilité, comme dans d'autres démocraties, d'un cinéma national, dans le sens d'un vecteur de sens dont l'objectif est l'illustration des conceptions étatiques de la nation sud-africaine afin de la rendre évidente aux yeux des citoyens qui sont censés la créer ou la représenter. Ces trois catégories qui semblent opposées sont à nos yeux complémentaires. Les films rassemblés dans celles-ci émettent des idées au sein d'une société donnée, c'est-à-dire un cadre conceptuel. De ce fait, les idées proposées, favorables ou opposées au régime, à l'État, à la nation, légitiment le cadre conceptuel et lui donnent une existence et une persistance dans le débat public sud-africain contemporain.

[608] Ibid.

Concept de nation et cinéma national

Dans un régime démocratique, cette construction d'un cadre conceptuel national et sa légitimation par l'activité polémique qu'il abrite, peuvent être la source de la création d'un cinéma national.

Selon Schlesinger et Higson, « les cinémas nationaux ont été le produit d'une tension entre "la maison" et "l'ailleurs", entre l'identification de l'intime et l'hypothèse tout à fait distincte de ce qui se passe ailleurs. En ce sens, il existe deux moyens conceptuels d'identifier la cohérence imaginaire de la spécificité d'un cinéma national. D'une part, un cinéma national semble regarder vers l'intérieur, être une réflexion sur la nation elle-même, sur son passé, son présent et son futur, sur son patrimoine culturel, ses traditions autochtones, son sentiment d'identité commune et de continuité. D'un autre côté, un cinéma national semble regarder au-delà de ses frontières, en affirmant sa différence avec les autres cinémas nationaux, en proclamant son altérité »[609]. Ce cinéma national véhicule un sens qui doit se différencier des autres cinémas de façon à promouvoir l'identité de la nation dont il naît. Dans un cas comme celui de l'Afrique du Sud démocratique, le réservoir de « spécificités » culturelles, politiques, historiques, etc. est suffisamment fort et foisonnant pour permettre à un cinéma national d'exister. Le nouvel État, du fait de sa connaissance de ce réservoir, a la tâche de faciliter la récupération d'éléments dits « nationaux » (langues, symboles, icônes, lieux, personnages, etc.) afin qu'ils intègrent la cinématographie locale. Par conséquent, l'Afrique du Sud comme d'autres États élaborent des « stratégies défensives visant à protéger et promouvoir (…) la formation culturelle locale (…). Un tel développement suppose traditionnellement qu'un cinéma national fort puisse offrir une image cohérente de la nation, son maintien au niveau idéologique, pour explorer et célébrer ce qui est entendu de la culture autochtone »[610]. Cette culture autochtone qu'évoquent Schlesinger et Higson semble être un autre élément crucial pour la constitution d'un cinéma national. La cohérence, la spécification et l'autolâtrie doivent se manifester au sein

[609] HIGSON Andrew. The limiting imagnation of nationa cinema. *Cinema & Nation* / eds. by M. Mette HJORT, Scott MACKENZIE. 1ère éd. London – New York : Routledge, 2000, p. 67

[610] Ibid, p. 69

d'une forme d'expression enracinée localement[611] afin que « l'objet "film" parle de/pour/en tant que nation »[612].

Le cas américain

Les exemples internationaux d'expressions de représentations cinématographiques de communautés locales pour réaliser leur existence et promouvoir leurs qualités à destination des communautés elles-mêmes, mais aussi d'un public étranger, sont nombreux. Nous en prenons deux particulièrement parlant.

Aux États-Unis, terre d'immigration, l'accueil des étrangers sur le territoire national devient préoccupant pour les autorités qui voient arriver des individus qui ne parlent pas la langue, ne connaissent pas la culture, les traditions et les coutumes du pays. Afin d'harmoniser la nation américaine et intégrer plus facilement les immigrants à la société, le cinéma va servir les besoins de la « domestication », c'est-à-dire dans ce cas, « l'américanisation » des immigrants. « Le projet d'"américanisation" est devenu une préoccupation essentielle pour les autorités municipales, le ministère de la Santé, les employeurs, ainsi que le grand public. Aucun autre pays n'a été si cosmopolite (…) que les États-Unis – ou, plutôt, ses métropoles – et la tâche de fusionner toutes les nationalités différentes dans une seule n'allait pas être une tâche facile »[613]. Le cinéma est donc reconnu comme d'utilité publique : pas besoin de savoir parler la langue, de lire et d'écrire en anglais. Ce potentiel d'influence et d'éducation en fait le médium idéal pour le projet politique de l'État américain, un instrument d'apprentissage civique. Marina Dalhquist explique que l'augmentation de la production de ces films éducatifs avait pour objectif final « de transformer les immigrants, les enfants, les femmes, en des sujets patriotiques, adaptés socialement et en accord avec les exigences de la société américaine moderne »[614]. Ce cinéma intégrationniste projette un mode d'emploi de « l'américanité » afin que puisse s'en emparer les nouveaux venus, ainsi ils s'assimilent

---

[611] PETRIE Duncan. The new Scottish cinema. *Cinema & Nation* / eds. by M. Mette HJORT, Scott MACKENZIE. 1ère éd. London – New York : Routledge, 2000, p. 155

[612] HAYWARD Susan. Framing national cinemas. *Cinema & Nation* / eds. by M. Mette HJORT, Scott MACKENZIE. 1ère éd. London – New York : Routledge, 2000, p. 91

[613] DAHLQUIST Marina. Teaching via celluloid. *Early Cinema and the "National"* / dir. Richard ABEL, Giorgio BERTELLINI, Rob KING. 1ère éd. New Barnet : Nathan, John Libbey Publishing Ltd, 2008, p. 119

[614] Ibid, p. 118

plus facilement à leur nouvelle patrie. En amalgamant une nation à des représentations, le cinéma favorise l'adoption des codes nationaux par les individus étrangers.

Le cas indonésien

Martin Roberts nous donne lui l'illustration de l'Indonésie. Tien Suharto après une visite dans les années 1970 dans le parc d'attractions Disneyland aux États-Unis décide de construire un cinéma IMAX et de produire des films dans le même format d'image gigantesque qui, selon elle, doit être la forme cinématographique la plus cohérente avec la nécessité de promouvoir le nationalisme indonésien[615]. Le Keong Emas Imax Theatre – cinéma de « l'escargot d'or » – propose à son public trois films qui « dépeignent la nation indonésienne, sa géographie, son peuple et sa culture »[616] devenant ainsi les attractions principales de sa programmation. « *Indonesia Indah* (*La belle Indonésie*, 1984), *Anak-Anak Indonesia* (*Les enfants indonésiens*, 1988) et *Indonesia Untaian Manikam Di Khatulistiwa* (*Indonésie, un fil d'émeraudes sur l'Équateur*, 1991) »[617] sont des films commandés spécifiquement pour une projection au Keong Emas Imax Theatre à une entreprise américaine basée à Los Angeles, MacGillivray-Freeman[618]. Selon Roberts, ces films sont typiques du nationalisme indonésien « par lequel le Nouvel Ordre a cherché à construire "l'Indonésie", tant pour ses propres citoyens et le monde dans son ensemble, comme une communauté imaginée, mais une communauté dans laquelle une hiérarchie javanaise préside une périphérie régionale (…) comme une idéalisation de "l'Indonésie" qui en dit plus sur les fantasmes de l'Ordre Nouveau que de la réalité contemporaine de la nation elle-même »[619]. Seulement, l'auteur de cette citation nous met en garde. Ces films sont le fruit de producteurs et de réalisateurs étrangers. Ils sont des prestataires fournissant un programme calibré pour un public et répondant à un cahier des charges de leur client, en l'occurrence, l'État indonésien. De ce fait, ils ne sont pas exactement ce que nous pouvons entendre par cinéma national,

---

[615] ROBERTS Martin. Indonesia The movie. / eds. by M. Mette HJORT, Scott MACKENZIE. 1ère éd. London – New York : Routledge, 2000, p. 174

[616] Ibid.

[617] Ibid.

[618] Ibid.

[619] Ibid.

dans ce cas cinéma indonésien, seulement, ils sont caractéristiques de la « relation entre le cinéma, la nation et l'État »[620].

Mais intéressons-nous maintenant aux éléments idéologiques sud-africains qui peuvent être représentés dans le cinéma. Ces éléments sont nécessaires à la population pour apprendre, comprendre, assimiler et re-véhiculer l'idéologie de l'État sud-africain.

1.4.2. Les axes idéologiques identifiables de l'État sud-africain démocratique

Dans cette partie, nous ne revenons pas sur la définition des mythes fondateurs et des symboles de la démocratie sud-africaine. En revanche, nous les évoquons pour faire apparaître leur capacité à habiter les œuvres d'un cinéma national.

Le système idéologique

« Si vous pouvez vous munir d'un système idéologique capable de vous fournir des réponses *liées* à tous les problèmes qui se posent à vous, vous ferez une grande économie d'énergie psychique »[621]. L'Afrique du Sud doit donc s'équiper d'un tel système pour répondre aux attentes ou aux questions supposées de sa population depuis l'avènement de la démocratie. Dans cette théorie, le nouvel État sud-africain doit créer des artefacts ou des éléments théoriques identifiables par le grand public afin d'instaurer une communauté de compréhension et assurer une facilité d'accès aux messages les plus importants pour légitimer son existence. D'autres États avec des régimes équivalents ou radicalement différents se sont eux aussi « équipés » de tels artefacts, éléments ou phénomènes idéologiques : « La statue de la Liberté à l'entrée de New York, le panache blanc d'Henri IV ou les arbres de la liberté de 1848 sont autant de phénomènes idéologiques, car ils interviennent dans le cadre d'une activité politique. Un son ou une mélodie peuvent également êtres idéologiques, comme La Marseillaise ou le

[620] Ibid.

Deutschland über alles. et pourquoi pas une odeur ? Pour l'antisémite, le juif a une odeur caractéristique, comme le nègre pour le raciste, et j'ai appris que la vogue des déodorants manifestait la nature du capitalisme, qui tend en permanence à dénaturer la nature pour en faire un monde d'apparence marchande »[622]. Ce que nous dit Baechler, c'est qu'il est nécessaire de symboliser une idéologie dans des choses simples, compréhensibles, visibles et identifiables par une majorité de gens. Ces conceptions du monde qui s'assemblent dans l'idéologie peuvent aussi prendre la forme simpliste d'un slogan ou d'un cri de ralliement : « "À bas la guerre", "La terre aux paysans", "Tout le pouvoir aux soviets", "Ein Volk, ein Führer, ein Reich", etc., tous ces slogans expriment des noyaux idéologiques parfaitement identifiables »[623].

L'idéologie permet d'ignorer l'incertitude puisqu'elle se constitue comme un réservoir de réponses. Dès lors, elle a besoin d'exemples, de preuves ou d'apparences de preuves. Quoi de mieux que des images ? Posons-nous alors la question du système idéologique sud-africain. Quels sont les éléments dans lesquels le régime et l'État ont transféré du sens, de façon à leur donner un aspect de réponse et d'évidence, symbolisant la nature du régime et de l'État sud-africain ?

La Commission Vérité et Réconciliation

La Commission Vérité et Réconciliation semble être l'un des éléments porteurs de l'idéologie de la jeune démocratie. Son nom est en lui-même une indication suffisante pour répondre à la question de son rôle, de son ambition et du cadre institutionnel dont elle fait partie. Elle est une référence positive à ce que souhaite faire l'État de son avenir – même si, nous l'avons vu dans un autre chapitre, la réalité est bien moins simpliste. En évitant un procès de Nuremberg, la CVR a été regardée internationalement comme une prouesse, un exemple rare de la capacité de l'humain à valoriser le meilleur de lui-même. C'est l'une des premières marches vers la réunification des citoyens et la promotion de l'unité nationale. Il se joue derrière ce nom et cette commission un choix politique, une stratégie qui doit être claire pour tous les citoyens, tant leur assentiment

---

[621] BAECHLER Jean. *Qu'est-ce que l'idéologie*. 1ère éd. Paris : Gallimard, 1976, p. 112

[622] Ibid, p. 22

[623] Ibid, pp. 23 - 24

est nécessaire et leur concours indispensable. La communication autour de la CVR devient tout de suite plus évidente. Elle véhicule son existence et la fixe comme un fondement de la démocratie sur laquelle opposants et adhérents peuvent débattre dans les règles démocratiques : des retransmissions de sessions en direct et en différé à la télévision ; les études et les analyses décortiquant, critiquant, mettant en perspective son existence, son rôle et ses résultats ; les articles quotidiens dans la presse régionale, nationale et internationale faisant œuvre de « story telling » ; les romans et bien évidemment les films nationaux ou internationaux prenant pour sujet la commission, ses origines ou ses conséquences. Le pardon et la rédemption, qui trouvent leurs origines dans le champ sémantique chrétien sont immédiatement liés à l'objet de la CVR. Nous y reconnaissons aussi l'Ubuntu, principe où la capacité d'ouverture afin de décloisonner l'esprit est promu. L'Ubuntu est un mot inédit pour une grande majorité de gens, et c'est de cet aspect mystérieux qu'il tire sa force, car il questionne, il interroge et sa définition floue est toutefois un pilier humaniste sur lequel se repose théoriquement la démocratie sud-africaine.

La nation arc-en-ciel et l'union dans la diversité

La nation arc-en-ciel, même si nous avons mis en doute la pertinence de cette qualification, demeure une clef idéologique sud-africaine. Là encore, soulignons l'aspect de slogan ou du moins la simplicité et pourtant la force de l'évocation qui découle de cette expression. Ce qualificatif n'est pas innocent. Il cherche bien évidemment à susciter l'assentiment de tous les citoyens par la reconnaissance de leurs différences comme constituants du faisceau global de l'arc-en-ciel. Le caractère magique et mythologique de l'arc-en-ciel est aussi révélateur d'une volonté d'ajouter une notion d'exploit à l'avènement de la démocratie sud-africaine. L'arc-en-ciel en tant que pont entre la terre et un monde merveilleux, est un symbole du passage, du transfert et de l'accès – exactement ce que cherche à signifier l'État : le passage du pouvoir autoritaire au pouvoir démocratique. Nous pouvons y percevoir par ailleurs une symbolique biblique en rapport avec l'épisode du déluge. Cet arc-en-ciel est aussi, comme nous l'avons remarqué, l'ouverture aux exclus d'hier : la discrimination positive, le rééquilibrage des injustices du passé et la mise en avant des individus

dénigrés par l'ancien régime. Enfin, les couleurs de l'arc-en-ciel marquent l'égalité entre les couleurs de peau des citoyens sud-africains et plus largement l'égalité quelque soit leurs différences visibles ou cachées.

« L'union dans la diversité », la devise de l'Afrique du Sud, correspond bien évidemment au même objectif que l'idée de la nation arc-en-ciel. Cette diversité doit rendre compte de la manifestation des autres cultures. Le nouvel État souhaite en ce sens briser la marque prêtée à l'Afrique du Sud ou à son caractère de censeur. Le fait, en outre, que cette devise soit rédigée en San dans sa version originale, est un exemple de la volonté du régime de permettre à son peuple de se rassembler autour d'expressions et de témoignages dont les origines ne seraient pas monolithiques, sur un principe d'échange et de reconnaissance, d'assimilation et de convergence.

Le miracle sud-africain

L'ensemble compose le miracle sud-africain. Il fait partie de ces formules qui véhiculent un sens destiné à faire comprendre immédiatement les attributs essentiels du pays. L'Afrique du Sud se pose en tant que modèle de transition démocratique. Afin de symboliser ce miracle, l'idéologie doit aussi s'incarner dans des personnages forts et incontournables, Mandela, Tutu, De Klerk, Winnie Mandela, Biko, etc. Le *Mandela factor* en est le slogan, il exprime la capacité de Nelson Mandela à avoir changé « à lui seul » le cours des événements, il porte sur ces épaules le poids de l'exemplarité. C'est un modèle d'héroïsme, son image ne lui appartient plus, la figure du père de l'Afrique du Sud moderne fait l'objet de livres, de films, de documentaires, de manifestations (pour son anniversaire) et de mises en scène – ses aujourd'hui très rares apparitions du fait de sa maladie. Mais, ce miracle a aussi besoin de textes fondateurs. La Constitution sud-africaine porte les valeurs, les principes, l'utopie sud-africaine. Immortalisé dans un livre sacré qui constitue le contrat liant le régime, l'État et la société, il devient le référent suprême ; le ciment et le socle de l'Afrique du Sud. Les incessants appels et références à la Constitution en Afrique du Sud dans les événements liés à l'organisation de la société manifestent sa primauté et sa symbolisation.

1.4.3. L'Afrique du Sud dans son cinéma

Il existe de grandes variations d'interprétation sur le rôle que joue l'État dans le secteur cinématographique local. Rares sont les cinéastes que nous avons rencontrés à avoir un avis positif sur cette question. Entre absence, lenteur ou erreur de stratégie, l'État à leur sens ne semble pas procéder de la bonne manière. Nous contestons cet avis, que nous critiquerons dans une prochaine partie. De l'autre côté, les représentants des institutions publiques défendent l'action et l'interventionnisme de l'État.

Un Etat qui s'implique

Selon Terry Tselane, CEO de la GFC, « l'État soutient à 100 % le cinéma »[624]. Si l'Afrique du Sud s'implique, c'est dans une stratégie duale, économique et réglementaire, mais surtout artistique. « L'État s'engage dans le cinéma dans le cadre des arts, pour laisser nos arts, notre culture être connus, pour commencer à raconter nos propres histoires, parce que nous avons tant d'histoires »[625]. Ces histoires doivent s'affranchir du contexte et du thème de l'apartheid et de son héritage pour se focaliser sur le bonheur des Sud-Africains. Terry Tselane exprime son souhait de voir plus de comédies et pas exclusivement des films sur la violence du pays, sur les combats, sur la tristesse de ses habitants. Même si cela définit une partie de l'Afrique du Sud et des Sud-Africains, il veut que les cinéastes locaux soient davantage capables de montrer au monde entier que l'Afrique du Sud n'est pas simplement synonyme de la résistance à l'ancien régime, mais qu'on y trouve aussi de la vie, du rire et du bonheur[626]. Cette insistance sur la typologie de films que devrait produire l'Afrique du Sud est expliquée par Avril Joffe et Monica Newton. Selon elles, les bienfaits que peuvent procurer les films en Afrique du Sud ne sont pas quantifiables seulement économiquement, leur incidence dépasse la loi du marché et c'est pour cela que l'État a tout intérêt à les soutenir[627]. Ce miroir dont nous parlait Mike Dearham semble être l'un des bienfaits

[624] TSELANE Terry. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[625] Ibid.
[626] Ibid.
[627] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 12

évoqués par Joffe et Newton : montrer des images valorisantes de la nation afin de susciter fierté et sentiment d'appartenance. Mais le secteur cinématographique est difficile à gérer pour les pouvoirs publics. La création de motifs adoptés et repris de façon récurrente dans le cinéma local est un moyen pour l'État de garantir le transport de son idéologie.

Incarner l'idéologie officielle

Cette image positive de la société sud-africaine désirée par Terry Tselane, l'est aussi par Neiloe Khunyeli en tant que Junior Production and Development Executive au cœur de la NFVF. Elle fait partie des personnes aptes et légitimes pour pré-selectionner des projets de films qui passeront les différentes étapes avant d'espérer pouvoir obtenir un financement de la NFVF. Elle est à ce titre parfaitement sensibilisée à la ligne éditoriale de l'institution et à la typologie de contenus auxquels elle souhaite participer : « nous cherchons surtout des projets commerciaux de films qui intéressent le pays de façon générale. Mais nous encourageons aussi nos cinéastes à faire des films culturellement spécifiques »[628]. Il n'y pas de grille précise et rédigée pouvant nous aider à comprendre quels types de films veut produire la NFVF, cependant, la sélection des projets étant au cœur de ses activités, Neiloe Khunyeli nous aide à comprendre l'orientation de l'institution : « par exemple, je suis à l'aise pour dire que l'État veut des films qui expriment ou qui incarnent le concept de la nation arc-en-ciel (…). Parce que, en ce qui concerne les origines du pays, nos films sont un outil pour réunir les personnes et pas seulement pour les réunir, mais pour les unir aux générations futures. À partir de là, je pense que l'État souhaite une vision qui présente aux autres le pays comme uni grâce à toutes ses cultures différentes qui coexistent. Vous voyez, la chaîne de la fraternité et des choses comme ça, ce qui est à mon sens très difficile à exprimer de cette façon parce que les gens sont un peu plus complexes que cela »[629]. En gardant à l'esprit que cette intervention témoigne de l'avis d'une seule personne au sein de la NFVF, nous pouvons néanmoins en retirer deux informations essentielles pour notre propos. Cette représentante de l'institution publique nous confirme la volonté de l'État de sélectionner

[628] KHUNYELI Neiloe. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[629] Ibid.

des films qui conviennent à l'idéologie démocratique du régime et spécifiquement sud-africaine. En évoquant la nation arc-en-ciel, elle révèle un critère de choix subjectif appartenant à la ligne éditoriale de l'institution. Dans un second temps, en donnant son opinion personnelle quant à la capacité du cinéma à illustrer cette notion, elle semble plus réservée. Nous comprenons sa réserve davantage comme une réprobation à peine voilée de la simplification de cet élément idéologique que comme une véritable critique quant à la capacité des cinéastes de mettre en scène cinématographiquement la nation arc-en-ciel. Rappelons que pour Baechler, la réduction de l'État à un slogan idéologique est un trait caractéristique de cette idéologie.

Langue, sujets et limites du soutien de l'État

Afin de poursuivre notre recherche sur la constitution de cette ligne éditoriale, nous rapportons les propos de Tendeka Matatu, producteur très en vue en Afrique Sud qui a produit deux films à succès, *Jerusalema* de Ralph Ziman (2008) et *White Weddings* de Jann Turner (2009). Selon lui, plusieurs critères sont pris en compte dans la représentation de l'Afrique du Sud par le cinéma local. Le premier est sans doute la langue. Le pays foisonne de langues différentes et selon les sujets locaux qui sont traités, il apparaît difficile, dans un souci évident d'authenticité et d'identification du public (local), de réaliser des films uniquement en anglais. Les films utilisent à des degrés différents plusieurs langues sud-africaines pour l'intégralité ou des séquences spécifiques d'un film[630]. Le second critère est l'actualité des histoires racontées : sortie de l'apartheid « vous allez trouver de jeunes gens talentueux qui ont des histoires différentes à raconter. Leurs histoires concernent la vie en Afrique du Sud aujourd'hui, leurs expériences actuelles, pas nécessairement en rapport avec le passé. Certains des nouveaux cinéastes sont nés après 1994. Il y a donc en ce moment (…) une dynamique, une demande du public pour des histoires pertinentes dans l'Afrique du Sud contemporaine »[631]. Enfin, il reconnaît clairement l'influence de la NFVF en tant qu'organe de l'État et de sa stratégie de sélection des films conduite par l'agenda politique, c'est-à-dire le type d'Afrique du Sud qu'elle veut voir dépeinte. « Par

[630] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.
[631] Ibid.

exemple, un film comme *Jerusalema*, qui est un de mes grands films sur la criminalité en Afrique du Sud, la NFVF n'était pas très intéressé à mettre de l'argent là-dedans, parce qu'ils estimaient qu'il ne montrait pas un bon côté de l'Afrique du Sud. Et c'est selon moi une décision politique. Ils doivent être très prudents parce que ce que nous ne voulons pas, c'est que l'industrie du cinéma retourne dans une situation équivalente à celle sous le gouvernement de l'apartheid ». Nous retirons deux informations de cette citation. La première est que la violence, la criminalité, la mafia qui sont les sujets du film *Jerusalema*, ne sont pas des éléments qui conviennent à l'image de l'Afrique du Sud que veut donner l'État au peuple sud-africain et au monde. Le film fait immédiatement penser à un *Scarface* d'Howard Hawks (1932) ou la version plus moderne de Brian de Palma (1983) propulsée dans l'Afrique du Sud des années 2000. Il conte l'ascension d'un gamin d'un township parti de rien et devenu l'un des plus grands mafieux de Johannesburg, jusqu'à sa mort épique. Anti-héros, il rackette et vole, mais aide sa communauté ; provocateur, il a une relation amoureuse avec une femme blanche, juive, d'un milieu aisé ; icône, il apparaît comme un Big Man, parrain influent et respecté par la population de certains townships ; transgressif, il fréquente un ancien héros de la résistance qui a profité de sa stature et mal tourné pour devenir un mafieux. La seconde notion qu'il faut retenir est la crainte de l'interventionnisme de l'État sur la liberté d'expression des cinéastes. Cette comparaison avec l'apartheid, comme cauchemar ultime, celui que personne ne désire revivre apparaît comme une menace incertaine, mais bien réelle.

Nous avons déjà évoqué la difficulté d'exprimer des idées qui ne vont pas dans le sens du processus d'unification et d'harmonisation de la société proposé par l'État. Le cas du film de fiction de Belinda Van Heerden sur les camps de concentration mis en place par les Anglais afin d'y enfermer les femmes et les enfants afrikaners en est un exemple. Ce film a peu de chance de voir le jour, soutenu financièrement par l'État, tant il ne correspond pas à l'idéologie dominante. Cette mise de côté des sujets ne rentrant pas dans la ligne éditoriale officielle, ce que certains appelleront censure, n'est peut-être pas aussi simpliste que nous pouvons le croire à première vue. Rehad Desai exprime ainsi son regard sur ces contraintes : « Il y a toujours des limites. (…) En 2000, une grande collection de films a été produite en Afrique australe sur la vie dans le contexte de

l'épidémie du du Sida. Et ce projet a voulu faire un film sur Thabo Mbeki, notre président, et ses vues sur le VIH, et le fait qu'il n'était peut-être pas non plus un monogame, qu'il pratiquait la polygamie sur le côté. Maintenant, la réalité, c'est que ce film ne vit pas le jour. Je savais alors, que leur film ne se ferait jamais, en tout cas pas si vous voulez impliquer le diffuseur public sud-africain et si vous voulez essayer de garder vos partenaires sud-africains à bord avec toutes leurs sensibilités politiques, ainsi que les instances européennes qui craignent que leurs relations diplomatiques soient bouleversées. Il y a certaines choses dans n'importe quelle société, qui peuvent être faites, il n'y a pas de loi qui interdisent de les faire, mais si vous essayez effectivement de les réaliser, c'est une autre question. Ou alors vous les faites à un coût et le coût peut être votre propre carrière ». De cette citation, nous pouvons tirer plusieurs enseignements.

Le premier, c'est la formulation des limites dans la liberté d'expression. Bien évidemment, malgré une Constitution aussi protectrice des libertés individuelles, communautaires et culturelles, tout n'est pas permis. Contester, critiquer, réprouver l'État qui est l'auteur de cette Constitution, un élément de l'État est interdit et cette interdiction doit être interprétée et vécue comme une évidence. On n'attaque pas l'État qui nous donne la possibilité de nous exprimer librement. Surtout, si blâmer l'État se fait en utilisant les moyens et les mécanismes mis à disposition par ce même État. La limite se situe par exemple dans l'interdiction tacite de dénigrer au sein d'une œuvre cinématographique ou d'un contenu audiovisuel l'État, le régime, la nation et les services publics en espérant être diffusé par la SABC ou être financé par la NFVF.

La seconde idée à retenir est l'auto-censure, si aucun sujet (hors tout ce qui peut inciter à la haine raciale et à la discrimination, cf. chapitres sur la Constitution et la démocratisation de l'Afrique du Sud) ne semble *a priori* ouvertement interdit, de fait pour préserver sa capacité financière à produire des films, il est préférable de n'aborder que des sujets qui ne remettent pas en questions le miracle sud-africain et ses succès. Le Sida, sujet extrêmement sensible, comme nous l'avons montré dans un précédent chapitre, attise les passions. Dans le cas d'une participation de fonds publics et de fonds de coopération, le risque monte d'un cran puisque la responsabilité des financiers est engagée. Cette responsabilité est celle d'acteurs publics et dans un cadre diplomatique le risque se révèle trop périlleux d'après Rehad Desai qui pense que l'image d'un film

critique, co-financé par un pays ami, peut s'avérer catastrophique pour les relations bilatérales.

La troisième, c'est l'apparente sévérité des sanctions dont témoigne Desai dans sa dernière phrase. Transgresser des règles tacites limitant les discours pouvant fragiliser l'harmonisation du pays ou critiquer les instances réputées organiser la société, à l'image de la présidence de la République sud-africaine, peuvent avoir des répercussions dramatiques sur le devenir des cinéastes. Là encore, c'est une menace qui plâne sur l'exercice de l'expression cinématographique et qui affine la constitution de la ligne éditoriale officielle. Nous rappelons, comme le remarque Noam Chomsky, que toutes les idées ne peuvent être légitimement proposées dans un contexte démocratique, il faut nécessairement qu'elles participent et s'ajustent des impératifs politiques nationaux[632].

La ligne éditoriale officielle

À partir de ces témoignages, nous pensons pouvoir ébaucher une ligne éditoriale officielle à destination du secteur cinématographique sud-africain pour sa production nationale. Nous émettons immédiatement des mises en garde. Nous proposons cette liste de « do » et de « don't » comme disent les Anglo-Saxons, pour assembler les conventions et les codes idéologiques que nous avons repérés, et ce, dans le but d'élaborer une grille d'évaluation des films sud-africains. Nous ne pensons pas qu'elle soit exhaustive, car elle se renouvelle constamment (ajout ou suppression d'éléments, reformulation, etc.) et notre tentative s'expose à être complétée et discutée. Nous voyons aujourd'hui au moins six éléments qui entrent dans l'évocation cinématographique idéologique de l'Afrique du Sud en accord avec l'État et le régime actuel :

- Le témoignage et la présentation des succès de la démocratisation sud-africaine et de la résistance à l'apartheid sont des thématiques indispensables. La nation arc-en-ciel, le miracle sud-africain, l'unité de la nation, la coexistence pacifique des différentes composantes sud-africaines doivent apparaître d'une façon ou

[632] CHOMSKY Noam, HERMAN Edward. *La fabrication du consentement De la propagande médiatique en démocratie.* éd revue et corrigée. Paris : Agone, 2009, p. 81

d'une autre au sein d'un récit, d'une narration, dans la construction d'un personnage ou d'une intrigue. Le processus par lequel l'Afrique du Sud a réussi à devenir un « modèle international de transition » peut aussi faire l'objet de film si le but est d'en tirer une image héroïque de laquelle on peut légitimement être fier nationalement.

- La richesse culturelle de l'Afrique du Sud doit être révélée par le cinéma. Les langues sud-africaines semblent être des éléments cohérents pour évoquer cette diversité et la richesse du pays. Fortes de l'expression linguistique, l'authenticité, l'identification et la fierté culturelle peuvent s'en trouver renforcées. Les dialogues, selon les situations, les séquences et les personnages doivent être porteurs de la spécificité des locuteurs.
- Une déconnexion avec le passé afin d'entériner la victoire sur un régime autoritaire doit se manifester dans l'expression contemporaine de la joie, du bonheur à travers des histoires valorisantes et imprégnées d'optimisme. Les comédies sur des sujets actuels sont donc tout indiquées : il s'agit de pacifier les consciences et d'éloigner des revendications du quotidien en changeant le prisme par lequel on désire observer la société sud-africaine. Le divertissement est une soupape de décompression et un moyen de rompre avec l'envie de se morfondre. Les films doivent s'ancrer dans leur époque en évitant de représenter les difficultés de la vie en Afrique du Sud de façon trop crue, trop dure ou sordide. L'expression de la joie de vivre en Afrique du Sud est donc une donnée importante.
- L'absence de violence gratuite ou d'un traitement positif et romantique de la violence paraît recommandée. Du fait d'une société considérée à plus d'un titre comme extrêmement violente, l'État se refuse à cautionner une expression de la brutalité qui ferait des coupables de cette dernière, des héros ou des martyrs. Si la violence est présentée, elle doit être condamnée, les auteurs punis et la morale doit être victorieuse.
- L'aspect commercial demeure une donnée primordiale. L'objectif est de faire des films qui plaisent au public le plus large. Les stratégies de niches ne sont donc pas des priorités. De fait, cette nécessité rejoint la valorisation des comédies et d'un cinéma optimiste et positif, le genre de la comédie étant l'un

des plus plébiscités. Cependant, l'aspect commercial ne peut pas reposer uniquement sur un genre, et les tentatives de créer des films pour le grand public s'accorderont parfaitement avec d'autres types (action, fresque historique, thriller, etc.) si cette caractéristique reste l'objectif principal.

- Il ne doit pas y avoir de condamnations ou de réprobations radicales des institutions publiques, de l'État, du régime, a fortiori si l'on souhaite être soutenu par un organe de l'État.

Bénéfices et limite d'une ligne éditoriale officielle

Cette ligne éditoriale permet à l'État de sélectionner et/ou de faciliter l'exportation des films à l'étranger et les défendre lors de grands festivals qui sont autant de plateformes pour montrer le talent d'un secteur, des vitrines pour montrer son pays de la façon la plus valorisante et promouvoir sa culture dans le concert des nations. *Yesterday* de Darrell Roodt a été sélectionné par l'académie des oscars en 2004, malgré un certain nombre de problèmes de production ; *Tsotsi* de Gavin Hood a représenté l'Afrique du Sud en 2005 et a remporté l'oscar du meilleur film étranger ; en 2010 *Skin* de Anthony Fabian remporte le prix du public au festival de Berlin, en 2011 le film *Beauty* de Oliver Hermanus a été présenté en avant-première au Festival de Cannes dans la section « Un Certain regard ».

Prenons en compte le regard avisé de Mike Dearham en tant que fondateur du Film Resource Unit et aujourd'hui initiateur et responsable de l'African Film Library pour M-Net projet ambitieux de réunion des films africains et sud-africains pour créer la plus grande cinémathèque physique et en ligne en Afrique. Selon lui, la production cinématographique locale ne doit pas s'arrêter à la distribution sud-africaine, mais dépasser les frontières du pays et même du continent pour s'adresser à la diaspora. « L'Afrique est notre marché. Je pense que c'est là où est le marché pour le cinéma africain ou les contenus africains. Je pense que c'est l'Afrique et la diaspora. (…) Nous pouvons être une industrie durable, si nous nous concentrons sur le continent et la diaspora en France, la diaspora dans les Caraïbes, la diaspora au Royaume-Uni, aux États-Unis. Il y a des communautés noires énormes dans ces pays, avides de ce genre

d'images, et c'est le marché, vous voyez, soit par la télévision, soit par le DVD, soit par la vidéo à la demande. »[633]

Nous pensons dès lors que cet argument, bien qu'évidemment commercial, peut rejoindre et expliquer l'intention de l'État que traduit cette ligne éditoriale. Si ce régime politique se voit comme un modèle du genre, il veut à juste titre faire sa propre publicité et celle de ses succès auprès des peuples du monde et notamment des individus qui ont une sensibilité particulière et un regard attentif sur l'Afrique dans son ensemble et les enjeux qui parcourent le continent. Nous faisons bien sûr allusion aux immigrants africains anglophones dans un premier temps et aux autres publics dans un second temps qui sont installés un peu partout dans le monde. Le cinéma sud-africain, s'il veut à la fois gagner des spectateurs pour agrandir son marché et des partisans ou des sympathisants pour renforcer sa légitimé de façon internationale doit absolument être attractif.

Cependant, Rehad Desai nous avertit. Ce déterminisme à outrance peut être néfaste et cette ligne éditoriale fortement recommandée par l'État pour manipuler l'image de l'Afrique du Sud dans son cinéma peut avoir des conséquences graves. « Si nous laissons libres les politiciens, les seuls films sud-africains que l'on verrait seraient des films "feel good", vous savez, des comédies romantiques, des choses uniquement brillantes et agréables. Vous ne verriez pas la réalité sociale, vous ne verriez pas les vrais défis (…). Donc, c'est une partie du problème. Parce l'Afrique du Sud est restée contestée, un pays politiquement très contesté. Il y a beaucoup de partis politiques différents, il y a de nombreux problèmes, le niveau du chômage, la très faible croissance économique et beaucoup de nos politiciens sont très myopes… Alors qu'ils voient l'industrie du cinéma comme un pur outil de promotion de l'Afrique du Sud pour que les Sud-Africains participe à l'édification du pays, pour la cohésion sociale (...) »[634].

Selon lui, le cinéma ne joue plus son rôle de contre-pouvoir, de provocateur, de révélateur des fissures sociales et n'interroge pas assez agressivement les positions politiques dominantes et manipulatrices dont l'État se fait l'instigateur à travers un cinéma commercial et industriel bien pensant, sans aspérité, consensuel et finalement mensonger. Laisser le monopole de la gestion du secteur cinématographique à

[633] DEARHAM Mike. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[634] DESAI Rehad. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

l'interventionnisme public dans une situation comme celle de l'Afrique du Sud actuelle conduirait à un abandon de son sens critique et de son devoir citoyen et au muselage d'une partie de la population, esclave des messages et des formes cinématographiques dominantes. Rehad Desai prévient, le cinéma ne doit pas être muselé par cette ligne éditoriale. La démocratie doit être l'expression des différences d'opinions sans autocensure ni crainte de déplaire à l'État ou de s'éloigner de la fabrication du consentement sud-africain.

Comme nous venons de le montrer, plus que les autres démocraties encore, car elle récente, l'Afrique du Sud moderne se doit de s'appuyer sur une forte communication médiatique si elle veut se faire connaître, reconnaître et accepter par le grand public. Il lui est nécessaire de véhiculer le plus largement possible son idéologie et ses symboles pour devenir une évidence au regard des citoyens. Nous jugerons dans d'autres parties de sa réussite. Mais nous pouvons désormais considérer que l'État sud-africain peut être influencé par les modèles internationaux et qu'il estime lui aussi qu'« il n'y a pas de moyen plus rapide pour changer la culture des gens ou imposer un modèle de comportement et de système de valeurs que les nouvelles technologies de communication : les livres, la radio, la photographie, les journaux, les magazines, la télévision et le cinéma »[635]. Nous allons donc analyser les moyens et les stratégies que met en œuvre l'État pour véhiculer cette idéologie grâce aux médias et au cinéma en particulier.

Nous comprendrons en quoi le cinéma est un moyen de légitimation de la démocratie sud-africaine. Il est nécessaire pour cet État de faire la publicité de ses mythes fondateurs, de ses philosophies, et d'entretenir avec soin les conceptions du monde et de la société sud-africaine qu'elle a bâtie à l'attention des citoyens pour faciliter le vivre-ensemble et donner les clefs de l'ordre social. Son interventionnisme est à comparer avec l'influence que peut avoir un film sur la manière dont un individu se représente les choses, sur les images que celui-ci a de lui-même et du monde qui l'entoure[636].

---

[635] UKADIKE Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. 1ère éd. Berkerley - Los Angeles -London : Universiy of California Press, 1994, p. 28

[636] CASETTI Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. 1ère éd. Paris : Nathan, Armand Colin Cinéma, Paris, 1999, p. 211

Mais comment ce nouvel État peut-il réussir à s'imposer, alors que les médias ont été utilisés par un autre régime avant lui et qu'ils intègrent encore des réflexes, des comportements et des grilles de lectures de la société hérités d'une autre époque ?
Comment peut-il imposer et faire respecter une nouvelle image de la collectivité, de la nation sud-africaine de sorte qu'elle devienne le modèle dominant et débattu au cœur du cadre démocratique que l'État aura défini ?
Sommes-nous en mesure de relever la présence de l'idéologie dominante dans les œuvres de fictions cinématographiques sud-africaines et comment les cinéastes utilisent-ils ces éléments idéologiques ?
Enfin, pouvons-nous identifier la bataille des écrans, le cinéma et l'audiovisuel comme des terrains de contestation ?

2. « Unité dans la diversité » dans les médias : le cinéma a du mal à être partagé

Le changement de régime ne produit pas des effets nets et instantanés. Dans le domaine des médias, les orientations politiques, les comportements et les réflexes des cinéastes ou les habitudes des rédactions de journalistes sont autant de défis à relever pour qu'ils s'harmonisent avec l'environnement démocratique.
Comment faire accepter les nouvelles règles, les nouveaux codes, et le cadre de débats inédits que souhaite faire apparaître l'État ? Les médias ne sont pas monolithiques comme nous l'avons vu à plusieurs reprises au cours de cette thèse. Il est donc évident que tous les acteurs du secteur ne répondent pas de la même façon à ce bouleversement politique.
Afin d'évaluer la teneur, l'étendue et la difficulté des enjeux pour que les médias se débarrassent de l'héritage de l'apartheid, nous prenons dans un premier temps le cas du racisme dans le traitement de l'actualité proposé par certains médias en 1999.

2.1. Médias et racisme

Les discours adaptés à l'idéologie de l'apartheid ne s'effacent pas simplement. De nombreux éléments idéologiques reliés aux thèses politiques de l'ancien régime demeurent et fragilisent alors la cohésion et le nouvel ordre social. L'État décide donc d'identifier ces éléments, de comprendre leurs origines et leur évocation afin de proposer des solutions en vue de les supprimer du monde médiatique. Nous nous basons dans cette partie sur deux rapports[637] de la South African Human Rights Commission qui a étudié de près cette question de la nature et de la durabilité des conceptions du monde héritées de l'apartheid.

2.1.1. 1999-2000 : les travaux de la South African Human Rights Commission (SAHRC)

La SAHRC est une institution indépendante protégée constitutionnellement (par le chapitre 9 de la Constitution sud-africaine de 1996). C'est l'un des organes de l'État chargé de faire respecter les droits entérinés dans la Constitution. Elle fut fondée par le *Human Rights Commission Act, 1994 (Act No 54 de 1994)*, et devint active en 1995[638].
Le rôle de la SAHRC est d'être compétente pour promouvoir, faire respecter et protéger les droits fondamentaux ; élargir la prise de conscience de ces droits à tous les habitants de la République ; être une force de recommandation auprès de tous les organes de l'État afin de faire adopter des lois ou des règlements pour faciliter et protéger l'exercice de ces droits ; entreprendre des études analytiques pour évaluer leur application ; aider toutes les personnes qui se verraient flouées au regard de ces droits à

[637] SAHRC. Fautlines : inquiry into racism in the media. SAHRC report. South African human rights commission. Johannesburg : SAHRC, 2000. 108 p..et SAHRC. *The News in Black and White: An Investigation Into Racial Stereotyping in the Media*. Media Monitoring Project. Johannesburg : SAHRC, October 1999. 60 p.
[638] SAHRC. Fautlines : inquiry into racism in the media. SAHRC report. South African human rights commission. Johannesburg : SAHRC, 2000, p. 5

obtenir réparation[639]. Elle a donc pour mission d'observer et d'inciter la transformation de la société sud-africaine dans le sens souhaité par l'État.

Une définition du racisme médiatique

Le rapport *Fautlines : Inquiry into racism media* est le résultat d'une étude menée du fait de la saisie en 1998 de la SAHRC par deux organisations professionnelles la Black Lawyers Association (BLA) et l'Association of Black Accountants of South Africa (ABASA). Elles demandent à la SAHRC d'enquêter sur le traitement raciste des actualités par deux journaux sud-africains, le Mail and Guardian ainsi que le Sunday Times. Claudia Braude, une chercheuse indépendante est chargée de mener l'enquête. Elle définit le racisme par cinq caractéristiques :

- Les caractéristiques physiques par lesquelles les "autres" sont reconnus deviennent une marque ancrée par laquelle ils sont reconnus comme une "division de l'humanité". Cette marque est alors supposée intrinsèquement liée à des attributs d'infériorité ou de supériorité. La couleur de peau donne un sens en termes de valeur ou de mérite.
- L'hypothèse d'une valeur intrinsèque fondée sur la couleur de peau justifie également le monopole du pouvoir et de décision entre les mains d'un groupe dominant. Par conséquent, cela conduit à un accès réduit pour le groupe stigmatisé à tout ce qui permet aux personnes de se développer, d'améliorer leur vie et d'atteindre le succès. Le jugement initial justifie l'exclusion.
- L'idéologie historique d'une méritocratie fondée sur la race est passée à travers les générations, elle est devenue un truisme. Elle n'est pas remise en question au moment où elle est transmise – par la société aux enfants – parce que l'information est donnée de façon indiscutable. Elle est également justifiée par ce que l'enfant voit dans le monde réel. Plus tard, toute remise en cause du truisme est difficile quand il a été accepté dans la petite enfance, période où les valeurs sont formées.

[639] Ibid.

- Mais le plus important, c'est que l'idéologie raciste est absorbée de la même manière par les deux races. La culture nationale est essentiellement la culture de la « race » dominante, mais parce qu'elle est nationale, tout le monde l'absorbe. En Afrique du Sud, on donne aux enfants noirs les mêmes messages essentiels qu'aux enfants blancs – que les Blancs sont supérieurs aux Noirs. Comme les enfants blancs, ils reçoivent cette information comme un fait. Elle se justifie par tout ce qu'ils voient autour d'eux en termes d'accès aux ressources et aux opportunités de succès (…). Ceci est une caractéristique déterminante du racisme : les deux parties croient à cette idéologie à un certain niveau. Ceci est différent de groupes mutuellement hostiles qui sont à peu près de force égale : aucun d'eux n'intériorise les stéréotypes stigmatisants de "l'autre".
- (…) Bien que le racisme est exprimé par des individus, il n'est pas principalement ou uniquement une caractéristique personnelle. C'est une manifestation d'une idéologie vieille de plusieurs siècles partagée sur la façon dont le mérite doit être mesuré en fonction de l'apparence physique d'une personne. Les individus auront adhéré ou intériorisé cette idéologie à un degré plus ou moins fort, mais ils ne l'ont pas volontairement créée ou épousée. La responsabilité personnelle apparaît dans l'équation uniquement lorsque le syndrome est entendu, mais ni reconnu, ni rejeté dans la pratique. »[640]

Cette définition insiste largement sur les aspects résiduels, inconscients et historiques des conceptions racistes qui habitent les comportements, les attitudes et les interprétations du monde d'individus soumis très tôt à une éducation épousant de telles thèses. La difficulté d'évacuer un ancrage idéologique aussi fort est immédiatement perceptible. Comment peut-on révolutionner les moindres clefs d'explication du monde si elles sont toutes entachées du vice raciste ?

Braude souligne la difficulté pour atteindre cet objectif en déterminant le « racisme subliminal »[641] : « le dictionnaire définit "subliminal" comme "en-dessous du seuil de la sensation ou de la conscience". En ce qui concerne le racisme, l'idée raciste peut être tenue ou réalisée sans intention consciente – même en présence de croyances

[640] Ibid, p. 58
[641] Ibid, p. 59

antiracistes conscientes »[642]. La perfidie des notions racistes serait si forte qu'elle maîtriserait les individus, véritables marionnettes ou êtres envoûtés aux mains d'un héritage de conceptions qui conditionneraient encore leur quotidien. Il s'agit plus que d'une acceptation superficielle d'un nouveau régime et de nouveaux principes sociaux, d'un consentement profond aux thèses inédites développées par un nouvel État de sorte qu'il efface le consentement originel et devienne le moteur ou le cœur de tous les actes, pensées et attitudes des citoyens. Il faut noter que l'idéologie raciste pénètre tous les individus de la société, groupes dominants comme groupes dominés. Ce transfert de consentement à une nouvelle idéologie doit se faire dans tous les groupes, pas exclusivement dans les groupes dominants. Les rapports viciés et biaisés entre les individus ne peuvent disparaître que s'ils adoptent une communauté idéologique.

Les médias ne peuvent donc échapper à ce consentement idéologique puisqu'ils sont créés et gérés par ces mêmes individus qui ont pu adhérer aux conceptions qui leur ont été proposées depuis leur plus jeune âge. Ils sont donc des agents conscients ou inconscients d'une idéologie. Par conséquent, les conceptions du monde qui déterminent leur traitement des événements dans la société qui les entoure influent sur la nature politique, dans le cas de l'idéologie raciste, des médias auxquels ils participent. De ce fait, la SAHRC a défini une grille de lecture afin d'analyser le contenu et le traitement des actualités des médias sud-africains.

2.1.2. Stéréotypes raciaux dans le traitement de l'actualité dans les médias

La SAHRC mène des enquêtes sur la société sud-africaine afin de contrôler et de mesurer « la représentation et le traitement du racisme, la sensibilité à l'égalité en rapport avec l'origine raciale, ethnique ou sociale, la couleur, la langue, ou la naissance. La Commission espère que ce processus facilitera un débat solide et un échange d'idées sur la manière de construire une société libérée du racisme »[643]. Le rapport *News in black and white : An investigation into racial stereotyping in the media*, nous permet d'observer les critères par lesquels la SAHRC détermine le racisme. Ces critères

[642] Ibid.

peuvent s'appliquer, avec d'évidentes adaptations, à d'autres médias que la presse ou la télévision.

Des traitements médiatiques biaisés ?

Ils ont été regroupés sous la forme d'une liste de principes racistes issus de stéréotypes qui circulent actuellement dans la société sud-africaine. Elle a été élaborée lors d'un atelier de travail mené en 1999 par la SAHRC. Nous en relevons ici treize que nous estimons importants pour la compréhension concrète des conceptions qui peuvent encore animer des citoyens dans leur interprétation de la société :

- « Les Noirs sont des criminels », sous-entendant à l'opposé que les Blancs sont moraux. Ce stéréotype est la racine d'autres conventions du même type, comme « il est normal que les Noirs commettent des crimes », « les criminels noirs sont brutaux et inhumains », « les Noirs veulent se venger contre les Blancs innocents », « les crimes les plus violents ont lieu dans des zones blanches »[644].
- « Les Noirs sont stupides » et ils « abaissent les normes ». De ce fait, les stéréotypes opposés sont que les Blancs sont « supérieurs, plus talentueux et intelligents, plus aimables, travaillent plus dur et qu'ils sont des victimes ».
- « Les Noirs sont irrationnels »[645].
- « La société africaine est primitive », en résulte les conceptions suivantes, « les traditions africaines sont barbares », les Noirs sont « simples, paresseux, sanguins », « ils ont besoin des Blancs pour progresser », « l'histoire africaine est primitive, elle n'a rien apporté à la civilisation mondiale », « l'Afrique est rongée par les désastres, la maladie et la violence », « il ne peut pas y avoir de renaissance africaine », « les Noirs sont des enfants », « il n'y a que les Noirs qui peuvent être des Africains »[646].
- « Les Noirs sont sales ». Ce stéréotype induit que les « Noirs vivent dans la misère, qu'ils sont la cause des maladies » et que les hommes noirs « ne peuvent

---

[643] Ibid, p. 8

[644] SAHRC. *The News in Black and White: An Investigation Into Racial Stereotyping in the Media*. Media Monitoring Project. Johannesburg : SAHRC, October 1999, p. 7

[645] Ibid.

[646] Ibid.

contrôler leur sexualité », par conséquent « le Sida est une maladie d'Africain ».[647]

- « La vie des Noirs n'est pas importante », en revanche la vie des Blancs est « importante et les victimes blanches sont personnalisables ». De ces idées, procèdent les opinions suivantes, les Noirs « ont l'habitude d'être blessés ou tués », les Noirs « n'ont pas besoin de vie privée », ils « meurent en grand nombre », les victimes noires « attendent toujours pour être secourues ».[648]
- « Les Noirs étrangers menacent la société sud-africaine ». Ce sentiment se divise entre d'autres conceptions, les Noirs étrangers « sont des criminels », les « Nigérians sont des dealers de drogue » ; les « Zimbabwéens sont des gangsters », les « Noirs étrangers sont porteurs de maladie » ; les « Noirs étrangers volent le boulot des Sud-Africains », les « immigrants illégaux sont noirs »[649].
- « La société occidentale est civilisée et moderne ». De cette appréciation du monde dérive l'impression que « les événements européens / blancs / occidentaux sont plus importants ».[650]
- « Les Noirs sont incompétents et sont incapables de gérer quelque chose par eux-mêmes ». Ce stéréotype inspire d'autres tendances, un gouvernement noir « mène à la criminalité et à la corruption, à l'anarchie et la rupture de l'ordre social, il est comme le communisme, il endommage la société » ; il est condamné à « l'échec, il est anti-démocratique, avide de pouvoir », enfin les « parlementaires noirs sont inefficaces et paresseux »[651].
- « La discrimination positive ne promeut que des personnes indignes ». Cette assertion avive des sentiments évoquant cette politique en tant que « discrimination raciale à l'encontre des Blancs », mais aussi que les Noirs « sont racistes et que le renforcement de leur pouvoir est un échec »[652].
- « Les gens agissent en fonction de leur identité ethnique », ce sont donc des raccourcis communautaires qui servent à expliquer les comportements des

[647] Ibid.
[648] Ibid, p. 8
[649] Ibid.
[650] Ibid.
[651] Ibid.

individus. Dès lors, « les Juifs sont des menteurs et des manipulateurs, ainsi ils contrôlent l'économie et les médias », « les Indiens sont corrompus », « les Coloureds sont des gangsters et des dégénérés », « les Afrikaners sont des bigots », « les agriculteurs blancs sont cruels et sont des exploiteurs », « les musulmans soutiennent le terrorisme »[653].

- « Tous les Blancs sont racistes ».[654]

Ce référencement met en lumière les stéréotypes les plus fréquemment observés par la SAHRC au sein des médias lorsqu'ils traitent de l'actualité sud-africaine. Ce contrôle des médias s'est étalé sur une période de six semaines au cours desquelles la Commission a pris en compte les actualités télévisées (SABC, e.tv), mais aussi la presse écrite et radio (Business Day, Citizen, Die Burger, Kfm, etc.). La SAHRC considère un article ou un reportage comme raciste lorsqu'un ou plusieurs critères listés plus haut sont présents. La SAHRC est catégorique : « dans la mesure où les expressions dans les médias sud-africains "reflètent une tendance persistante" des expressions et le traitement de sujets racistes (…) qui aurait pu être évité, et étant donné que nous prenons au sérieux le fait que de nombreuses plaintes aient été déposées contre ces expressions qui causent (…) des blessures et la douleur, les médias sud-africains peuvent être caractérisés comme des institutions à caractère raciste[655]. Cette constatation vaut indépendamment de savoir s'il y a du racisme conscient ou inconscient, direct ou indirect. L'effet cumulatif de la persistance des stéréotypes racistes, l'insensibilité raciale et parfois du mépris à l'égard de l'effet des expressions racistes sur les autres »[656].

Le rapport est donc sans équivoque, les représentations stéréotypées sont encore légion dans les médias, et ce malgré des condamnations très claires du racisme par ces mêmes médias. En général, la SAHRC ne trouve aucune preuve dans les médias généralistes et les médias ayant une très large distribution d'incitation à la haine raciale et à la violence raciale. Il y a en revanche davantage de preuves de condamnations du racisme sous

---

[652] Ibid.

[653] Ibid, p. 9

[654] Ibid.

[655] Citant David Goldberg.

[656] SAHRC. Fautlines : inquiry into racism in the media. SAHRC report. South African human rights commission. Johannesburg : SAHRC, 2000, p. 89

toutes ses formes[657]. C'est par conséquent dans le traitement que cette apparente antinomie intervient. Les clefs d'interprétation et d'explication des phénomènes sociaux restent encore liées à l'héritage de l'apartheid. Le rapport évoque, par exemple, que la réprobation du racisme peut être contiguë à l'idée que le gouvernement noir n'a qu'une seule idée en tête, punir les Blancs pour se venger de l'apartheid[658].

Mais le plus intéressant est sans doute la mise en avant par le rapport de sujets pour lesquels les stéréotypes listés plus haut sont ouvertement utilisés pour commenter et expliquer l'actualité. Les sujets liés aux questions raciales ont tendance à figurer dans les articles ou les reportages sur la criminalité. Le rapport en dénombre plus de 200 (notamment des articles et reportages sur la charte du contrôle des armes, les altercations entre taxis, le professeur tirant sur ses collègues, etc.)[659] or il estime qu'un peu moins de deux cents sujets concernent spécifiquement le racisme. La couleur de peau selon l'analyse du rapport semble très souvent utilisée comme justification aux comportements des personnes[660].

Exemples concrets dans le traitement d'actualités sud-africaines

La SAHRC prend des exemples concrets pour argumenter son discours. Elle s'intéresse au cas des enterrements. Lorsque les médias traitent de tels événements, c'est presque essentiellement lorsqu'il s'agit d'individus issus de populations noires.

Par ailleurs, les médias semblent bien moins respectueux du deuil de ces populations que du deuil des populations blanches. « Des conventions et des traditions entourent le processus de deuil dans chaque société. Par exemple, dans certaines traditions africaines les personnes endeuillées s'assoient dans une pièce calme pendant la période du deuil. Pourtant, il semble y avoir moins de respect pour ce moment intime. Pendant la période de contrôle [des médias par la SAHRC], nous avons observé que les médias sont allés

---

[657] Ibid, p. 90

[658] Le rapport prend les exemples de titres de journaux : « "L'ANC a repris le marteau de l'apartheid" (Business Day : 13/08/1999), "Le gouvernement va punir l'apartheid" (Citizen 20/07/1999) », etc. SAHRC. *The News in Black and White: An Investigation Into Racial Stereotyping in the Media*. Media Monitoring Project. Johannesburg : SAHRC, October 1999, p. 55

[659] SAHRC. *The News in Black and White: An Investigation Into Racial Stereotyping in the Media*. Media Monitoring Project. Johannesburg : SAHRC, October 1999, p. 12

[660] Ibid, p. 43

jusqu'à filmer la salle où sont les personnes en deuil (…) et même prendre des gros plans des personnes sanglotant de façon incontrôlable. Cela renforce le stéréotype du peuple noir émotionnel et hors de contrôle. »[661]

Le rapport insiste sur la manière dont peuvent être traitées les cérémonies funéraires et notamment sur ces gros plans, qu'ils apparentent très nettement à du voyeurisme et un manque de respect. « Les funérailles sont également filmées et les gros plans de personnes émues sont une caractéristique commune aux funérailles noires. Un exemple de cela est la captation du service commémoratif pour les enseignants qui avaient été abattus par un collègue à l'école Anchor de Soweto (…). Un caméraman de e.tv a pris des plans de personnes en deuil, qui n'étaient même pas conscientes qu'elles étaient filmés, quand ils s'en sont rendu compte, ils ont essayé de se cacher de la caméra (e-tv-07/08/1999 : 8). »[662]

En revanche, le rapport pointe la rareté avec laquelle les médias filment des funérailles de personnes blanches. Il est encore plus exceptionnel de voir une caméra pénétrer dans l'intimité des maisons pour capturer les images des personnes en deuil. Le plus souvent, une photo de la personne décédée, encore vivante en compagnie de sa famille, illustre le souvenir nostalgique d'une époque désormais révolue[663].

La presse afrikaans est aussi pointée du doigt comme véhicule de stéréotypes d'un autre régime. « Die Burger, Rapport et RSG, à travers leurs reportages sur la criminalité soutiennent les allégations sur les Noirs »[664], ce « sont des criminels inhumains et brutaux et (…) [ils] veulent se venger contre les Blancs innocents. Ils ont aussi renforcé l'idée que la vie noire est sans importance. Die Burger soutient les idées xénophobes que tous les étrangers noirs sont des criminels et qu'ils menacent la société sud-africaine. Les reportages sur la question du secteur du travail de Die Burger et Rapport soutiennent la perpétuation des stéréotypes, que la discrimination positive favorise les gens indignes et qu'elle est une discrimination raciale contre les Blancs. »[665]

Le rapport surligne ensuite la déshumanisation des individus de couleur noire. Ils ne seraient plus représentés que par des nombres, lorsque l'on parle de ceux qui sont

[661] Ibid, p. 24
[662] Ibid.
[663] Ibid, p. 25
[664] Ibid, p. 51
[665] Ibid.

décédés et davantage lorsque l'on parle des Africains en général, hors de l'Afrique du Sud. La SAHRC rapporte que « l'anonymat des victimes noires a été encore plus marqué dans les cas concernant l'Afrique : "500 tués dans les bombardements de la RDC" (Kfm 08/05/1999) ; "90 cadavres d'Angolais retrouvés" (786 20/07/1999) ; "60 personnes tuées dans une embuscade en Angola" (702 24/07/1999) ; "60 tués dans des affrontements au Nigeria ce week-end" (Business Day 20/07/1999 : 10) (…). L'effet cumulatif de cette dépersonnalisation des décès noirs donne la perception que les Noirs meurent en nombre (…). Par conséquent, la dignité des Noirs leur est retirée »[666].

Ces différences de traitement des populations incitent les auteurs à croire à un abaissement continuel des Noirs et à la supériorisation des Blancs. La vie des Noirs serait alors moins importante que celle des Blancs, l'un des indicateurs serait le traitement par la quantité plutôt que par la personnalisation. D'autres éléments peuvent servir d'indicateurs, la quasi-absence de cadavres de Blancs dans les médias d'où le renforcement de l'idée que les Noirs peuvent être plus violents que les Blancs et dans le traitement des funérailles, le voyeurisme dont peut faire preuve un caméraman indiquerait son mépris envers la vie privée des Noirs.

La SAHRC rapporte enfin un très large problème d'accès à l'actualité causé par les langues utilisées. Particulièrement dans la presse écrite, la « diversité de langage est quasiment inexistante (…), affectant l'accès aux lecteurs non anglophones et Afrikaansphones »[667].

Par conséquent, la SAHRC émet des conclusions en forme de critiques contre les médias et des recommandations afin d'éviter de perpétuer ces stéréotypes qui sont antagonistes avec le régime actuel.

La liberté d'expression et le pouvoir d'influence de ces médias doivent être consubstantiels à une responsabilisation aigüe au regard du système politique de l'Afrique du Sud. Si les médias sont si puissants, c'est qu'ils sont quasiment inévitables pour les citoyens. Émissions en direct, reportages, fictions, documentaires, analyses, articles, etc. les médias nous fournissent la grande majorité de nos connaissances et de nos croyances concernant notre vie en dehors de notre expérience directe. Cette

[666] Ibid.

influence médiatique entre les mains de professionnels nécessite une responsabilisation. « Le travail de ces professionnels endoctrine les individus composant le public, même s'ils n'ont pas l'intention de nuire. Les individus dans le public sont nécessairement vulnérables à l'impact des médias dans l'ensemble de leurs fonctions sociales. »[668] Cependant, la responsabilité des médias et des professionnels se concrétise aussi dans l'auto-régulation de ce droit d'expression. « En ayant la liberté de fournir des nouvelles et des informations sans craintes ni favoritismes, les médias sont tenus d'exercer cette liberté de manière responsable – leur droit est attaché à leur responsabilité. Par exemple : les médias ont la responsabilité de fournir des nouvelles et des informations qui sont justes et exactes. »[669]

Prise de distance avec le passé et responsabilisations des médias

L'un des principaux piliers de l'apartheid était d'ôter toute dignité et humanité aux individus noirs ; les lois de l'époque les privaient de tous droits fondamentaux de façon à les emprisonner dans le rôle inférieur qui leur était dévolu. Les médias avaient à cette époque coutume d'accompagner – dans des situations totalement contrôlées – la police dans ses raids pour trouver des « terroristes » et des « communistes ». Le résultat était des photos et des films de personnes criant, pleurant de façon hystérique alors que des membres de leurs familles étaient agressés par la police. Certains furent même filmés, réveillés par les chiens de la police leur aboyant dessus…[670] La responsabilité des médias est donc « d'éviter, de défier et de se battre contre le racisme »[671] et de se détourner de l'idéologie, des méthodes et de l'iconologie de l'apartheid.

Afin que les médias prennent la nouvelle direction indiquée par le nouveau régime politique, la SAHRC recommande plusieurs initiatives pour faciliter cette évolution.

---

[667] SAHRC. Fautlines : inquiry into racism in the media. SAHRC report. South African human rights commission. Johannesburg : SAHRC, 2000., p. 93

[668] SAHRC. *The News in Black and White: An Investigation Into Racial Stereotyping in the Media*. Media Monitoring Project. Johannesburg : SAHRC, October 1999, p. 3

[669] Ibid.

[670] Ibid, p. 21

[671] Ibid, p. 5

Elle propose au South African National Editor Forum (SANEF) et à l'Institute for Advanced Jounalism (IAJ) d'offrir des formations aux journalistes en exercice pour les ouvrir aux ravages du racisme de sorte qu'ils apprennent à repérer les discours et les éléments de discours raciste[672]. Elle conseille, en outre, aux écoles de journalisme et aux universités proposant des cursus médias de considérer l'intégration de module de cours sur le racisme dans les médias pour les étudiants[673]. Elle invite les journalistes et les professionnels du secteur à s'exposer plus souvent à la diversité culturelle qui est l'essence même de la société sud-africaine et qui doit être promue[674]. Enfin, elle recommande à une institution telle que l'IAJ d'organiser régulièrement des ateliers en vue de sensibiliser les professionnels à l'article 16 du *Bill of Rights and Promotion of Equality and Prevention of Unfair Discrimination Act, 2000* sur l'illégalité du racisme et la promotion de l'équité et de la dignité humaine[675].

Ces recommandations donnent le ton. Les responsabilités des médias évoluent avec le régime, la nature éducative des propositions de la SAHRC semble indiquer que l'espoir réside essentiellement dans les nouvelles générations et dans les concessions et les remises en cause qu'est prête à faire la génération ayant vécu le régime d'apartheid. Cette « ancienne garde » est cruciale, c'est elle qui est la garante du passage de témoin avec les nouveaux professionnels. Il est donc vital qu'elle soit sensibilisée à cette donne inédite et qu'elle consente à s'approprier le changement de cap de l'État.

Seulement, cette génération de professionnels n'est pas homogène et tous ne réagissent pas de la même façon à ces bouleversements, qu'ils touchent le domaine du sens à donner aux images ou l'exercice même de leur profession.

La SAHRC met enfin en garde contre le manque de transformation et de diversité dans les médias ainsi que leurs problèmes de représentativité. Selon la SAHRC, « la preuve est donnée que les médias en Afrique du Sud continuent d'être contrôlés par les Blancs et s'adressent à des intérêts blancs et reflètent la vision du monde de la minorité

[672] SAHRC. Fautlines : inquiry into racism in the media. SAHRC report. South African human rights commission. Johannesburg : SAHRC, 2000, p. 89

[673] Ibid.

[674] Ibid, p. 90

[675] Ibid.

blanche. Le rythme du changement et de la transformation a été très lent »[676]. Par ailleurs, les médias donnent l'impression que les Blancs « sont les porte-paroles qui représentent et reflètent les opinions acceptables pour la majorité. Les points de vue qui sont généralement recherchés et cités sont ceux des experts blancs, les journalistes et les experts blancs continuent de définir l'orientation publique »[677].

Ces rapports de la SAHRC dont nous tirons nos informations sont datés de la fin des années 1990 et du début des années 2000. Cependant, aujourd'hui encore le sentiment que les médias sont aux mains d'individus issus des groupes autrefois privilégiés est très fort. Dans le secteur cinématographique, nous retrouvons cette idée qui prend la forme d'un défi pour le cinéma local.

2.2. Industrie cinématographique locale : populations blanches et populations noires, le changement de main ou le partage

Il demeure donc en 2010-2011 une forte sensation de partition du secteur cinématographique sud-africain. Celle-ci révèle clairement les enjeux que doivent affronter les professionnels pour assurer une cohérence de leur domaine avec les principes de l'État. Cette partition « rejoue », involontairement nous le pensons, la division de l'apartheid. Noirs et Blancs peuvent se mélanger (sur les plateaux de tournage, dans les sociétés, etc.), cependant nous pouvons aisément cartographier le secteur de façon à identifier des zones où les Blancs sont dominants en termes de nombre de personnes et de qualification. Nous estimons que ce résultat est dû à l'histoire du cinéma sud-africain et que la situation actuelle est l'héritage de la segmentation passée. Dans cette partie, nous appliquons une grille de lecture du secteur divisant les groupes d'individus par couleur de peau et par origine sociale ; nous éprouvons une évidente réserve à utiliser ce type de grille analytique. Cependant, il se trouve qu'elle est utilisée en Afrique du Sud par les professionnels et les théoriciens du cinéma pour expliquer le secteur. Nous nous voyons contraints pour l'évoquer à notre tour, de reprendre les mêmes outils, qui à notre sens manifestent par leur utilisation

[676] Ibid, p. 21

même, la persistance des conceptions du monde issues de l'apartheid, ce qui est en soit un indicateur du stade d'évolution du secteur et de la société dans son ensemble.

2.2.1. Le visage blanc du cinéma sud-africain

Nous constatons que certaines professions sont occupées principalement par des individus issus des groupes de population blanche. Ils sont financiers, propriétaires ou gestionnaires de studios, techniciens spécialisés, permanents dans les entreprises ou encore producteurs.

Un héritage lourd à assumer

Ils ont un réel pouvoir économique et influent sans conteste sur l'état du secteur. Notons par exemple que le conseil d'administration de Primedia, l'une des plus grandes entreprises de média du pays (qui possède par ailleurs Ster-Kinekor) est mixte, et ce à parts égales, du fait de la politique de discrimination positive initiée par l'État. Cela démontre une prise de conscience du changement de régime et une tentative d'adaptation. Il faut saisir une donnée importante pour analyser la situation et le comportement de ces professionnels. Hier encore, pour certains, ils étaient protégés, en situation d'hégémonie, avec une absence de concurrence de la majorité de la population résidant en Afrique du Sud. Aujourd'hui, l'État leur demande d'ouvrir les portes du cinéma. Cependant, le visage que peut prendre la tête d'un groupe industriel phare n'est pas forcément celui du secteur dans son ensemble. La concurrence des nouveaux venus, le manque de ressource, la crainte de la dépréciation du secteur, la peur du jugement (je ne suis/je n'étais pas un cinéaste du régime) et la frustration du changement de statut sont autant d'enjeux inédits pour eux. Dans un équilibre parfois hasardeux, ces cinéastes et ces industriels jouent avec le lobbying pour préserver leurs intérêts et avec une ouverture aux autres contrôlée.

---

[677] Ibid.

Il est important à ce stade du développement de notre thèse de préciser une nouvelle fois que rien n'est absolument homogène dans le secteur cinématographique. Si les professions que nous avons évoquées plus haut sont occupées principalement par des Blancs, on trouve de brillantes exceptions, à l'image d'Anant Singh, le plus grand producteur indépendant de films en Afrique du Sud, dont nous parlerons plus longuement dans la prochaine partie. Alors que si nous prenions la grille de lecture de l'apartheid pour les groupes de population nous devrions l'intégrer au groupe des Indiens, lui estime être un Noir. Mais c'est justement son statut « d'Indien » qui lui a certainement permis de monter l'empire médiatique que l'on connaît aujourd'hui. La « liberté » dont il pouvait jouir autrefois était sans égale avec celle de ses compatriotes noirs.

Savoir se situer politiquement au regard de l'apartheid afin d'expliquer sa situation actuelle et même revendiquer son rôle politique dans le passé sont des éléments très importants pour les cinéastes d'une certaine génération et précisément pour les cinéastes blancs. Lors de nos entretiens avec quelques-uns d'entre eux, les débuts d'interviews se révèlent très souvent communes, ils précisent qu'ils ont été « résistants » pendant l'apartheid. À titre d'exemple, Nico Dekker, le CEO des studios du Cap nous expliqua qu'il avait commencé sa carrière comme documentariste en Afrique du Sud, puis qu'il était parti en exil en Angleterre, ce qui pour lui faisait partie des actions que menaient les mouvements anti-apartheid de l'époque. En revenant en Afrique du Sud, son vœu le plus cher était de réaliser dans le secteur cinématographique un bouleversement au moins égal à celui que connaissait la société sud-africaine avec le processus de démocratisation[678]. Sans entrer dans les détails, sans préciser de dates, il souhaitait nous communiquer son positionnement démocratique, son respect du régime en place et son aversion pour le régime passé qui l'avait contraint à partir. Nous ne sommes pas en mesure d'évaluer la véracité de ses propos, ainsi nous ne jugeons en aucun cas le discours de Nico Dekker. Nous analysons simplement ce type de réponse au regard du rôle des groupes de population en Afrique du Sud dans le secteur cinématographique. D'autant que les personnalités noires revendiquent le même type de rôle, leur

[678] DEKKER Nico. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

participation à la libération de leur pays, mais cette fois pour en faire ressortir le caractère héroïque[679].

À notre sens, cela révèle un malaise, une recherche d'une nouvelle place au sein de la société et au sein du secteur. C'est aussi une justification de la situation dans laquelle ils sont actuellement. Ils ne la doivent pas aux avantages de l'apartheid et à leur maintien, mais à leur participation à l'avènement de la démocratie ; ils sont là en tant que héros du quotidien, du côté des vainqueurs à l'instar de leurs concitoyens noirs.

Les blancs dans le cinéma sud-africain : statistiques et vécus

Nous pouvons précisément dénombrer les professionnels issus des groupes blancs du secteur, du fait de la persistance de la segmentation d'apartheid dans les rapports édités par les organes de l'État démocratique.

Les chiffres illustrent la prédominance d'un groupe sur un autre. Nous nous basons sur le document *South African Feature Films, 2000-2007* rédigé au sein de la NFVF en 2008. Sur cinquante-cinq films produits en Afrique du Sud, de 2000 à 2007, quarante-trois films de fiction furent réalisés par des réalisateurs blancs[680]. Des trente-neuf producteurs sud-africains comptabilisés ayant exercé entre 2000 et 2007, trente sont blancs[681]. Dans les trente-et-un monteurs sud-africains qui ont monté des films de fiction, trente sont blancs[682]. Les trente-trois directeurs de la photographie sud-africains engagés sur des films sont blancs[683]. Cette segmentation sur une différence minimale (la couleur de peau), mais fondamentale en raison de l'histoire du pays, est à prendre avec prudence. Il ne faut pas lire ces chiffres comme une expulsion exclusivement et volontairement pigmentocratique des populations noires du secteur cinématographique. Rappelons, comme nous l'avons indiqué dans le deuxième chapitre de cette thèse, que la formation des techniciens spécialisés noirs était quasiment absente et même interdite sur le territoire sud-africain et que la création et la gestion d'une société de production étaient rarissimes et fortement contrôlées durant l'apartheid. Ajoutons à cela qu'en

[679] Terry Tselane le CEO de la Gauteng Film Commission que nous avons rencontré en est un très bon exemple.

[680] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *South African Feature Films 2000 – 2007.* Johannesburg *:* National Film and Video Foundation, 2008, p. 15

[681] Ibid, p. 17

[682] Ibid, p. 18

Afrique du Sud, comme dans la majorité des pays où un secteur cinématographique existe, le transfert de compétence et le renouvellement des générations ne se font ni nettement ni rapidement. L'évolution est lente : népotisme, expérience, chance, talent éprouvé, concurrence, etc. sont autant de notions réelles dans ce secteur à prendre en compte lorsque l'on décide d'analyser sa mixité. Toutefois, ces mêmes difficultés, inhérentes à la volonté d'intégrer ce milieu, peuvent s'avérer encore plus complexes dans le cas sud-africain. Sans connaissance du secteur et de ses métiers, sans relations, sans formation et expérience reconnue, il est certainement plus difficile encore aujourd'hui pour les individus des groupes noirs de pénétrer le secteur que pour les individus blancs. Ce pouvoir économique et cette hégémonie encore stratégique dans le cinéma ne sont pas vécus, à notre connaissance, de façon insolente et cynique. Nous n'avons à aucune occasion remarqué, entendu, lu ce qui aurait pu s'apparenter à un protectionnisme. En revanche, nous avons pu sentir une certaine appréhension à l'idée d'être mis à l'écart ou du moins de n'être plus favorisé par l'État dans l'accès au secteur. Cette crainte se transforme souvent en réprobation contre cette partialité qui porte le nom de discrimination positive. Belinda Van Heerden nous explique qu' « en tant que femme et blanche, peu importe l'expérience, quoi que vous ayez fait, à n'importe quelle époque, de toute façon, en tant que cinéaste, vous vous devez de faire vos preuves. Cependant, cela devient incroyablement difficile en tant que réalisatrice et blanche de faire quoi que ce soit »[684] et de préciser qu'« il y a eu de tels efforts dans la correction des déséquilibres du régime précédent que la situation s'est complètement inversée, désormais, cela commence doucement, très doucement à se rééquilibrer, selon moi »[685]. Il semble à première vue que nous ayons une contradiction entre les données chiffrées et le ressenti. En effet, alors que le rapport de la NFVF nous indique clairement que le secteur est à certains postes majoritairement « blanc », la réalisatrie-productrice nous exprime sa difficulté à travailler dans le secteur. Nous pensons, au contraire que ces deux informations sont complémentaires. La production cinématographique a fortement chuté depuis l'apartheid : le secteur se réorganisant, les opportunités se sont restreintes. De ce fait, alors même que les professionnels sont issus d'une catégorie de population avantagée par le passé, leur nombre a certainement

[683] Ibid, p. 20

[684] VAN HEERDEN Belinda. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

diminué. L'élaboration puis l'entrée en vigueur des nouveaux principes et des nouvelles règles du régime n'ont fait qu'accentuer cet effet de sorte qu'une partie des cinéastes ayant exercé sous l'ancien régime et les cinéastes blancs de la nouvelle génération se trouvent désavantagés par le système. Ils mettent donc en cause, à juste titre, le changement de régime et les nouvelles orientations politiques comme motif du bouleversement de leur situation professionnelle.

Les white conscience films : une définition

Mais intéressons-nous maintenant aux cinéastes qui ont eu encore l'occasion de produire et de réaliser des films dans les années 2000. Un phénomène particulièrement curieux est observable. Mise au pas, consciente révolution personnelle, conviction politique, ou simulation pour préserver ses intérêts, un nouveau genre apparaît en ces années, le « white conscience film ». C'est Dave Calhoun qui invente ce type de films[686]. Ils présentent des personnages blancs tentant de gagner le pardon et la rédemption, notions plébiscitées par la CVR et qui font partie des éléments idéologiques de l'Afrique du Sud démocratique. Ces films où la reconnaissance des fautes personnelles et communautaires ainsi que les tentatives de rendre justice aux victimes du passé de façon active, cherchent à donner un nouveau rôle aux populations blanches. Elles ne doivent plus simplement êtres regardées sous le prisme de la culpabilité, du bourreau, mais plutôt de la reconnaissance d'un passé terrible auquel elles ont participé et dont elles souhaitent s'affranchir en se réhabilitant par une prise de conscience, une soif de justice et une demande d'absolution. Dans ces films, il n'est pas indispensable que le(s) héros soi(en)t blanc(s). Cependant, s'ils le sont, ils se doivent d'avoir une prise de conscience radicale dans le film en opposition à d'autres personnages auxquels ils s'opposent afin de présenter un visage polymorphe de la population blanche. Le point de vue du réalisateur est primordial, c'est lui qui témoigne à travers son film de son envie de raconter une histoire se rapportant directement ou non à son sentiment de

---

[685] Ibid.

[686] MARX Lesley. Part Four. Developments in Feature Filmmaking. Chapter 12. The White Man's Curse. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007, p. 306

devoir demander pardon aux victimes d'hier qui sont les vainqueurs et en possession du pouvoir politique aujourd'hui, c'est une sorte de *mea culpa*.

Les white conscience films : *Forgiveness*

Le film *Forgiveness* de Ian Gabriel (2004), produit en Afrique du Sud par la société Giant Film (société détenue par Ian Gabriel et sa femme Cindy) ainsi que DV8, la société de Jeremy Nathan, est certainement l'un des fleurons de ce genre. Depuis son titre jusqu'à l'esthétique du film, l'œuvre de Ian Gabriel est une véritable catharsis. Un policier de l'ancien régime a tué par le passé un jeune garçon soupçonné de terrorisme. Rongé par le remords, sous anti-dépresseurs, il décide de partir dans le petit village de pêcheur où se trouve la famille de celui qu'il a abattu quelques années auparavant. Que cherche-t-il ? À se faire pardonner, se faire punir, devenir l'objet d'une vengeance qu'il mérite ? Les critiques, l'année de sa sortie, sont positives : « Clairement le meilleur film ayant émergé depuis des années »[687], « *Forgiveness* a la majesté d'une tragédie grecque et l'immédiateté d'un reportage d'actualité ». Les thèmes du film sont évidemment la vérité (elle doit éclater), le pardon (les crimes du passé une fois révélés doivent être laissés dans le passé) et la question de l'oubli (comment faire pour aller de l'avant ?). La relation avec la CVR est évidente et nombre d'observateurs l'on remarqué et analysé[688]. L'une des ambitions du film est de véhiculer un message positif au sein d'une histoire complexe et douloureuse, il est possible de trouver un nouveau souffle, de sortir de cet état. Il faut créer du lien à nouveau entre les individus malgré des obstacles qui semblent insurmontables comme celui du policier de *Forgiveness*. La beauté froide du film où les couleurs sont désaturées et la lumière travaillée de sorte à donner une impression de gris tout du long, donnent une nette impression de purgatoire. C'est un entre-deux que nous présente le réalisateur, un lieu quelque part entre l'ancien régime et l'espoir prochain. Le village de pêcheur battu par le vent et le sable virvoletant, les bateaux qui ne

[687] Star Tonight. *Forgiveness the movie* [en ligne]. Disponible sur :, http://forgivenessthemovie.com/Whip_Giantfilms_Job_26/treat_layout4b28.html?momo=no&mid=1000000 [consulté le 10 septembre 2011].

ramènent rien, les regards perdus et sévères, la souffrance latente presque palpable s'avèrent être des éléments indispensables à l'évocation de la situation dans laquelle se trouve la population blanche. C'est un effort presque surhumain que sont amenés à produire les personnages, mais nécessaire afin de trouver la paix.

Cependant, le genre dont fait partie *Forgiveness* tire ses racines dans le cinéma d'apartheid où le point de vue est majoritairement celui du groupe dominant et comme nous le précise Neiloe Khunyeli de la NFVF, il y a des limites à cet exercice : « habituellement par le passé nous avons eu beaucoup de cinéastes blancs racontant des histoires noires dans le pays. Par exemple vous aviez un cinéaste blanc parlant des traditions tribales des hommes zoulous (…), quand ils vont dans les montagnes pour être circoncis, qui est leur rite de passage, vous savez, passer d'un garçon à un homme. Et, vous avez une personne blanche qui n'a pas d'inclinations ou une bonne compréhension de la façon dont cette culture fonctionne et qui désire raconter cette histoire en particulier »[689]. Khunyeli exprime donc une réserve sur le principe et sur le fond. Une expression est de fait un point de vue. Or cette expression et ce point de vue sont issus de la même famille d'individus que par le passé, bien que les objectifs et les idées ne soient pas les mêmes. La persistance de l'hégémonie de ces points de vue est un risque pour l'authenticité des histoires et la fidélité des représentations cinématographiques, bien que les intentions procèdent d'une volonté positive. Cependant, tous les films ne peuvent être qualifiés de cette façon. Le cas de *Forgiveness* n'est pas tout à fait le même. Il s'agit d'un point de vue blanc clairement assumé, clairement identifié et pas de la prise en main totale du point de vue « noir » par un regard « blanc ».

Les white conscience films : *Red Dust*

Le film *Red Dust* de Tom Hooper (2005) en revanche entre bel et bien dans cette catégorie. Le film est une coproduction sud-africaine (Videovision, la société d'Anant Singhe et la BBC). Le cadre du film est la CVR. Dirk Hendrik, un policier ayant officié

---

[688] EVANS Martha. Part Four. Developments in Feature Filmmaking. Chapter 10. Amnesty & Amnesia : the truth and reconciliation commission in narrative film. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid.* ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007. 255-282 pp.

durant le régime de l'apartheid, fait une demande d'amnistie. Cette initiative déclenche un procès pour valider sa requête et authentifier les faits. Par conséquent, Alex Mpondo, l'une de ses anciennes victimes, désormais parlementaire sud-africain, doit témoigner. Il est représenté par Sarah Barcant, avocate sud-africaine ayant quitté son pays depuis longtemps pour exercer aux États-Unis. Cependant, la mémoire de Mpondo lui fait défaut, et le passé semble beaucoup plus trouble qu'il n'y paraît de prime abord.

La situation des personnages du film est complexe, il n'y a pas de véritable héros au sens classique du terme, et en ce domaine le film est surprenant. Il y a un élément déclencheur, la demande d'amnistie auprès de la CVR de Dirk Hendrik ; c'est un personnage important, mais rapidement mis en retrait. Le film se concentre alors sur les deux autres personnages. Le statut d'Alex Mpondo est celui de victime et à ce titre, il est à la fois très présent physiquement à l'image, mais fortement effacé dans le récit du fait de son amnésie concernant sa détention et les séances de torture qu'il a subies sous le joug d'Hendrik. Enfin, Sarah Barcant, appartient à la famille des personnages d'avocat classiques, elle a peu d'aspérité, ce que l'on sait d'elle est seulement qu'elle a quitté l'Afrique du Sud très tôt durant l'apartheid et qu'elle n'est jamais revenue avant cette occasion. Pourtant, si nous regardons de plus près, ce personnage a un rôle plus important et a un sens symbolique très fort.

De façon assez manichéenne, par ailleurs, nous avons le « mauvais Blanc » qui représente ce qu'il y a de pire, le régime passé ; louvoyant, cynique, hypocrite et pervers, Hendrik s'apparente à un stéréotype du « méchant » au cinéma. À l'opposé, le personnage de Sarah devient valorisant. Elle a fui le passé, elle est donc opposée à ce régime, elle défend la cause à la fois d'une ancienne victime de l'apartheid, mais représente aussi le régime démocratique actuel – Mpondo est un parlementaire et un héros. Cette fonction du personnage permet d'indiquer une allégeance à l'État démocratique, elle est à son service. Finalement, en filigrane, ce qui se joue au sein de cette histoire est un combat interne à l'Afrique du Sud blanche. Ceux qui s'opposent sont les anciens cadres du régime et la nouvelle génération de Sud-Africains. Les victimes de l'apartheid ne sont « que » l'objet autour duquel ils se déchirent. Plus finement, les personnages d'Hendirk et Barcant semblent représenter pour le réalisateur, la dualité de chaque individu blanc en Afrique du Sud durant cette période

[689] G.-J. Landau, Entretien avec Neiloe Khunyeli, Johannesburg, 2010

particulièrement difficile, celle de la CVR. Une partie composée de culpabilité, de soumission et de lâcheté, une autre de défi, d'indignation et de courage. Heureusement, c'est la seconde qui sort vainqueur de ce combat. Ce film arrive par conséquent à donner la parole presque exclusivement aux individus blancs alors que le film doit traiter du bouleversement de l'Afrique du Sud et des horreurs du passé. Nous ne pouvons éclipser le fait que le réalisateur de ce film est anglais, Tom Hooper – qui réalise *Le discours d'un roi* en 2011. Il est possible que son éloignement par son histoire personnelle de l'Afrique du Sud ait été l'une des causes de ce type de traitement. Pourtant, cette indication vient renforcer les critiques à l'encontre du cinéma sud-africain produit localement ou coproduit, dont Beathur Baker se fait l'écho. Cette monteuse et productrice de films s'insurge devant les nouvelles histoires qui composent le cinéma sud-africain actuel : « Beaucoup de ces histoires ont été colonisées (…) par des cinéastes blancs »[690]. À son sens, cette histoire que traite *Red Dust* révèle surtout la continuité de la propagation des conceptions du monde et des clefs d'interprétation « blanches » par le cinéma. Le secteur est encore, aux dires de nombreux observateurs, aux mains des Blancs.

Devrait-il pour autant exister des interdictions ou des quotas dans le traitement de certains thèmes ou certaines histoires, quand ils sont mis en scène par certaines catégories de personnes ?

2.2.2. Le visage noir du cinéma sud-africain

Le secteur cinématographique est donc encore marqué par les stigmates de l'apartheid et les changements désirés par l'État sont très lents. Cette situation peut logiquement exciter les passions et les tensions. Un État dirigé par un groupe qui se sent encore absent d'un secteur primordial, vecteur de sens et d'images de lui-même peut être la source de frustration. L'État réglemente et légifère en vue d'amorcer et d'accélérer la transformation. Il faut constater que l'efficacité de ces méthodes n'est pas toujours

[690] Citant Beathur Baker in McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 21

probante. La mixité ou la supériorité d'un groupe sur un autre ne se fait pas automatiquement dans le sens du nouvel ordre social en Afrique du Sud.

Entre 2000 et 2007, la représentation quantitative des groupes de population segmentés par la couleur de peau dans les métiers créatifs ou de contrôle de la création au cinéma n'est pas en faveur des populations noires. Sur les quarante-quatre réalisateurs sud-africains ayant réalisé des films de long métrage en Afrique du Sud (sur un nombre total de cinquante-cinq), il n'y a que onze réalisateurs noirs[691]. Sur ces onze, un seul s'est hissé parmi les dix films les plus rentables, donc les plus vus, il s'agit de Zola Maseko et de son film *Drum* (2005)[692]. Neuf des trente-neuf producteurs sud-africains de longs-métrages sont noirs[693]. Un monteur sur les trente-et-un Sud-Africains est noir (il s'agit de Rehad Desai)[694]. Il n'y a aucun directeur de la photographie noir qui a travaillé sur un film de long métrage de fiction en Afrique du Sud[695]. Sur cinquante-cinq scénaristes, onze étaient noirs (nous ne sommes pas en mesure de distinguer dans cette donnée les Sud-Africains des étrangers)[696].

Les noirs dans le cinéma sud-africain : le manque de formation

Nous pensons avoir une explication au déficit d'individus des populations noires dans les métiers de création et de contrôle dans le secteur cinématographique sud-africain. Il y a pour nous plusieurs raisons qui dépassent largement un blocage volontaire ou inconscient des membres majoritaires du secteur.

Le manque de formation est un facteur limitant. Que ce soit par le petit nombre de formations de qualité pour les métiers du cinéma et de l'audiovisuel, l'accès restreint (financièrement, géographiquement, cursus inadaptés et échecs scolaires), l'ignorance des métiers, l'ouverture récente à un nouveau moyen de divertissement, etc. le secteur ne rencontre pas un engouement égal chez les populations noires et blanches. Le Dr Melanie Chait, à la tête de l'école de cinéma Big Fish School, exprime ce problème de

---

[691] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *South African Feature Films 2000 – 2007.* Johannesburg *:* National Film and Video Foundation, 2008, p. 16

[692] Ibid.

[693] Ibid, p. 17

[694] Ibid, p. 19

[695] Ibid, p. 20

[696] Ibid, p. 21

formation : « Si la démocratisation de l'industrie du film avait réussi, cette école de cinéma n'existerait pas. Je pense que les jeunes talents et les jeunes réalisateurs auraient accès à des écoles de cinéma déjà existantes. Cela devient intéressant à mon avis lorsqu'ils font des films, ils montrent souvent l'échec de la démocratie ou le manque de démocratie en Afrique du Sud »[697]. L'école Big Fish School et sa directrice ont pour ambition d'attirer et de proposer des formations en trois ans à un public inédit, celui qui a été mis de côté pendant tant d'années. Elle pense que l'Afrique du Sud ne peut se passer d'une partie de sa population et de fait, d'une part de sa richesse intellectuelle. Mais l'école a été créée en 2003, les premiers professionnels à être diplômés l'ont donc été en 2006. Le rapport de la NFVF à partir duquel nous rapportons les informations sur le secteur est édité en 2008 et arrête son analyse à 2007.

Les noirs dans le cinéma sud-africain : le manque d'expérience

Le facteur de l'expérience professionnelle rentre donc en jeu. Le secteur du cinéma est un milieu hiérarchisé avec un certain nombre de règles que l'on retrouve un peu partout dans le monde. Il est par exemple très rare de voir un jeune diplômé réaliser ou produire, immédiatement après sa sortie de l'école, un film de long-métrage de fiction destiné à une sortie en salles. De nombreux stages et premiers emplois aux postes d'assistants sont nécessaires avant de concrétiser l'apprentissage (même s'il a été pour une grande part pratique et plus encore s'il n'a été que théorique) en se plongeant au cœur du secteur. Le réseau professionnel créé au fur et à mesure de l'expérience permet souvent de se faire repérer ou d'obtenir des opportunités afin de participer à un premier long-métrage de fiction. Par ailleurs, pour les réalisateurs et les producteurs, la création de court-métrage, la participation à des concours et des festivals sont primordiales pour montrer son style, ce dont on est capable et ainsi se faire « détecter » par des professionnels installés. Notons, en outre, que beaucoup de réalisateurs ou producteurs ne font du cinéma de fiction que très tard dans leur carrière et ne se concentrent que très rarement de façon exclusive sur ce type d'expression visuelle. En effet, une majorité de cinéastes alternent entre publicités, productions télévisuelles, new media et cinéma. Enfin, une conjugaison de chance, de temps, de relations, de persévérance, de talent et

[697] CHAIT Melanie Dr. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

d'expérience est généralement nécessaire pour avoir une possibilité de réaliser ou de produire un premier film pour les salles. Ce que l'on nomme globalement l'expérience est une donnée récurrente du fait de la complexité et des risques financiers de la production cinématographique. Par conséquent, si l'on évoque la mixité du cinéma sud-africain en gardant en tête ce facteur, l'analyse se fixe un peu moins sur une question de protectionnisme, attitude conditionnée par la crainte d'un changement de système, mais davantage sur le cheminement classique de nouveaux entrants dans un secteur comme celui du cinéma. Ces étapes et cette expérience sont difficilement quantifiables avec certitude, mais le parcours est long et sans garantie de succès rapides et durables. Pourtant, nous nous risquons à un pronostic. La production d'un long-métrage, depuis la préparation (du développement de l'idée et de la rédaction du scénario à la recherche de fonds) jusqu'à la sortie en salle, peut voir s'écouler deux ou trois ans, parfois plus, très rarement moins. Il n'y a en plus aucune garantie de produire un second film immédiatement après le premier, cela est conditionné par les résultats au box-office, le succès critique, les festivals, le prochain projet, etc. Si l'on ajoute à ces données le fait que le secteur sud-africain est loin de la taille du secteur hollywoodien ou européen, alors la difficulté est décuplée, les opportunités sont moindres pour un nouvel entrant et pour assurer une fréquence de réalisation et de production régulière.

Les noirs dans le cinéma sud-africain : le manque de fonds et de réseau

Un dernier facteur essentiel qu'il faut souligner est l'argent nécessaire à la production. Les fonds publics (nous les présenterons de façon détaillée dans une partie ultérieure) et privés sont inégaux. Les fonds publics pour la création cinématographique dispensés par l'État sud-africain sont d'un montant bien inférieur à ce que l'État français octroie par exemple. Toutefois, cela s'explique aisément par les sources de financement de ses fonds qui est essentiellement le budget de l'État, qui nous l'avons montré, a bien d'autres priorités pour installer et maintenir son ordre social démocratique idéal. Par ailleurs, les fonds privés ne sont pas beaucoup plus généreux, mais ils permettent néanmoins de donner une alternative de financement. Nous parlerons dans une prochaine partie d'une autre alternative, celle de la coproduction. Cependant, quels que

soient les financeurs, ils partagent une même prudence. Ils veulent limiter les risques d'échecs au box-office donc financiers. Plusieurs méthodes peuvent être mises en place en vue d'assurer ces prises de risques. Nous en relevons quelques-unes. Un financeur peut se spécialiser dans un type de production et de films. À l'aide d'une ligne éditoriale, il s'assure qu'il ne finance que ce qui convient à celle-ci. Il ne se diversifie pas et fidélise une stratégie. Une autre méthode consiste à ne financer que ceux qui ont une expérience suffisante et/ou des succès probants. Alors, on tente de limiter les risques par l'expérience. Ces deux méthodes peuvent être employées conjointement ou non par des institutions publiques ou des fonds privés. La liste des dix premiers réalisateurs sud-africains au box-office entre 2000 et 2007 est exemplaire. Gray Hofmeyer, en première position, est réalisateur entre autres de *Mr Bones* (2001), *Oh Shuck I'm Gatvol* (2004) et *Mama Jack* (2005). Il est une valeur sûre, présente dans l'industrie depuis des années, ses films répondent à un genre simple et éprouvé, le splastick. Il s'apparente donc à une assurance, une expérience combinée à un genre unique. Nous pouvons citer aussi, Regardt van Den Bergh, réalisateur de *Faith like potatoes* (2006) et *Hansie* (2008). Réalisateur d'expérience, fervent croyant, sa cinématographie est imprégnée de dévotion. Ses deux films les plus connus se concentrent sur la communauté afrikaner, l'héroïsme individuel, la rédemption et le mysticisme. Il a un public fidèle et ses thèmes rencontrent une réception favorable. Enfin, un réalisateur comme Darrell Roodt a connu des succès et une reconnaissance internationale qui font de lui l'un des cinéastes sud-africains les plus demandés. *Sarafina* (1992), *Pleure ô mon pays bien-aimé* (1995) ou plus récemment *Yesterday* (2004) – pour lequel il a reçu une nomination aux oscars – sont des films qui ont valeur de repères pour les financiers. Notre propos est donc clair, ces réalisateurs rassurent les producteurs et tous ceux qui souhaitent investir dans le cinéma et qui ont tendance à s'orienter vers le connu, le lisible et le prévisible. Cette situation classique n'est pas une injustice au regard du problème de mixité.

Les noirs dans le cinéma sud-africain : ont-ils une chance ?

Ce que reprochent pourtant nombre d'observateurs est l'impossibilité pour les nouveaux entrants d'avoir une véritable chance de faire leurs preuves. En 2009, « les Noirs sont

moins de 0,1 % des gestionnaires, des équipes techniques, des prestataires de services dans un secteur qui emploie plus de 20 000 personnes et qui génèrent plus de 1,5 milliard de rands par an (presque 2 milliards de dollars américains) »[698]. Ils traduisent cet état par le refus de la caractéristique multiculturelle de l'Afrique du Sud. Les institutions publiques ont donc sur ce point un très grand rôle à jouer, comme le présente Rehad Desai : « L'industrie du film en Afrique du Sud a été (…) le privilège de l'élite et de la classe moyenne dans notre société. Elle n'a vraiment commencé à s'ouvrir que quand le radiodiffuseur public, notre station de télévision est intervenue. Nous avons développé une fondation nationale du film et de la vidéo, nous avons commencé à élaborer une réelle politique dans le secteur de telle sorte que l'histoire tourne autour de notre pays. Nous pouvons bâtir une industrie qui soit démographiquement représentative de l'ensemble de notre pays (…) afin que l'on soit capable de faire des films écrits par les Sud-Africains, produits et réalisés en premier lieu par des Sud-Africains ; c'est très difficile d'obtenir de l'authenticité dans les histoires racontées. (...) Il faut des scénaristes noirs, des réalisateurs noirs, des caméramen noirs, (…) tous ces postes-clefs de création doivent se développer parmi la population noire, et c'est une route longue et difficile, et nous avons eu quelques succès, quelques échecs »[699]. Rehad Desai exprime à la fois la nécessité d'un interventionnisme d'État et rend compte du temps indispensable à l'évolution du secteur. Il est un soutien à la politique de discrimination positive de l'État, afin d'authentifier le besoin d'aide supplémentaire aux individus des groupes autrefois défavorisés, en vue d'accélérer leur intégration au secteur et ainsi assurer la présence de représentations cinématographiques et de clefs d'interprétation alternatives du monde. Dans son propos, on peut saisir la complexité de la transformation. Il n'est pas seulement question de mixité pure, c'est-à-dire que le secteur cinématographique soit proportionnellement à la population sud-africaine représentatif de la société, mais surtout que ce moyen d'expression puisse devenir un outil de témoignage et de regard d'une partie de la population sur elle-même. La nécessité n'est pas tant comptable que politique, le manque de mixité manifeste un manque d'appropriation par des citoyens mis à l'écart et qui pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer ne peuvent s'emparer de l'outil cinématographique rapidement

[698] McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 70

et radicalement. Ce déséquilibre représentatif en rapport avec la population sud-africaine et ce manque d'occupation du secteur cinématographique donnent pour résultat une disproportion dans les productions cinématographiques en ce qui concerne les langues constitutionnelles utilisées dans les films. Entre 2000 et 2007, deux films de fiction produits en Afrique du Sud sont en afrikaans (seulement pour l'année 2007) ; quarante sont en langue anglaise ; quatre sont mixtes, en anglais / afrikaans ; un est en anglais / afrikaans / zoulou ; un est en anglais / xhosa, quatre sont en anglais / zoulou ; un est en xhosa exclusivement ; deux sont en zoulou uniquement ; enfin, un film est en langues zoulou / xhosa / sotho[700]. La langue anglaise demeure la principale langue utilisée dans cette première moitié de XXI^{e} siècle. Le rapport de la NFVF voit pourtant une amélioration dans l'utilisation des langues.

Peurs, incompréhensions et frustrations

Cette division du cinéma qui se manifeste dans la crainte d'une partie des individus du secteur de se voir submergés par les nouveaux entrants et la frustration d'une nouvelle génération causée par le sentiment que le secteur est bloqué rend les rapports parfois très tendus. Letebele Masemapola Jones, productrice de films (*Mama Africa* réalisé par Fanta Régina Nacro, Zulfah Otto Sallies et Ingrid Sinclair en 2002) rend parfaitement compte de l'une des passes d'armes entre les deux groupes : « Je me souviens, il y a moins d'un an, je suis allé à un festival de cinéma, et une cinéaste blanche m'a dit : "Vous devriez oublier les films comme ça, les gens devraient se remettre de l'apartheid" »[701]. Le régime passé et son héritage pèsent donc encore très nettement. Les films qui traitent de ce thème renvoient la population blanche et parmi eux les cinéastes blancs à leurs doutes, leurs culpabilités et un sentiment de malaise. Il est donc pour eux nécessaire de passer à autre chose, d'évacuer certains traumatismes pour que cesse d'apparaître à l'écran une représentation qui ne leur sied pas (tout du moins qui ne leur est pas favorable) au sein des représentations cinématographiques sud-africaines

---

[699] DESAI Rehad. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[700] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *South African Feature Films 2000 – 2007.* Johannesburg *:* National Film and Video Foundation, 2008, p. 11

[701] Citant Letebele Masemapola Jones in McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 10

modernes. Nous ajoutons que cela montre aussi les persistances du souhait de raconter cette période chez les cinéastes, blancs comme noirs. Nous insistons enfin sur le fait, qu'il n'y a bien évidemment pas que des Blancs qui soient lassés de voir l'apartheid se projeter dans les salles de cinéma et à la télévision. Terry Tselane (CEO de la Gauteng Film Commission) souhaite, par exemple, que l'on s'affranchisse de ce type de représentations afin que des films plus commerciaux deviennent une norme pérenne de la production cinématographique sud-africaine.

Les noirs dans le cinéma sud-africain : Maganthrie Pillay et Anant Singh

Nous ne pouvons clore cette partie sans donner deux exemples singuliers du résultat de cette politique d'ouverture du secteur aux individus désavantagés par le passé.

Le premier est celui du cas de la réalisatrice Maganthrie Pillay. Alors qu'issue d'une famille indienne sud-africaine de la région de Durban, elle est considérée comme la première réalisatrice noire du pays lorsqu'elle tourne le road movie *34 South* en 2004. Dans un pays où l'histoire a montré une segmentation pigmentocratique théorique et très souvent pratique extrêmement sévère et dont l'ouverture à la démocratie a révélé une utilisation de cette segmentation pour identifier les populations à promouvoir en priorité, un tel métissage des genres peut-il avoir lieu ? Elle-même se considère en 2005 comme noire, comme le révèle cette citation de la réalisatrice : « Être la première femme noire réalisatrice souligne simplement le fait qu'il y a des milliers d'autres histoires qui ont besoin d'être racontées»[702]. En 2009, Audrey Thomas McCluskey rapporte des propos plus nuancés, témoignant d'une profonde complexité dans la définition de son identité : « Je suis ce qu'on appelle une Indienne dans une soi-disant nouvelle Afrique du Sud. Plus une Peau-Rouge qu'une Indienne du Sud, plus une Africaine qu'une Asiatique vivant dans le Bo-Kaap, plus une musulmane qu'une hindoue. Il a fallu un Steve Biko, cependant, pour me ramener à mes racines »[703].

---

[702] KRIEDEMANN Kevin. Maganthrie Pillay. Producteur, réalisateur. Biographie. *Africultures* [en ligne]. Disponible sur : http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=11342 [consulté le 1er septembre 2011].

[703] Citant Maganthrie Pillay in McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 193

Proposant selon nous une véritable association des influences, des convergences, des forces en jeu pour elle et en elle ainsi qu'une évocation de l'impact du rayonnement d'une icône d'un groupe sur son être ; cette citation nous rattache à la définition d'Alexander sur la nation Garieb et nous confirme sa pertinence dans son explication de la multiplicité de la nation sud-africaine vécue ici par une seule citoyenne.

Notre deuxième exemple est celui d'Anant Singh et de sa société Videovision Entertainment. D'origine indienne sud-africaine, il a commencé sa carrière en tant que loueur de films dans la région de Durban, avant de devenir le Moghul du cinéma sud-africain, à la tête d'un studio de cinéma. Anant Singh et sa société sont présentés comme des modèles de résistance, d'intégration, de progressisme et d'allégeance au régime. Il commence sa carrière en 1984 en produisant le film de Roodt, *Place of weeping*, « le premier film anti-apartheid à être entièrement fait en Afrique du Sud » déclare la page du site du studio[704]. Sa société se présente également comme responsable d'avoir amené sur les écrans sud-africains certains des plus grands films anti-apartheid en bravant les lois d'apartheid[705]. Rappelons que c'est aussi le studio qui produit les films de Leon Schuster très fortement critiqués à cause des stéréotypes communautaires dont ils se font les échos. Videovision souhaite clairement être considéré comme un studio modèle en matière de discrimination positive, puisqu'il se targue d'occuper une position unique en Afrique du Sud, car il est détenu et contrôlé entièrement par des individus issus de groupes autrefois désavantagés[706]. Mais son allégeance au pouvoir est telle qu'elle est directement exprimée, telle une caractéristique « génétique » de la société : « L'ambition de la société d'être une entreprise importante, rentable, détenue et contrôlée par des Noirs, s'accorde au développement économique et social qui reflète la démographie du pays. Il est certain que les succès de l'Afrique du Sud et de la société dépendent grandement de l'implantation de cette vision dans une réalité durable. C'est dans ce contexte et compte tenu des impératifs d'élargir le BEE[707] que la discrimination positive est devenue l'un des objectifs les plus importants de

[704] VIDEOVISION. Anant Singh Chief Executive Officer. *Videovision* Entertainment [en ligne]. Disponible sur : http://www.videovision.co.za/anant-singh/ [consulté le 22 octobre 2010].

[705] Film production. Corporate profile. *Videovision* [en ligne]. Mois année. Disponible sur :, http://www.videovision.co.za/content/view/5/26/#2 [consulté le 22 octobre 2010].

[706] Ibid.

Videovision Enternainment et qu'il a été assimilé à la stratégie commerciale de l'entreprise »[708]. Cette affirmation de subordination d'une entreprise privée, fleuron du secteur cinématographique sud-africain à l'une des politiques phares du régime politique et de façon aussi manifeste est à notre connaissance unique en son genre en Afrique du Sud. Là où d'autres entreprises présentent des résultats chiffrés et/ou une simple expression d'une adaptation de leur société à l'inflexion politique du régime en place, Videovision Entertainment formule avec éloquence ce qui apparaît comme une évidence. Dans son exemplarité affichée, l'entreprise dévoile, elle aussi, des chiffres et des actions-clefs : « Videovision Entertainment a activement promu la discrimination positive avec les initiatives suivantes : 1. Videovision Entertainment a été la première société sud-africaine à signer le Code de Sullivan, et à faire pression sur les sociétés sud-africaines pour qu'elles fassent de même. 2. Videovision Entertainment est composé de 60 % de Noirs et 53 % de femmes. Les directeurs de production cinématographique et de post-production sont féminins et les quelques dernières positions-clefs en production et au niveau de l'équipe générale sont partagées à 50/50. 3. Videovision Entertainment a illustré son engagement à discriminer positivement les groupes précédemment défavorisés grâce à des possibilités d'emplois sur ses productions diverses – au moins 40 % des équipes engagés sont noires »[709].

Par ailleurs, et cela est sans doute lié, Anant Singh a reçu la bénédiction du père de la nation puisque Nelson Mandela dit de lui qu'il est un producteur qu'il respecte beaucoup, un homme d'une très grande habilité et le second président de la République sud-africaine, Thabo Mbeki, l'honore en le nommant au sein du collectif créatif responsable de l'organisation des célébrations des dix ans de la démocratie en 2004[710]. Videovision Entertainment a donc un visage particulier dans le secteur cinématographique. Son président et sa société essaient-ils de polisser les contours en vue d'être plus politiquement conformes aux exigences contemporaines afin de préserver les affaires et de les développer ? Ou est-ce une véritable déclaration de l'engagement politique d'une société responsable qui produit des films de fiction depuis

[707] Note de l'auteur, Black Economic Empowerment, c.-à.-d. la politique de discrimination positive.

[708] Empowerment strategy. Corporate profile. *Videovision* [en ligne]. Mois année. Disponible sur :, http://www.videovision.co.za/content/view/5/26/#2 [consulté le 22 octobre 2010].

[709] Ibid.

1984 ? Stratégie d'affaire et fin nez politique ou enrôlement volontaire dans un effort national ? Une partie de la réponse réside certainement dans une étude comparative approfondie des archives, des productions et des relations pré-1994 de la société avec l'État sud-africain ainsi que ses productions et son mode de fonctionnement actuel.

Nous pouvons dès lors analyser le bouleversement politique des années 1990 dans le secteur cinématographique comme un renversement des rôles. Les Blancs deviennent les victimes potentielles d'un État où ils sont dépossédés en grande partie du pouvoir politique, même s'ils demeurent en nombre à des postes importants dans les domaines économiques et sectoriels. C'est une population qui se sent menacée.
Comment alors imaginer une harmonisation du cinéma et des figures cinématographiques avec de telles tensions ? Comment élaborer une nouvelle image de la société sud-africaine cohérente avec l'idéologie d'État alors que le secteur n'est pas homogène ?

3. Organes d'État, multipartisme, organisations professionnelles et industrie cinématographique

Avant de proposer une analyse des stratégies de l'État pour développer le cinéma sud-africain, nous souhaitons identifier les forces en présence dans ce secteur afin de mesurer les enjeux, les positions politiques et les rôles de chacun des acteurs. Cette « cartographie » se veut assez large puisque nous y intégrons toutes les formations et organisations politiques (que nous avons trouvé) qui ont une définition structurée du cinéma et/ou une influence sur celui-ci dans l'Afrique du Sud moderne.

[710] VIDEOVISION. Anant Singh Chief Executive Officer. *Videovision* Entertainment [en ligne]. Disponible sur : http://www.videovision.co.za/anant-singh/ [consulté le 22 octobre 2010].

3.1. Les organes et les mécanismes d'État – le niveau national

Nous débutons par une présentation des institutions publiques ayant une influence décisive sur le secteur cinématographique au niveau national.

3.1.1. Le Department of Arts and Culture (DAC)

Le Department of Arts and Culture (DAC) est depuis 1996 (il s'appelait à l'époque le Department of Arts, Culture, Science and Technology) fortement investi dans l'élaboration d'une nouvelle expression culturelle en Afrique du Sud, comme en témoignent les deux rapports étudiés dans le second chapitre de cette thèse.

Son rôle est clairement défini. Son objectif premier est de « développer et préserver la culture sud-africaine pour assurer la cohésion sociale et la construction de la nation »[711]. Ses missions sont ancrées dans la politique de transformation de la société pour qu'elle corresponde à l'idéal d'organisation sociale souhaitée par l'État. Le DAC a donc en charge de : « Développer et promouvoir les arts et la culture en Afrique du Sud et accroître son rôle dans le développement social ; Développer et promouvoir les langues officielles de l'Afrique du Sud et améliorer la diversité linguistique du pays ; Améliorer l'économie et les opportunités de développement pour les arts sud-africains et la culture, nationalement et à l'échelle mondiale par des partenariats fructueux, assurant ainsi la durabilité du secteur ; Développer et contrôler la mise en œuvre de politiques, de lois et de stratégies pour identifier, conserver et promouvoir l'héritage culturel ; (…) Guider, soutenir et développer les fonds d'archive et d'information de la nation pour permettre aux citoyens d'avoir un accès complet et ouvert à ces ressources »[712].

Le DAC tire sa légitimité à exercer une influence et à prendre des décisions en matière de culture en tant qu'organe de l'État du fait de la Constitution sud-africaine. Son mandat tire son origine et son fondement de la section 16 (1) : « "Chacun a le droit à la

[711] DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE. Departmental Vision and Mission. *Department of Art and Culture* [en ligne]. Disponible sur : http://www.dac.gov.za/vision_mission.htm [consulté le 16/01/2010].

[712] Ibid.

liberté d'expression, ce qui inclut : a) La liberté de la presse et des autres médias ; b) La liberté de recevoir ou de réagir à des informations ou des idées ; c) La liberté de créativité artistique et d'enseignement ; d) Et la liberté de la recherche scientifique" »[713] ainsi que de la section 30 « "Chacun a le droit d'utiliser sa langue pour participer à la vie culturelle de son choix, mais personne n'exerçant ces droits ne peut le faire en contradiction avec aucune des dispositions de la Charte des Droits" »[714]. Son champ d'autorité et d'action englobe tous les arts et les expressions créatives sur le territoire sud-africain.

De sorte que le gouvernement et les citoyens puissent évaluer l'efficacité des mesures prises par le DAC pour remplir ses missions, des objectifs mesurables sont définis : « a) Coordonner et soutenir les programmes stratégiques nationaux en développant et en analysant les politiques et la législation tout en développant des systèmes pour les contrôler et les évaluer. b) Augmenter et faciliter l'accès à une participation plus large dans les arts et la culture par un engagement politique, des lois et des financements équitables. c) Développer, promouvoir et protéger les 11 langues officielles par un engagement politique, par la loi et la mise en œuvre de la politique sur la langue pour permettre aux Sud-Africains de réaliser leurs droits à parler leur langue. d) Augmenter l'accès et la participation des artistes locaux aux activités des industries culturelles économiques par la formation, la loi et des opportunités internationales »[715].

En 2011, le ministre des Arts et de la Culture est Paul Mashatile, il était jusqu'en 2010 le vice-ministre de la Culture de Lulu Xingwana. Il est à la fois président de la section du Gauteng de l'ANC et secrétaire général du parti communiste sud-africain. Son prédécesseur reconnaissait qu'une intervention de l'État était indispensable afin de remplir les engagements d'ouverture de la culture au plus grand nombre et aux individus de groupes défavorisés par le passé. Lulu Xingwana soutenait donc ouvertement les principes de discrimination positive, solutions selon elle, évidentes et efficaces : « Il est important que nos interventions soutiennent le Broad Based Black

[713] Ibid.
[714] Ibid.
[715] Ibid.

Economic Empowerment (BBBEE) dans le secteur des arts »[716]. Cette stratégie vise à créer et protéger une catégorie d'artistes locaux, noirs et décisionnaires dans le milieu culturel sud-africain : « Nous devons travailler ensemble à transformer l'ensemble du secteur, où les artistes noirs ont aussi le droit à la propriété dans la chaîne de valeur de cette importante industrie où les artistes noirs (et non les multinationales et les dirigeants d'entreprises) doivent décider quoi produire ou quoi créer »[717].

En ce qui concerne proprement le secteur cinématographique, le DAC délègue l'application de ses missions à la Nation, Film and Video Foundation (que nous présenterons ultérieurement). Il est donc le ministère de tutelle. Il veille à ce que la NFVF intègre les principes et la philosophie du DAC pour mieux les appliquer au cinéma.

Cependant, pour une question de prestige et de hiérarchie, le ministre en personne peut intervenir sur ce domaine qui fait partie de son champ d'action politique. Notons le discours de Paul Mashatile, lors de l'ouverture du premier Festival du film français en Afrique du Sud (le 4 février 2010), en plus de célébrer l'histoire et le rôle du cinéma français dans le monde, il se félicite de l'accord de coproduction signé en mai 2009 entre le DAC et le ministère de la Culture française, dont le festival est l'un des résultats, ainsi il espère que l'influence culturelle cinématographique française sera bénéfique aux cinéastes locaux[718].

Le DAC n'a pas toujours eu une bonne réputation et selon le réalisateur Teddy Mattera (*Max and Mona*, 2004), il serait même un ministère de second rang. Il donne comme exemple ce qu'il considère comme une preuve du « dédain » du gouvernement envers les arts : « Je trouve assez intéressant de noter qu'après nos élections démocratiques[719], le gouvernement qui est maintenant en place a jugé bon de donner le portefeuille des arts et de la culture à l'un de ses ennemis premiers – l'IFP (Inkatha Freedom Party). Ce parti avait été favorable au gouvernement raciste et avait participé à l'apartheid ! C'était presque un portefeuille punitif. Comme punition, ils ont donné les arts et la culture à un

---

[716] XINGWANA Lulu Ms. Address by the Minister of Arts and Culture, Ms Lulu Xingwana MP at the State of the Nation Debate. *Department of Art and Culture* [en ligne]. June 2009. Disponible sur : http://www.dac.gov.za/speeches/minister/2009/Speech4June09.html [consulté le 10 janvier 2010].

[717] Ibid.

[718] MASHATILE Paul. Speech by the Minister of Arts and Culture, Paul Mashatile at the launch of the French Movie Festival. *Department of Art and Culture* [en ligne]. 4 February 2010. Disponible sur : http://www.dac.gov.za/speeches/minister/2011/4-02-2011.html [consulté le 29 octobre 2011].

ennemi politique ! Cela en dit long sur ce que notre gouvernement pense des arts »[720]. Cette remarque nous semble manifester la sensibilité du secteur et l'attention prêtée par les artistes et notamment les cinéastes aux désignations institutionnelles et donc à la stratégie et aux décisions du gouvernement concernant les arts et le cinéma. Nous le verrons plus en détail lors de la présentation des organismes professionnels.

3.1.2. National Film and Video Foundation (NFVF)

En ayant la délégation du DAC, la NFVF est véritablement le centre névralgique en ce qui concerne la gestion, la régulation et les positions politiques de l'État sud-africain pour ce qui est du secteur cinématographique.

La NFVF est mandatée par le Parlement depuis la loi de 1997 pour être le « fer de lance du développement de l'industrie du film et de la vidéo en Afrique du Sud »[721]. L'ambition de la NFVF et de ses salariés est de lutter pour qu'il existe une industrie du cinéma sud-africain de qualité, qu'elle soit représentative de la société et commercialement viable[722].

Elle pense pouvoir soutenir cette vision du cinéma local en créant un environnement propice au développement d'un tel secteur. Elle définit alors dix objectifs pour réaliser cette aspiration : « Développer des relations efficaces entre le gouvernement, l'industrie cinématographique et les autres organismes de réglementation ; Se financer par des fonds publics, des investissements privés, la loterie et tout autre moyen ; Stimuler et faire progresser l'acquisition de compétences, l'éducation et la formation ; Contrôler, mesurer et planifier des stratégies nationales pour l'industrie, ainsi conseiller le gouvernement sur la politique à avoir ; Développer la production locale et les contenus locaux ; Développer le goût du public de la télévision et du cinéma en Afrique du Sud pour les contenus locaux ; Corriger les déséquilibres du passé dans le secteur cinématographique et développer les petites, les moyennes et les microentreprises pour une croissance plus efficace de l'industrie ; Aider à refléter la culture et les langues sud-africaines pour des spectateurs locaux et internationaux ; Proposer des fonds et des

---

[719] note de l'auteur, Teddy Mattera parle des élections de 1994.

[720] Citant Teddy Mattera in McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 133

[721] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. National Film & Video Foundation ? . *National Film and Video Foundation* [en ligne]. Disponible sur : http://nfvf.co.za/about-nfvf [consulté le 7 septembre 2010].

bourses pour le développement de la production, de la commercialisation, de la distribution et de la formation »[723].

Elle a en outre un impératif moral, elle doit créer des facilités d'accès pour que les citoyens sud-africains ordinaires puissent « exercer une influence dans l'expression de leurs propres images »[724]. Ces objectifs indiquent un grand degré d'interventionnisme. Notons en outre que la NFVF a une vision duale du secteur, entre industrie et outil d'expression représentatif. Elle veut donc contribuer à l'élaboration d'un secteur qui « reflète et représente la nation, viable commercialement, en incitant et soutenant un cinéma qui permette aux talents techniques et créatifs sud-africains d'atteindre le monde »[725].

3.1.2.1. La charte des valeurs

Une charte des valeurs pour officialiser et entériner l'objet de la NFVF est éditée en 2005 puis mise à jour en 2009. Plusieurs thèmes sont abordés et s'apparentent à l'affirmation de la vocation et du rôle de la NFVF en tant qu'institution, sa vision du cinéma sud-africain et de l'industrie cinématographique locale, ses rapports avec le gouvernement et sa définition de la nation.

La NFVF a une devise, « faire bouger les différentes images de la nation sud-africaine ». Elle reflète le besoin de diversité, mais essentiellement le passage d'un type d'images surannées de la nation à un autre plus cohérent avec la réalité contemporaine de l'Afrique du Sud.

Par conséquent, elle a en charge au nom de l'État la coordination de projets en collaboration avec d'autres institutions, organisations et individus compétents pour créer et promouvoir un environnement dans lequel un secteur cinématographique pourra se développer en cohérence avec sa devise. La NFVF devient donc une entité centrale. Elle rapporte premièrement à l'État, de façon formelle en éditant des rapports conditionnés par « la Constitution, la loi sur la gestion des finances publiques, la loi sur

---

[722] Ibid

[723] Ibid.

[724] Ibid.

[725] Ibid.

les relations intergouvernementales »,[726] etc. Puis elle est tenue d'avoir une relation avec la société civile du fait de son impératif moral. Elle doit donc publier et informer le public des dispositions et des politiques du gouvernement qui touchent le cinéma[727]. Enfin, elle tisse des relations avec le secteur privé qui comportent des accords contractuels à des niveaux divers de la chaîne de valeurs sur des projets et des marchés qui ont un intérêt pour les deux parties.

Mais pour réussir à remplir son rôle, la NFVF a besoin du soutien de tous les acteurs du secteur. Ils doivent participer aux programmes et aux initiatives de l'institution. La charte des valeurs indique en outre que des synergies doivent être mises en place grâce à de meilleurs et de plus fréquents échanges (soutien, conseil, coordination) ainsi que le suivi et l'évaluation de l'impact des initiatives gouvernementales visant à obtenir les résultats souhaités par la société[728]. La NFVF a besoin d'être légitime et ses désirs d'entretenir des rapports avec des segments importants de la société sont autant de manifestations d'une nécessité de reconnaissance de son autorité et de l'approbation de ses initiatives par le secteur.

Un défi

La Charte révèle le sentiment officiel de la NFVF à l'égard du cinéma sud-africain. Elle considère que ce cinéma est bloqué : « Un des défis majeurs pour la NFVF est de stimuler la demande pour les productions cinématographiques locales. Un certain nombre de facteurs contribuent au statu quo sur le marché sud-africain où la majorité des productions locales peinent à attirer les spectateurs locaux au cinéma. Au niveau micro-économique, l'enjeu est de stimuler la culture du cinéma et le goût des films, ce qui assurera la croissance dans le secteur »[729]. L'institution lie ainsi la croissance économique du cinéma à un développement de l'affection du public national pour les productions locales. L'une des pistes pour concilier le public et son cinéma est de « préserver, développer et promouvoir les traditions sud-africaines à travers le pouvoir

[726] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Value Charter, Mapping the way towards 2025.* 2e éd. Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2009, p. 23

[727] Ibid.

[728] Ibid.

[729] Ibid, p. 33

des images »[730]. Mais l'enjeu est de taille, considérant les carences du secteur – nous développons, par la suite, les initiatives de la NFVF pour les pallier. La NFVF perçoit aussi le cinéma comme une industrie en devenir. Selon elle, une industrie rassemble la production, la distribution et la consommation massive de contenus sans compromission avec la créativité et la protection de la propriété intellectuelle.

Cette industrie, en outre, a pour fonction de contribuer au développement du tissu industriel et économique du pays. La charte des valeurs met en évidence un effet économique multiplicateur, c'est-à-dire l'impact d'un rand employé dans l'industrie cinématographique. Ce rand a une influence sur le nombre d'emplois et le coût des emplois créés dans la chaîne de valeur. « La détermination de l'impact économique du cinéma et de la vidéo sur l'économie demande des investissements appropriés dans le secteur des systèmes d'information et de gestion des connaissances. Les recherches mondiales montrent que les pays avec des industries de contenus compétitives présentent une croissance du contrôle, des mesures et de l'évaluation de la performance de leur secteur (…). Il est temps que l'Afrique du Sud suive ce chemin. »[731] En 2011, la NFVF ne connaît pas encore suffisamment son secteur. Les recherches, les analyses et les indicateurs statistiques ont été mis en place très récemment. L'Integrated Promotional and Development Campagain est créé, par exemple, pour suivre et mesurer l'incidence directe des programmes de la NFVF sur le flux des revenus de l'industrie et sa contribution à la fiscalité. Cependant, ce retard grève toujours les réflexions sur les stratégies appropriées en vue de remplir les objectifs que s'est fixés l'institution.

Origine et contexte

La charte des valeurs redonne les origines et le contexte de la création de la NFVF en attachant son existence et d'une certaine manière sa légitimité à la démocratisation de l'Afrique du Sud. L'organe d'État remercie « ces honorables Sud-Africains dont l'esprit a fourni la lumière, la mission et l'inspiration pour construire des industries culturelles viables en Afrique du Sud. Cela comprend des activistes culturels qui ont sacrifié leur vie à la lutte pour la liberté d'expression et de créativité des Sud-Africains. (…)

[730] Ibid, p. 2
[731] Ibid, p. 6

également (…) des dirigeants politiques qui ont conçu le Livre blanc sur les arts, la culture et le patrimoine qui a conduit à la naissance de la NFVF »[732].

Selon la charte, le « renforcement et la réinvention du secteur peuvent intervenir seulement au prix d'une nouvelle configuration institutionnelle et de nouveaux mécanismes »[733] justifiant ainsi l'intervention de l'État et du gouvernement représentée par la création et le rôle de la NFVF. Le tissu institutionnel et la présence de l'État se confirment au fur et à mesure de la lecture de la charte. Le cinéma étant à la fois un enjeu économique et culturel, le souhait est qu'« il relève de la compétence partagée par les sphères nationales, provinciales et municipales. Les industries culturelles couvrent à la fois les pôles sociaux et économiques du gouvernement »[734]. C'est donc de son devoir de s'investir dans leur gestion.

Diversité cinématographique

La démocratisation de la société souhaitée par l'État trouve une formulation spécifique au sujet du cinéma. La charte insiste sur l'exigence élevée de diversité au sein du secteur pour que les représentations cinématographiques puissent être plus fidèles à la réalité sociale sud-africaine, car un déséquilibre demeure. « Aujourd'hui le flux culturel est déséquilibré, penchant lourdement dans une seule direction, des pays riches vers les pays pauvres… de tels assauts d'une culture étrangère peuvent poser un risque pour la diversité culturelle, et effrayer les populations qui pourraient perdre leur identité culturelle. La réponse est le soutien aux cultures nationales et indigènes afin qu'elles s'épanouissent aux côtés des cultures étrangères. Malgré l'intervention de l'État, l'Afrique du Sud est encore l'un des principaux marchés pour les films étrangers. »[735]

Ces propos marquent un souhait protectionniste à deux niveaux selon nous. Le premier niveau implique les influences du cinéma étranger (hollywoodien principalement) sur la société sud-africaine. Ce cinéma plébiscité par le public rencontre un succès hégémonique que l'État veut amoindrir au profit des productions locales. Cette disproportion des représentations cinématographiques inquiète puisqu'elle révèle un

[732] Ibid, p. 3
[733] Ibid, p. 10
[734] Ibid, p. 17

goût prononcé pour une culture globale, des représentations codifiées en-dehors de la société sud-africaine. L'État veut donc se protéger des représentations cinématographiques étrangères. Pour diminuer leur impact, il souhaite favoriser la production locale. Le second niveau de protectionnisme s'adresse au cinéma national. La vision du monde projetée par le cinéma sud-africain à l'initiative d'individus provenant d'un seul groupe de population sud-africaine ne satisfait pas le régime dans un souci de démocratisation de la société dans son ensemble. La diversité ici s'apparente à l'amélioration des conditions d'accès à la création cinématographique à la totalité des citoyens en vue de panacher les visions du monde originaires d'Afrique du Sud.

3.1.2.2. Initiatives pour le développement du public

La NFVF, comme nous l'avons indiqué dans un paragraphe précédent, a pour mission de développer un public.

Le premier défi est de susciter l'intérêt du cinéma comme divertissement ou comme moyen d'information pour un public plus diversifié. Historiquement, les spectateurs correspondent à la segmentation de l'apartheid. Ils sont Blancs en majorité et plutôt jeunes. Cette audience est fidèle et a facilement accès aux salles de cinéma ou aux autres moyens de voir des films, la concentration géographique des salles étant héritée de la politique de géo-localisation des populations.
Le deuxième défi est que les spectateurs sont principalement attirés par les productions étrangères et hollywoodiennes, les films sud-africains n'ayant que peu de crédit (jusqu'à récemment) à leurs yeux. Précisons, que les films sud-africains sont considérés comme ayant peu de moyens, comme étant mal joués et pas toujours intéressants. Des films comme *Jerusalema* de Ralph Ziman (2008), *White Wedding* de Jann Turner (2009), *Liefling* de Brian Webber (2010) ou encore *Spud* de Donovan Marsh (2010) viennent contredire en partie ces propos puisqu'ils ont rencontré un véritable succès en salles.

---

[735] Citant le Human development report (1999) in Ibid, p. 4

Le troisième défi est de multiplier quantitativement le nombre de spectateurs qui reste encore trop bas. L'éloignement des salles ou des enseignes vendant des produits culturels ; le prix du billet ou de l'achat/location d'un film ; la mauvaise qualité du réseau de transport en commun ; les risques réels et fantasmés causés par la violence ; la concurrence d'autres divertissements (comme la télévision pour ceux qui en possèdent une) et l'ignorance de l'offre cinématographique diminuent drastiquement les capacités de développement du public sud-africain.

La NFVF a parfaitement conscience de ce triple problème et s'attaque à ce chantier primordial pour soutenir l'industrie locale. Afin d'évoquer les réflexions et les initiatives de la NFVF, nous nous basons dans un premier temps sur deux rapports publiés par l'institution, le *Soweto Audience Research Report* ainsi que l'*Audience Development Research Report,* puis sur la création des SAFTAS, l'équivalent des Oscars aux États-Unis et des Césars en France.

Soweto Audience Research Report

Le *Soweto Audience Research Report* est publié en 2007. Cette étude a pour ambition d'évaluer la viabilité d'un modèle de service d'exploitation et de distribution pour les publics de Soweto et des communautés historiquement désavantagées dans leur ensemble[736] et ainsi comprendre les souhaits et les critères de consommation du cinéma.

« L'étude visait les enfants scolarisés, âgés de 13 à 18 ans qui sont à la fois d'actuels et d'éventuels spectateurs de cinéma, leurs parents et les adultes qui sont des spectateurs existants et potentiels (…). Un total de 850 questionnaires ont été envoyés à des écoles et des centres commerciaux comme les écoles secondaires de Thaba Jabula et de Emshukantambo à Pimville, l'Université de Johannesburg – Klipspruit branch, les centres commerciaux Jabulani et Southgate, et le restaurant Sakhumzi. »[737] Les résultats en matière de goût et de consultation d'œuvres cinématographiques sont très intéressants.

[736] MOKHELE Naomi. *Soweto Audience Research Report*. Media Release. Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2007, p. 1

[737] Ibid.

Tsotsi est le seul film sud-africain qui apparaît dans le top dix des films que les répondants ont récemment eu l'occasion de regarder (49 %). Mais l'étude révèle un indicateur étonnant et pour le moins inattendu : une « quantité notable de personnes a regardé *Morouti Wa Tsotsi*, un film indépendant, une comédie locale sortie directement sur DVD, qui met en vedette Senyaka la star du Kwaito (…), ce qui suggère un marché du DVD significatif »[738]. Nous ne sommes pas parvenus à trouver suffisamment d'informations pertinentes sur ce film. Toutefois, nous pouvons mettre en avant une mention intéressante sur le site de M-Net, ce titre a été diffusé sur les antennes de la chaîne privée sud-africaine dans le cadre du projet New Directions[739]. 89 % des personnes interrogées sont ouvertes et enthousiastes à l'idée de voir des films sud-africains. Pourtant, cet intérêt est surtout un souhait, car dans les faits elles n'en regardent pas. En revanche, « lorsqu'on leur demande pourquoi ils sont prêts à regarder des films sud-africains, les répondants ont souligné qu'ils renvoient un reflet fidèle de la façon dont vivent les Sud-Africains, qu'ils peuvent leur apprendre des choses sur leur histoire et qu'ils sont produits localement »[740]. Ces retours sont autant de données positives, accréditant l'élaboration de stratégies de la NFVF pour créer un cinéma local plus fort.

D'un autre côté, 11 % demeurent réfractaires au cinéma sud-africain ; pour eux il est « ennuyeux, il se concentre trop sur l'apartheid, il promeut le gangstérisme, est d'une piètre qualité et raconte toujours la même histoire »[741]. Bien que le nombre d'insatisfaits soit mineur, les sujets d'insatisfactions ne sont pas à mettre de côté.

Par ailleurs, l'intérêt des répondants pour le cinéma local est opposé à la réalité de consommation du cinéma puisque la majorité du public demeure fidèle et attachée au cinéma hollywoodien. Les genres les plus populaires sont respectivement, la comédie, l'action et les films romantiques[742]. En outre, le DVD persiste à être le moyen le plus utilisé par ce panel pour la visualisation de films. Il en loue ou en achète de manière

---

[738] Ibid, p. 2

[739] MNET. New Directions. *Mnet corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.emc.mnet.co.za/ArticleList.aspx?Id=219 [consulté le 9 septembre 2011].

[740] MOKHELE Naomi. *Soweto Audience Research Report*. Media Release. Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2007, p. 2

[741] Ibid.

[742] Ibid.

régulière. Enfin, 40 % des répondants vont au cinéma une fois par mois, alors que 10 % n'y vont jamais[743].

Audience Development Resarch Report

L'*Audience Development Research Report* quant à lui est édité en 2010 et son objectif est de déterminer l'attitude des étudiants envers les films locaux et leur façon de regarder les films en général.

La volonté de fond est de comprendre l'attente des jeunes spectateurs afin de calibrer une stratégie de création d'une culture cinéphile et cinéphage en Afrique du Sud. Souvent, ailleurs dans le monde, ces jeunes composent un groupe de forts consommateurs de contenus audiovisuels. La NFVF choisit en ce sens un panel d'étudiants « âgés de 16 à 18 ans qui sont un fragment intéressant de la population puisqu'ils sont des cinéphiles potentiels et la NFVF voudrait comprendre leurs habitudes de consommation de films, et surtout, leurs opinions personnelles sur le cinéma »[744]. L'étude rapporte donc un cas d'analyse classique de projection d'un film devant un public de 412 étudiants à qui l'on a remis un questionnaire composé de « dix-sept questions dont douze étaient fermées et cinq ouvertes »[745] auquel ils doivent répondre à la fin de la projection.

Le film en question est *Skin* d'Anthony Fabian (2008) avec Sophie Okonedo, Tony Kgoroge et Sam Neill. C'est une coproduction sud-africaine et anglaise. L'histoire du film retrace la vie de Sandra Laing qui a eu la dramatique et réelle expérience de changer plusieurs fois, officiellement, de classification raciale durant le régime de l'apartheid. Née « Noire » de parents blancs afrikaners, elle fut confrontée à l'absurdité, aux limites et aux excès du régime. Ces événements ont bouleversé sa vie depuis son plus jeune âge jusqu'à aujourd'hui. C'est donc un film historique, ancré dans une représentation de l'ancien régime où le sujet est la couleur de peau et les abus du déterminisme de l'humanité à travers ce seul critère. Confronter des jeunes étudiants n'ayant pour la majorité aucun souvenir de cette époque est d'une certaine façon les

[743] Ibid, p. 3
[744] Ibid, p. 4
[745] Ibid, p. 14

sensibiliser à un passé à travers une vision personnelle et une condamnation de l'apartheid.

Nous tenons à souligner dès maintenant une singularité dans cette étude de la NFVF. Le film est réalisé par Anthony Fabian, un réalisateur américain blanc dont c'est la première réalisation de long métrage et l'actrice principale jouant le rôle de Sandra Laing, Sophie Okonedo est une actrice anglaise. Or la NFVF cherche à sensibiliser les étudiants sur le cinéma local et les expressions cinématographiques nationales. Le sujet et la coproduction (co-financement, tournage en Afrique du Sud, présence de techniciens et d'acteurs sud-africains, le plus important étant un second rôle pour Tony Kgoroge, etc.) semblent des éléments fondamentaux suffisants pour définir ce film comme une œuvre du cinéma sud-africain moderne par l'institution en charge de ce type de qualification. La NFVF justifie sont choix de la façon suivante : « Skin a été choisi en raison de sa pertinence sur l'histoire sud-africaine et le potentiel qu'il a à être utilisé comme un outil d'apprentissage pour les élèves »[746]. En outre, ce long-métrage est le premier à être distribué par la NFVF.

En février 2010, des étudiants de 16 à 20 ans en provenance du Kwazulu-Natal, du Gauteng et du Western Cape sont invités à participer à cette étude. Les résultats sont à prendre avec prudence vu le modeste panel.

Mais « la plupart des élèves ont révélé qu'ils dépensent leur argent de poche dans le divertissement (41,1 %) et sont prêts à payer R 15.00 pour un ticket de cinéma (24,1 %) alors que 18 % sont prêts à payer R 20.00 »[747]. 10,6 % des répondants ne vont pas au cinéma parce que ce même ticket est trop cher (19,2 %) ou alors qu'ils n'ont pas le temps d'aller voir des films (22,9 %) et une autre petite partie n'aime pas aller au cinéma – aucun pourcentage n'est donné pour cette catégorie[748].

Ils expriment, en plus, leur appréciation des productions locales à l'égard de films comme *Jerusalema*, *Tsotsi* ou *White Wedding* qui sont les titres les plus souvent cités. Ils semblent que le moyen de visualisation des films locaux comme étrangers soit encore une fois davantage le DVD que la salle de cinéma[749].

---

[746] Ibid, p. 4

[747] Ibid.

[748] Ibid.

[749] Ibid.

Les *South African Film and Televison Awards* (SAFTAS) sont créés pour récompenser la production nationale. Il s'agit de rassembler les professionnels du secteur dans une grande messe, une célébration pour reconnaître la vitalité du cinéma et de la télévision sud-africaine en direct sur le petit écran.

Le souhait est donc de réunir une fois par an un cinéma et son public; de ce fait, la compétition, les films en lice, le cortège de stars, les prix, les discours, la rediffusion sont autant d'éléments servant à faire la promotion de l'expression cinématographique et télévisuelle nationale pour habituer les citoyens et susciter l'intérêt de ces derniers pour leur cinéma. Selon la NFVF, « les prix sont une intervention tactique en ligne avec le programme de stimulation de la demande et du développement du public en célébrant le talent et la créativité au sein de l'industrie de la télévision et du film sud-africain » [750].

Le souhait est de présenter chaque année des productions de qualité, le meilleur de la création cinématographique et audiovisuelle dans « l'intention (…) de donner du prestige aux contenus locaux, qui à leur tour augmente la popularité de ses stars, augmentant ainsi la demande d'un public croissant »[751].

De la même façon que pour les Oscars, les Césars, ou encore les Goyas en Espagne, ce qui est en jeu est la fierté nationale par la démonstration de la force, de la richesse et du dynamisme de son secteur cinématographique. Les SAFTAS ont été créés par la NFVF en 2005, la compétition n'est ouverte qu'aux contenus sud-africains produits par des Sud-Africains et des résidents permanents sud-africains. L'objectif avoué des SAFTAS est donc « d'honorer, célébrer et promouvoir la créativité, la qualité et l'excellence de la télévision et du cinéma sud-africain, le talent et la production pour encourager l'entrepreneuriat et le développement de nouveaux talents au sein de l'industrie »[752].

Le trophée remis aux gagnants est la Corne d'or (« The Golden Horn ») : « Le concept créatif derrière le Trophée SAFTAS, la "Corne d'or" est construit sur la force de l'effort collectif et communautaire qui est inhérent à la production télévisuelle et

---

[750] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Annual Report 2010.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2010, p. 34

[751] Ibid.

[752] SOUTH AFRICAN FILM AND TELEVISION AWARDS. *The South African Film And Television Awards, entry guidelines, rules and regulations handbook, Awards 2011*. Johannesburg : South African Film and Television Awards, 2011, p. 3

cinématographique sud-africaine aujourd'hui et reflète l'énergie collective de l'équipe et la reconnaissance de l'individu comme faisant partie d'un collectif »[753].

En 2010, pour la quatrième session de remise des prix, les SAFTAS ont réuni plus de 1,6 million de spectateurs. La valeur publicitaire de l'émission a été estimée à 8 millions de rands selon les rapports de l'organisme statistique SA Monitoring[754]. La promotion 2011 a vu le film d'Oliver Schmitz, *Life, Above All* (2010) remporter plusieurs prix principaux (meilleur réalisateur, meilleur film, meilleur scénariste, le prix d'interprétation pour l'ensemble de la distribution). Le prix de la meilleure interprétation masculine est revenu à Themba Ndaba pour le film *Hopeville* de John Trengove (2010), le prix de la meilleure interprétation féminine est allé à Khomotso Manyaka pour le *Life, Above All*, enfin les prix du meilleur second rôle masculin et féminin ont été remis respectivement à Lionel Newton pour le film *Jozi* de Craig Freimond (2010) et Harriet Manamela pour *Life, Above All*[755].

3.1.2.3. Initiatives pour le financement de l'industrie

La NFVF a aussi en charge l'investissement financier dans le développement de la production, de la commercialisation, de l'exploitation et de la distribution de films en Afrique du Sud. Ces initiatives qui prennent souvent la forme de subventions ou de bourses doivent contribuer à la réalisation de souhaits politiques de la NFVF pour le cinéma sud-africain.

Le développement

La NFVF soutient le développement. Cette étape de recherche qui prend place en amont de toute production cinématographique est cruciale pour préparer un film. Les projets sont évalués et sélectionnés de la façon suivante : « Les chances du projet développé à atteindre un public cible ; la probabilité du projet à obtenir des financements de

[753] Ibid.

[754] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Annual Report 2010.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2010, p. 34

production ; les intentions de distribution nationale et internationale ; lors de l'étude de projet de coproduction, la préférence sera donnée à des projets avec un contrôle créatif local »[756].

Les compagnies indépendantes et les scénaristes peuvent solliciter cette aide. Les compagnies doivent impérativement détenir tous les droits exclusifs de leur projet et les scénaristes se voient proposer des producteurs pour les accompagner dans le développement. Les fonds sont alloués en trois fois. « La Fondation considère le financement du développement comme un investissement et seront mis en place des mécanismes pour récupérer la totalité des dépenses de développement avec un intérêt dès le tournage lorsque le projet entre dans la phase de production. Si un projet n'est pas réalisé, la Fondation se réserve le droit de se faire rembourser. »[757]

La production

La NFVF soutient ensuite le financement de la phase de production proprement dite des films. Les demandeurs doivent impérativement être des citoyens sud-africains ou des résidents permanents[758].

Afin de sélectionner les projets (de films ou autres), elle a identifié un certain nombre de facteurs qui les rendent éligibles : « des projets ou des organisations qui sont d'importances nationales ; des propositions qui contiennent un contenu local ; des propositions qui ont des objectifs de formation, des projets qui sont créatifs et imaginatifs par la nature, des projets qui s'efforcent d'être autosuffisants et qui ont un effet multiplicateur[759]; des projets qui satisfont à tout autre impératif national »[760]. Notons ici que le dernier critère de sélection rassemble les impératifs nationaux. Noam Chomsky avait déjà remarqué cette nécessité de l'État d'aider en priorité les créations

---

[755] 2011 SAFTAS : The movie winners. *Channel24* [en ligne]. February 2011. Disponible sur : http://www.channel24.co.za/Movies/News/2011-SAFTAS-The-movie-winners-20110228 [consulté le 31 octobre 2011].

[756] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. How does the NFVF support development ? . DEVELOPMENT. *National Film and Video Foundation* [en ligne]. Disponible sur : http://www.nfvf.co.za/funding/development [consulté le 28 février 2009].

[757] Ibid.

[758] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Funding Criteria.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2008, p. 12

[759] Note de l'auteur, sur l'économie.

[760] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Funding Criteria.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2008, p. 10

allant dans la direction et l'exploitation des grands enjeux ou des grands principes nationaux, selon leur interprétation officielle [761]. L'institution révèle par cette remarque son incarnation de l'État.

Elle ne viendra en aide qu'aux contenus « qui reflètent les réalités sud-africaines »[762] et qui donnent un contrôle créatif à des cinéastes locaux. Les sociétés de production peuvent contracter ces aides à la production, mais priorité est donnée aux sociétés exclusivement nationales « qui ont une expérience raisonnable »[763]. Celles-ci peuvent faire des demandes de « financement de production pour les projets commerciaux (…). Les nouveaux cinéastes qui n'auraient autrement pas la possibilité de participer activement à l'industrie cinématographique locale, peuvent demander des aides à la production pour des projets non commerciaux et dans seulement deux formats : courts-métrages et documentaires »[764].

La NFVF précise aussi son comportement pour sélectionner des films à l'égard d'indicateurs purement liés cette fois au secteur : « une bonne histoire ; un impact positif sur l'industrie cinématographique locale ; de la clarté, une planification détaillée ; la recherche créative, la recherche d'une excellence technique, la viabilité, la durabilité, un rapport coût-efficacité ; la promotion de personnes issues de communautés historiquement défavorisées et une responsabilité financière acceptable »[765]. Elle ajoute que sont aussi pris en considération les éléments suivants : la diversité des langues utilisées dans les dialogues, les preuves d'engagement à entraîner et former des stagiaires sur le tournage (mais aussi en pré et en post-production), les rôles réservés aux acteurs sud-africains, les postes données aux talents artistiques et techniques locaux, enfin l'usage des infrastructures nationales[766].

Par ailleurs, l'institution, toujours en cohérence avec les politiques globales de l'État sud-africain, s'aligne sur le principe de discrimination positive dans son financement de la production cinématographique et justifie cette position de la manière suivante : « Le ministère du Commerce et l'Industrie (DTI) a publié des codes de bonnes pratiques sur

---

[761] CHOMSKY Noam, HERMAN Edward. *La fabrication du consentement De la propagande médiatique en démocratie.* éd revue et corrigée. Paris : Agone, 2009, p. 81

[762] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Funding Criteria.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2008, p. 22

[763] Ibid.

[764] Ibid.

[765] Ibid, P. 10

le BBBEE en février 2007 afin de mesurer l'intégration du BBBEE dans tous les secteurs de l'économie. D'autres secteurs ont adopté la Charte BBBEE. En l'absence d'une charte pour le secteur du cinéma, le Code de pratique BBBEE reste applicable. La NFVF souhaite encourager les demandeurs d'aides à se plier aux exigences légales applicables à leur environnement d'affaires et à observer de bons principes de gouvernance d'entreprise »[767].

Les aides de financement peuvent prendre la forme de dons, d'investissements ou de prêts, cela dépend du type de projet[768]. Cependant, en 2010, cinq projets de long-métrages sont co-financés par la NFVF. Le budget alloué à l'institution est remis en cause. Elle ne peut aider plus de projets alors que la qualité et la quantité des demandes ne cessent de croître. Cela démontre « la nécessité pour la National Film and Video Foundation de se voir allouer des ressources financières supplémentaires pour remplir son mandat de développement et de soutien de l'industrie. La NFVF a le regret de porter ces nouvelles à une industrie déjà paralysée par une crise du financement si profonde »[769].

Commercialisation, distribution et exploitation

Dans un dernier temps, la NFVF soutient la commercialisation, la distribution et l'exploitation, car une fois qu'un film est produit et réalisé, il reste à assurer sa visibilité afin que le public auquel il est destiné puisse le voir.

Par conséquent, la Fondation peut fournir des prêts pour les frais de marketing et de promotion afin « d'assurer une exposition optimale pour les vidéos et les films sud-africains pour un public local et international »[770]. Les producteurs et les distributeurs locaux ayant en leur possession un film sud-africain finalisé peuvent prétendre à ce type d'aides.

---

[766] Ibid, p. 23

[767] Ibid, p. 8

[768] Ibid, p. 12

[769] MOKHELE Naomi. *Urgent NFVF production funding announcement.* Johannesburg : National Film Video Foundation, 2010, p. 1

[770] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. How does the NFVF support marketing and distribution ? . Distribution and marketing. *National Film and Video Foundation* [en ligne]. Disponible sur : http://www.nfvf.co.za/funding/marketing-distribution [consulté le 28 février 2009].

Certaines étapes, seulement, sont concernées : les projections tests, les avant-premières, les droits d'entrée pour la soumission d'un film à un festival ou à un marché du film local ou international, les voyages pour s'y rendre, les coûts d'exploitations en salles de cinéma (copies et publicité), les coûts de promotion (bandes annonces, fascicules, affiches, etc.), les coûts de marketing international[771]. La NFVF ne soutient que les projets qui peuvent avoir un intérêt pour elle du point de vue de ses missions. Par exemple, elle aidera financièrement un cinéaste à participer (billets d'avion, logements) à un festival si cela aide à « promouvoir le cinéma, les contenus audiovisuels sud-africains et relever l'image de l'industrie cinématographique sud-africaine, dans les conditions suivantes : aider les producteurs dont les projets sont invités à des forums ou compétitions internationalement reconnus ; aider les cinéastes à obtenir un financement pour un projet ou une liste de projets ; permettre aux cinéastes de faire des affaires et de se confronter à des références internationales pour développer des stratégies solides pour leurs entreprises ; aider les cinéastes à augmenter leurs réseaux et leurs contacts »[772].

3.1.2.4. Initiatives pour l'éducation, la formation et l'application de la discrimination positive

La NFVF s'investit dans la formation et l'éducation. Le développement des ressources humaines, la mise à niveau et le transfert de compétences sont au cœur de ses préoccupations pour accroître la valeur du secteur cinématographique et audiovisuel national. L'une des grandes ambitions de l'État depuis les premières réflexions concernant la structuration d'un cinéma national post-apartheid fut la création d'une école nationale de cinéma. Malheureusement, elle n'a jamais vu le jour. Pourtant, encore en 2009 un rapport de la NFVF explore la faisabilité et la pertinence d'une telle institution.

---

[771] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. How does the NFVF support marketing and distribution ? . Distribution and marketing. *National Film and Video Foundation* [en ligne]. Disponible sur : http://www.nfvf.co.za/funding/marketing-distribution [consulté le 28 février 2009].

[772] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Funding Criteria.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2008, p. 28

Intégration dans le monde du travail

Une première étude de la NFVF se concentre sur l'intégration des jeunes diplômés par le secteur cinématographique : « L'objectif de cette étude était d'établir le taux d'emploi des diplômés et bousiers de la NFVF (…) ; les raisons de leur chômage, la pertinence des cours suivis dans leur carrière, les difficultés rencontrées pendant les études, leur situation actuelle, leur première situation professionnelle après le diplôme, la durée d'emploi et leur rémunération »[773]. 230 étudiants ont été aidés par la NFVF depuis 2001. Ces boursiers ont pu étudier dans des institutions locales et internationales.

Le premier problème qu'identifient les étudiants, c'est le manque de moyens financiers. La NFVF couvre seulement 75 % des frais de scolarité (cette participation est limitée par son budget). Par conséquent, cela ne prend pas en compte le logement, le matériel scolaire, les projets d'études. Toutes ces raisons contraignent les étudiants à chercher eux-mêmes des ressources ailleurs[774].

Sur le panel de cinquante-neuf étudiants interrogés, uniquement huit, autrement dit 14 %, déclarent qu'ils n'ont pas d'activité rémunérée pérenne dans le secteur cinématographique, les cinquante-et-un autres ont un emploi, soit 86 %. Cinq personnes ayant un emploi disent qu'ils sont à la tête de leur propre société[775].

Cependant, le rapport révèle deux problèmes majeurs. Le premier, est qu'il n'y a, aux dires des répondants, pas assez d'interactions entre les étudiants et le milieu professionnel, ce qui rend plus difficile leur insertion. Deuxièmement, « tous les diplômés blancs qui ont répondu à l'étude ont déclaré qu'ils avaient un emploi »[776]. Ces informations renforcent donc l'opinion de la NFVF sur le fait que « le développement efficace des compétences et les perspectives pour les personnes de milieux défavorisés sont fondamentaux pour l'avancement de l'industrie cinématographique en Afrique du Sud », ainsi elle « investit des millions de rands chaque année dans les bourses pour les

[773] MOKHELE Naomi. *National Film and Video Foundation (NFVF) Graduate Absorption Study Results.* Media release. Johannesburg : National Film Video Foundation, 2011, p. 1

[774] Ibid, p. 2

[775] Ibid.

[776] Ibid.

étudiants méritants qui ont une passion pour l'industrie et qui veulent y poursuivre une carrière »[777].

La priorité pour la NFVF est donc d'assister les populations les plus démunies dans un souci de démocratisation du secteur. Une école nationale de cinéma et une stratégie publique concernant l'enseignement audiovisuel sont peut-être une solution.

Une école nationale du cinéma

C'est en ce sens qu'une seconde étude est réalisée afin d'imaginer les conditions et la pertinence d'une école nationale du cinéma.

Investigation into the feasibility of establishing a National Film School, Towards a National Film Education and Training Strategy indique par exemple que 76 % des sociétés qui ont répondu au questionnaire de la NFVF sont pour la fondation d'une école nationale du film[778]. Du point de vue de l'organe d'État, la nécessité de soumettre une telle question est conduite par le besoin de comprendre dans quelle mesure l'éducation et la formation actuelles sont en phase avec la réalité industrielle du secteur local.

Le résultat est qu'il y a des manques et des disparités entre le type de formations dispensées aux élèves (les écoles proposant des cursus spécialisés) et la demande du milieu. 80 % des compagnies ayant répondu à l'enquête expriment des problèmes de compétences au sein des équipes qu'elles ont engagées[779].

Deux raisons sont identifiées à l'égard de la faiblesse de la formation : un trop grand nombre d'élèves et des formations en majorité théoriques. Une école nationale devrait donc recevoir un petit nombre d'étudiants afin de pouvoir assurer un enseignement de qualité et consacrer un temps optimal à chaque élève ainsi qu'une bonne utilisation des équipements techniques de l'école[780].

---

[777] Ibid, p. 1

[778] DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE, NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Investigation into the feasibility of establishing a National Film School, Towards a National Film Education and Training Strategy.* Johannesburg : Department of Arts and Culture, National Film and Video Foundation, 2009, p. 27

[779] Ibid, p. 12

[780] Ibid, p. 34

La NFVF considère alors que le projet de fondation d'une école nationale est toujours d'actualité : « Il est fortement recommandé qu'il y ait un enseignement du film et une la stratégie de formation nationale »[781].

Par ailleurs, elle pose les conditions institutionnelles dans le but que cette ambition se réalise : « Si elle est établie, la National Film School devrait d'abord être entièrement financée par le gouvernement et elle devra également être accréditée en tant qu'établissement d'enseignement supérieur. Le DAC, le DOE et le DTI doivent de jouer un rôle crucial »[782].

Désintéret et attractivité du cinéma

La difficulté à laquelle l'État doit faire face est l'éloignement du cinéma des préoccupations des étudiants noirs. Le secteur cinématographique ne semble en effet pas une priorité ou une stratégie évidente en tant que porte pour entrer dans le milieu du travail et s'assurer un avenir stable.

Martin Botha exprime cette idée très présente en Afrique du Sud, en ces termes : « Les étudiants noirs qui vont à l'université ne se dirigent pas vers le cinéma. Ils ne voient pas les mêmes possibilités d'emploi qu'ils peuvent avoir en sciences et en commerce. Si vous êtes allés à l'école du canton, vous n'avez jamais étudié le cinéma. Vous ne pouviez pas aller au cinéma. Vous ne pensez pas au cinéma comme un travail. Vous ne connaissez personne qui fait cela pour vivre. Vous n'êtes pas encouragés par vos professeurs... Même quand les gens ont vu des films sur la lutte, ils ne voyaient pas l'art, ils ont vu le message »[783].

Nous tenons à rester prudents, à l'instar de Martin Botha, avec ce type de discours, car il nous apparaît aussi évident que le secteur cinématographique ou audiovisuel ne jouit pas automatiquement d'un assentiment.

Même dans des familles européennes ou américaines, lorsque le choix d'un enfant se porte sur ce milieu pour y exercer une profession rémunérée, des réticences peuvent voir

---

[781] Ibid, p. 33

[782] Ibid.

[783] Citant Martin Botha in PICHASKE Kristin. Part three. Black Stories. Developments in the documentary. Chapter 5. Whites Voices : the challenge of transforming South Africa's documentary film industry. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007, p. 144

le jour. En effet, le stéréotype de l'artiste Bohême (entre autres) ne rassure pas de nombreux parents qui invitent plus ou moins diplomatiquement leurs enfants à changer de voie pour un métier plus « sérieux ». En somme, l'éducation, le milieu social et familial conditionnent aussi singulièrement les choix d'un jeune étudiant.
Nous pensons donc que l'histoire et que la couleur de peau ne sont que des compléments spécifiques à l'Afrique du Sud, mais que l'échec ou le désintérêt ne sont pas caractéristiques d'un groupe défini.

3.1.2.5. La recherche, les études et les statistiques

L'un des principaux chantiers de la NFVF, mais nous pourrions dire de tous les acteurs du secteur, est l'auto-évalution des forces, des faiblesses, des compétences et des carences du cinéma sud-africain.
Les études que nous avons citées dans les paragraphes précédents sont autant d'indicateurs de cette recherche de connaissance afin de calibrer les décisions, les stratégies et les positions politiques aussi en fonction des réalités du secteur plus que sur des hypothèses, des souhaits et des dogmes. Avec d'autres organismes (universitaires notamment), le rôle de la NFVF est de rester au fait des mouvements et des évolutions du secteur et de rattraper le retard pris par des années sans analyses. Nous parcourons donc six études menées par la Fondation qui permettent de présenter des données essentielles à une bonne compréhension du secteur national.

South African Feature films 2000 films 2000 – 2007

Le rapport *South African Feature films 2000 – 2007* est une cartographie qui se veut la plus précise possible sur l'industrie cinématographique et particulièrement sur les longs-métrages sud-africains sortis en salles durant cette période. On peut s'y rapporter pour connaître les budgets des films, les résultats au box-office ; mais aussi le nombre d'accords officiels de coproductions ; les genres cinématographiques préférés des spectateurs…
Concernant le box-office des films locaux, de 2000 à 2007, sur cinquante-cinq films, neuf d'entre eux (19 %) ont engrangé moins de 100 000 rands de recettes (environ 10

000 euros). La moins bonne performance étant le film *Boesman et Lena* de John Barry (2010) avec des recettes proches 8 805 rands (environ 750 euros). D'autre part, le meilleur résultat au box-office, dans cette période, pour un film sud-africain revient à *Mr Bones* de Gray Hofmeyr (2001) avec 33 millions de rands de recettes (environ trois millions d'euros)[784], il a été dépassé par *Mr Bones 2* du même réalisateur avec 34 millions de rands en 2008. Remarquons que la majorité des films n'arrivent pas à récupérer 50 % de leurs coûts au box-office local[785], seulement 10 % des films parviennent à récupérer 50 % de leurs coûts de production[786]. Les films sud-africains ne rapportent pas encore d'argent. En s'appuyant sur les données existantes, la NFVF estime que le box-office sud-africain global dans cette période est de 115 millions de rands rapportés par quarante-sept films, c'est à dire, environ dix millions d'euros ; ce qui est très peu au regard du box-office pour un seul film français ou américain sur son territoire national. Si les films sud-africains n'ont pas les succès financiers escomptés localement, la situation est différente pour un certain nombre de films lors de leur sortie en salles à l'étranger : « Les films dont les chiffres au box-office sont disponibles, ont fonctionné jusqu'ici beaucoup mieux dans d'autres territoires que le box-office local. (…) *Catch a Fire* a obtenu une recette brute de 4 291 965 $ aux seuls États-Unis ; *Hôtel Rwanda* a engrangé 23 472 900 $ aux États-Unis, a fait 187 477 entrées en Allemagne et 210 240 en Espagne ; *Racing Stripes* a obtenu 49 772 522 $ aux États-Unis, 5 962 401 £ au Royaume-Uni et a fait 119 168 entrées en Allemagne ; *Admandla* qui a rapporté 4 315 492 rands au box-office local a obtenu 398 981 $ aux seuls États-Unis »[787]. Ces données du box-office local et international sont à comparer avec les budgets de production des films sud-africains. Selon le rapport, sur vingt-et-un budgets de films locaux, auxquels la NFVF a pu avoir accès, quatre sont en dessous de trois millions de rands (moins de 300 000 euros) soit 3 % des finances allouées à la production de long-métrage en Afrique du Sud ; la majorité des productions (douze en totalité) a un budget oscillant entre trois millions de rands et dix millions de rands (moins d'un million d'euros) c'est-à-dire 38 % des fonds ; enfin, trois productions

[784] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *South African Feature Films 2000 – 2007*. Johannesburg *:* National Film and Video Foundation, 2008, p. 23

[785] Ibid.

[786] Ibid, p. 26

[787] Ibid, p. 25

possèdent un budget entre vingt millions et cinquante millions de rands (entre deux millions d'euros et cinq millions d'euros) ce qui signifie que 46 % de ces sommes sont réservés à la production ; aucune production locale n'a un budget supérieur à cinquante millions de rands[788]. À titre de comparaison, le plus petit budget de production est de 60 000 rands (environ 6 000 euros) et le plus élevé de trente-quatre millions de rands (environ trois millions d'euros)[789].

Relativement à la production, le rapport nous livre aussi d'autres données instructives pour préciser notre connaissance du secteur. Nous savons que cinquante-cinq films ont été produits entre 2000 et 2007, cela fait une moyenne de sept films produits chaque année. Une progression et une accélération de la production notable ont été remarquées : d'un film produit en 2000, il y en a eu jusqu'à 9 en 2007. « 33 (60 %) des films étaient des productions locales, 4 (7 %) étaient des coproductions officielles, et 18 (33 %) étaient des coproductions non-officielles. Le plus grand nombre de productions a été atteint en 2005 avec treize films, ce qui peut être attribué au fonds de soutien aux films de 35 millions de rands qui a été fourni par le Département des Arts et la Culture (DAC) à la NFVF dans la période de 2004 à 2006 dans un effort en vue d'encourager la croissance de production des longs-métrages ». Si nous actualisons les données, nous dénombrons onze films produits en 2008[790], dix-neuf en 2009[791] et vingt-trois en 2010[792]. Dans la période d'étude, la segmentation des productions locales par genre donne des résultats qui peuvent constituer des éléments pour apprécier le type de films proposés au public. « Les drames constituant la proportion la plus élevée de la production composent 51 % de la production totale, le deuxième genre le plus élevé est la comédie, traditionnellement populaire auprès du public, à 20 %, et obtenant 80 % de recettes brutes au box-office. Les genres dont la proportion en termes de production est la plus basse sont l'action, l'horreur et le suspense à 2 % chacun. »[793] Grâce à ce rapport,

---

[788] Ibid, p. 22

[789] Ibid.

[790] Most popular titles released in 2008 with country of origin South Africa. *The Internet Movie Database* [en ligne]. Disponible sur : http://www.imdb.com/search/title?countries=za&sort=moviemeter,asc&year=2008 [consulté le 18 mai 2011].

[791] Most popular titles released in 2009 with country of origin South Africa. *The Internet Movie Database* [en ligne].Disponible sur : http://www.imdb.com/search/title?countries=za&sort=moviemeter,asc&year=2009 [consulté le 18 mai 2011].

[792] Most popular titles released in 2010 with country of origin South Africa. *The Internet Movie Database* [en ligne].Disponible sur : http://www.imdb.com/search/title?countries=za&sort=moviemeter,asc&year=2010 [consulté le 18 mai 2011].

[793] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *South African Feature Films 2000 – 2007.* Johannesburg *:* National Film and Video Foundation, 2008, p. 10

nous savons aussi qui sont les producteurs les plus prolifiques en Afrique du Sud. « Videovision a produit le plus grand nombre de films, avec un total de sept longs-métrages entre 2000 et 2007 ; Dv8 était au deuxième rang produisant un total de quatre longs-métrages (*Forgiveness* (2004), *The Flyer* (2005), *Max and Mona* (2005) et *Bunny Chow : know Thyself* (2007)), suivis par Moonlighting Films (*Critical Assignment* (2004), *Racing Stripes* (2005) et *Catch A Fire* (2006)), et Rogue Star Films produisant trois films (*Story of an African Farm* (2004), *uCArmen eKhayelitsha* (2005) et *Big Fellas* (2007)). »[794] Enfin, nous connaissons le type de production qui a vu le jour à la faveur des traités de coproductions signés entre l'Afrique du Sud et d'autres pays. Le film de Ramadan Suleiman *Zulu love letter* (2005) a pu trouver des financements en partie du fait du traité de 2004 entre l'Afrique du Sud et l'Allemagne[795]. Le traité canado-sud-africain signé en 1997 a permis la production d'un film, *Stander* de Bronwen Hughes (2003)[796]. Quant au traité italo-sud-africain de 2004, il a donné lieu à la production de deux films *Hotel Rwanda* de Terry Georges (2004) et *Ghost Son* de Lamberto Bava (2007)[797].

L'étude de la Fondation note d'autre part une amélioration, bien qu'insuffisante, dans la diversité des œuvres cinématographiques sud-africaines, puisqu'elle constate la lente progression des films qui intègrent des langues nationales différentes. « 4 (7 %) longs-métrages en langues locales (*Yesterday* (2004), *Faith's Corner* (2005), *U Carmen eKhayelitsha* (2005) et *Tsotsi* (2006)) ont été produits sur 55 longs-métrages dans la période 2000–2007 »[798]. Ce n'est cependant pas suffisant compte tenu du fait que les langues autochtones constituent la première langue d'environ 78 % de la population sud-africaine. L'anglais demeure la langue la plus forte en proportion dans les productions. Nous relevons en revanche que le nombre de films en afrikaans a rebondi en 2007 avec la production de deux longs-métrages (*Ouma se slim kind* (2007) et *Poen is Koning* (2007)). Cela intervient après une absence de production de films en afrikaans de 2000 à 2006. »[799]

---

[794] Ibid, p. 8
[795] Ibid.
[796] Ibid.
[797] Ibid, p. 10
[798] Ibid, p. 11
[799] Ibid.

Box office report 2010

Le *Box office report 2010* est, comme son nom l'indique, une étude et un relevé statistique de l'année 2010. L'objectif annoncé de ce rapport est de mettre en lumière la performance des productions locales au box-office sud-africain qui est selon la Fondation l'un des indicateurs les plus pertinents pour estimer le succès d'un film[800]. La conduite de ce type d'étude est une nouvelle fois justifiée par la nécessité d'inaugurer la création d'un fonds de données fiables sur l'activité cinématographique du pays dans le but de guider les plans des prochains décideurs politiques. La source des données que récupère la NFVF est à prendre avec prudence. En effet, elles sont issues des sociétés d'exploitation et de distribution (Ster-Kinekor, Nu metro, etc.), mais filtrées par Ster-Kinekor. La NFVF n'a aucun moyen de vérifier l'exactitude des informations et doit leur faire confiance : « Les données utilisées pour compiler ce rapport sont générées à partir des rapports hebdomadaires de box-office des distributeurs/exploitants Nu Metro Distribution, Ster-Kinekor distribution, United International Pictures et la société de distribution nouvellement créée Indigenous Films Distribution, qui sont mis à la disposition de l'industrie par Ster-Kinekor Entertainment »[801].

2010 fut selon ces chiffres une très bonne année pour le cinéma sud-africain au regard du renouveau du secteur et des années précédentes. Vingt-trois films produits pour les salles de cinéma, c'est un record depuis 2000. Au premier trimestre, six films étaient sortis, soit 9,4 % des sorties de films en salles sur le territoire sud-africain, engrangeant plus de quatre millions de rands (environ 400 000 euros), contribuant à hauteur de 2,15 % aux 202 millions de rands obtenus globalement de janvier à avril 2010 (environ vingt millions d'euros)[802]. Ces résultats ont été obtenus grâce aux films « *Jakhalsdans* et *Skin*, partageant respectivement 28 % et 25 % des revenus. *Jozi* et *White Lion* rapportent 18 % chacun, tandis que *The Race-ist* et *Outrageous* obtiennent respectivement 6 % et 5 % des revenus »[803]. Ces effets sur le box-office semblent prometteurs pour le reste de l'année d'après la NFVF : « Le rapport du premier trimestre peint un avenir prometteur

[800] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Box office report,* (Jan - April). Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2010, p. 4

[801] Ibid, p. 5

[802] Ibid, p. 10

[803] Ibid, p. 11

pour le secteur de la distribution/exploitation à l'égard de la qualité des titres achetés et des flux de revenus potentiels (…). L'appréciation du public pour le cinéma semble avoir augmenté nominalement, étant donné les performances positives du secteur de la distribution/exploitation. Les films sud-africains maintiennent leur place contre la concurrence internationale en ayant au moins l'un d'entre eux dans le box-office chaque mois. Cela indique aussi la productivité croissante de l'industrie cinématographique locale »[804].

L'année 2010 fut véritablement bonne. En rassemblant les données complètes, les films sud-africains ont réussi à devenir une part non négligeable du box-office, soit la source de 11 % des revenus. Ils dépassent la part de marché de pays comme la France ou la Grande-Bretagne sur le territoire sud-africain. Cette performance est notable : en 2007 par exemple la part de marché des films sud-africains était uniquement de 0,7 %[805]. L'apport financier de l'exploitation des salles à l'industrie du divertissement est pour l'année 2010 de sept cent quatre vingt deux millions de rands (environ soixante-et-onze millions d'euros) dont quatre-vingt-sept millions sont issus directement des recettes engrangées par le cinéma sud-africain cette année (environ huit millions d'euros)[806]. La NFVF révèle ainsi que pour obtenir ces résultats, « un total de 7384 écrans ont été attribués à 204 films distribués en 2010 ; 10,9 % de ces écrans ont été occupés par des films locaux »[807]. Face à la concurrence très rude des films américains, les films sud-africains étaient exploités en moyenne « sur 35 copies par film, avec *Schucks Tshabalala* sécurisant 110 copies, *Liefling* 95 copies, *Spud* 83 copies »[808].

Pour rappel, en 2010 en Afrique du Sud sont sortis entre autres des blockbusters tels que *Iron Man 2* de Jon Favreau, *Inception* de Christopher Nolan, *Twilight : Eclipse* de David Slade, *Harry Potter 7* de David Yates, *Toy Story 3* de Lee Unkrich ou encore *Alice au pays des Merveilles* de Tim Burton. Les productions hollywoodiennes comme à leur habitude se sont taillé la part du lion avec 64,2 % (131 films) de tous les films sortis en salles cette année-là sur le territoire sud-africain. L'hégémonie du cinéma américain en Afrique du Sud se vérifie une nouvelle fois.

---

[804] Ibid, p. 12

[805] MOKHOSI Lehlohonolo. *Box office report 2010.* January - December. Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2011, p. 7

[806] Ibid, p. 14

[807] Ibid, p. 17

Cinema Attendance Figures et Summary of Cinema complexes and Screens

Dans sa recherche de compréhension du comportement du public, de l'équipement du territoire en salles et dans le dénombrement ainsi que la valorisation des spectateurs réels et potentiels du cinéma, la NFVF rédige des rapports ciblant les salles de cinéma, comme le *Cinema attendance Figures* ou le *Summary of Cinema complexes and Screens*.

En s'appuyant sur ces études, on peut se rendre compte du paysage des salles de cinéma en Afrique du Sud. 55 % du marché des salles est détenu par Ster-Kinekor (SK) avec 455 écrans (pour cinquante-cinq salles), suit la société Nu Metro (NM) avec 225 écrans (pour vingt-sept salles) et les indépendants (nous n'avons pas trouvé le détail des sociétés) avec 127 écrans (pour vingt-neuf salles)[809].

Trente nouveaux écrans ont été créés pour cinq nouvelles salles de cinéma, deux sont des salles SK et trois NM, aucune pour les indépendants.

La région du Gauteng est la plus équipée avec 41 % des salles de cinéma (quarante-cinq salles), dont cinq indépendantes, onze pour NM et vingt-neuf pour SK. Le Western Cape arrive en second avec 23 % des salles (vingt-six salles), dont sept indépendantes, cinq pour NM et quatorze pour SK. Le Kwazulu natal est la troisième région la plus équipée avec 14 % des salles (seize salles), six indépendantes, quatre pour NM et six pour SK.[810]

La fréquentation de ces salles a connu deux très bonnes années en 2002 et 2007, mais depuis 2006, la fréquentation s'effrite : -1,1 % en 2006 et -3,6 % en 2007 pour un total de plus de vingt-six millions d'entrées[811].

Ces quelques exemples d'études ne sont qu'une partie de ce qu'édite la NFVF. Nous utilisons au cours de ce cinquième chapitre certaines d'entre elles que nous n'avons pas

---

[808] Ibid, p. 10

[809] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Summary of Cinema complexes and Screens 2008.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2008, p. 1

[810] Ibid.

présenté dans cette troisième partie, comme les recherches s'intéressant au cas des coproductions.

3.1.3. Le Film and Publication Board (FPB)

À l'instar du CSA pour l'audiovisuel en France, le Film and Publication Board (FPB) est un organisme d'État dont la mission est de veiller au respect constitutionnel des contenus audiovisuels, cinématographiques, radiophoniques, de l'édition et des jeux vidéos. Bien que lié par essence à l'univers des médias, le FPB est sous la responsabilité du Minister of Home Affairs (MHA)[812].

Le FPB doit donc être une « autorité de classification des contenus crédible et identifiée »[813] par tous en Afrique du Sud. Il a pour mission de « réguler l'environnement des médias à travers la classification des contenus en : 1. Maintenant la pertinence des valeurs et des normes de la société sud-africaine à travers la recherche scientifique ; 2. Équilibrant le droit à la liberté d'expression avec une obligation de protéger les enfants contre l'exposition à des contenus potentiellement perturbants, dangereux et inappropriés ; 3. Protégeant les enfants contre l'exploitation sexuelle dans les médias, afin de sensibiliser la société sud-africaine »[814].

Son activité principale est donc la classification des films et des jeux vidéos. Celle-ci donne l'image d'un État interventionniste et protecteur, attentif à la circulation des idées et des messages sur son territoire de sorte qu'ils soient en cohérence avec la Constitution et l'idéal démocratique sud-africain. Le *Film and Publications Act, No 65 of 1996* permet de mieux comprendre le rôle du FPB en tant qu'institution d'État.

L'objet premier de cette loi se manifeste dans une citation sur la première page du texte : « S'efforcer de rendre la vie de tous les enfants meilleure sans rendre la vie d'un seul adulte pire »[815]. Si la protection de l'enfance est au cœur de la grille de lecture des contenus, d'autres éléments plus précis encore alimentent cette grille. Le FPB identifie

---

[811] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Cinema Attendance Figures***.** Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2008, p. 1

[812] MINISTER OF HOME AFFAIRS. *Film and publication amendment Bill.* Pretoria : Minister of Home Affairs, 2006. 20 p.

[813] *Film and publication board* [en ligne]. Disponible sur : http://www.fpb.gov.za [consulté le 11 aout 2010].

[814] Ibid.

[815] *Film and Publication Act, No 65 of 1996*. n° 1811. Johannesburg : 1996, p. 1

une liste d'indicateurs qualifiables pour la classification d'un film, d'un jeu vidéo ou d'une autre publication : « les drogues, le langage, la nudité, le préjudice ou les stéréotypes négatifs, basés sur la race, l'ethnicité, le genre, la religion ou tout autre caractéristique de groupe identifiable, le sexe et la violence »[816].

Le consumer advice

Dans le but d'avertir les spectateurs, le FPB met en place le *consumer advice* et une classification des films. Le *consumer advice* est une lettre qui peut être imprimée sur le boîtier d'un DVD ou d'un jeu vidéo par exemple. Cette lettre correspond à une précision sur le contenu. Sept lettres sont utilisées : *B* pour informer le spectateur de propos sur la religion qui peuvent heurter leur sensibilité ; *D* pour alerter le public de scènes montrant un usage abusif de drogue ou d'alcool ; *L* correspond à l'utilisation d'un langage qui n'est pas adapté à tous ; *N* indique la présence de nudité ; *P* sert à avertir les spectateurs de scènes ou de propos préjudiciables au regard de la « race, l'ethnicité, le genre, la religion ou toute autre caractéristique identifiable d'un groupe »[817] ; *S* indique la présence de comportements sexuels et *V* prévient le public de scènes de violence[818].

En plus de ces précautions d'information des citoyens, l'action de l'État se révèle aussi par les précisions que les comités de classification peuvent apporter pour justifier la catégorisation d'un film. Les membres des comités sont tenus de voir tous les films distribués en Afrique du Sud et de les classer en fonction de la loi et des règles de vie en communauté, c'est-à-dire la tolérance, la diversité religieuse et culturelle, le genre, « l'ethnicité », etc[819]. Ces éléments qui servent à expliquer leur décision marquent une attention toute particulière de l'État à certaines représentations de transgressions sociales qu'il entend canaliser qu'elles ne puissent être projetées que devant un public averti. La prise de conscience de l'impact d'un film sur un public est très claire, puisque

[816] Ibid, pp. 2 - 3

[817] Ibid, p. 3

[818] Ibid.

[819] FILM AND PUBLICATION BOARD. Classification of films, games and publications. Classification. *Film and publication board* [en ligne]. Disponible sur : http://www.fpb.gov.za/index.php?option=com_content&view=article&id=123&Itemid=110 [consulté le 11 aout 2010].

sa puissance est hiérarchisée (« low », « mild », « moderate », « strong »)[820] et les sources « filmiques », c'est-à-dire la forme que prend l'impact sur le public, sont catalogués (« gros plan », « ralenti », « effets spéciaux », « répétition », « réalisme », etc.)[821]. Enfin le FPB est particulièrement vigilant aux débordements que peuvent susciter l'utilisation (dans les films) de trois éléments classifiables : la religion, la violence et la nudité. Il veille à éviter tout blasphème concernant la religion et les pratiques religieuses en Afrique du Sud ; il est attentif à la représentation de la violence et surtout à la démonstration de méthodes (de cambriolage par exemple) qui pourraient servir de modèle à un jeune public dans un esprit d'imitation. Notons que cette prudence nous rappelle l'alerte d'Édouard Poulain en 1918 sur les dangers du cinéma et de l'effet de mimétisme que les images cinématographiques pouvaient générer. Enfin, la nudité au cinéma est aussi analysée avec précaution pour éviter que des images outrancières soient proposées à un jeune public. Pourtant le FPB prend garde de ne pas confondre la nudité non sexuelle (une femme qui allaite son enfant et qui dévoile son sein) avec la représentation d'un acte sexuel, objet de son attention.

Classification des œuvres et signalétiques

Le FPB classifie donc les œuvres cinématographiques avant leur distribution en salles ou en DVD. À l'image du CSA pour la France, il a créé une signalétique pour informer le public. Cette classification se base sur l'impact supposé que pourraient avoir les éléments classifiables sur un type de spectateur précis. Il y a huit catégories de films avec des obligations et des restrictions très fermes :

- Les œuvres *A* sont destinés aux publics de tous âges. Elles ne doivent en aucun cas contenir des propos vulgaires ou offensants racialement, des dialogues parlant d'abus sexuels, de caractère profane et blasphématoire, et tout discours irrespectueux envers la nature humaine. Par ailleurs, il ne doit y avoir aucune mention ou représentation de stéréotypes négatifs ou préjudiciables, quel que soit le contexte du film[822].

[820] *Film and Publication Act, No 65 of 1996*. n° 1811. Johannesburg : 1996, p. 3
[821] Ibid, p. 4
[822] Ibid, p. 5

- *PG* indique les films pour lesquels la présence d'un parent est recommandée lors de la projection avec des jeunes ou des spectateurs sensibles. Les restrictions sont les mêmes que pour un programme *A*. Cependant, il est toléré la représentation (« low impact ») d'une violence irréaliste, sans présence de sang et justifiée par le contexte du film (suspense par exemple)[823].
- *10 M* indique que les enfants de moins de dix ans doivent être accompagnés d'un adulte. Les films de cette catégorie peuvent contenir un langage avec un impact supérieur (« mild language »), mais sans mentions offensantes pour la race, le genre, la religion ou des propos sur des abus sexuels, à moins que le contexte du film ne montre que ces expressions sont socialement inacceptables. Les films peuvent en outre contenir des allusions brèves et non répétées à des stéréotypes négatifs ou préjudiciables si le message global demeure une condamnation de telles conceptions. Enfin, il peut y avoir des scènes de violence (« mild impact »), mais brèves et non répétées, elles ne doivent pas avoir lieu dans le contexte du foyer familial, ni avoir pour cause la race, la religion ou la sexualité et ne pas prendre place dans des espaces réservés aux enfants (« childhood "confort zones" »). La présence de sang doit être limitée et il ne doit pas y avoir de concentration du film sur une violence faite aux hommes ou aux animaux[824].
- *13 M* signifie la même recommandation pour les enfants de moins de treize ans. Dans cette catégorie, les films peuvent néanmoins contenir des scènes de violences dans un contexte racial ou religieux, elles peuvent prendre place dans le foyer familial, elles peuvent être physiques, psychologiques ou verbales, mais elles doivent être discrètes et justifiées par l'histoire. Dans le récit, la violence ne doit absolument pas être séduisante, tolérée ou récompensée[825].
- *10* signale qu'un film est strictement interdit aux personnes de moins de dix ans. Les interdictions et les obligations sont semblables à la catégorie *13 M.*

[823] Ibid, p. 6
[824] Ibid, p. 7
[825] Ibid, p. 8

- *13* indique une interdiction similaire destinée aux personnes de moins de treize ans. Les proscriptions et les contraintes sont identiques aux catégories *13 M* et *10*.
- *16* désigne les œuvres interdites aux individus de moins de seize ans. Dans cette catégorie, des thèmes pour public averti peuvent être traités de façons perturbantes et même inciter à des comportements anti-sociaux ou influencer des esprits impressionnables. Il est autorisé l'utilisation de propos outranciers (« strong language ») justifiés par le contexte, néanmoins il ne doit y avoir aucune insulte raciale ou mention d'abus sexuels. La présence de scènes représentant des stéréotypes négatifs et préjudiciables est tolérée à condition qu'elles ne deviennent pas (à cause de leur fréquence par exemple) un plaidoyer pour la haine contre un groupe. La représentation d'une violence réaliste est autorisée à condition qu'elle soit justifiée par le contexte du film. Les scènes de violences domestiques, raciales, religieuses ou sexuelles doivent être brèves, peu fréquentes et justifiées par l'histoire[826].
- *18* indique les films réservés strictement aux adultes. Il n'y a pas de restriction de thème ou de traitement dans cette catégorie. Il n'y a pas d'interdiction sur l'utilisation de propos haineux dans les dialogues, néanmoins leur quantité ne doit pas inciter à nuire à autrui. Les films peuvent contenir des stéréotypes négatifs et préjudiciables à la même condition. Enfin, il n'y a aucune proscription quant à la représentation de la violence à moins qu'elle ne concerne une violence domestique, raciale, religieuse ou sexuelle extrême, explicite, longue et avec des détails graphiques et gores[827].

Les producteurs ne se soumettant pas à la classification de leur film encourent des amendes et des interdictions d'être distribués ou diffusés dans les réseaux officiels et commerciaux. Par ailleurs, la classification, pour les films interdits au moins de 18 ans, proscrit là aussi toutes présentations et exhibitions dans les salles ou les réseaux de télévision classiques et donc à fortes audiences. Cette catégorie peut être à elle seule une condamnation. Cette sévérité s'accompagne d'une vigilance particulièrement soutenue

[826] Ibid, p. 12
[827] Ibid, p. 13

dans le cadre de la protection de l'enfance. Sur un panel de Sud-Africains interrogés, 90 % se sont déclarés en faveur de l'implication du gouvernement dans la protection de l'enfance [828]. Ce sentiment tire son origine de nombreux scandales de pédophilie et d'utilisation d'enfants dans des « films » pornographiques qui ont émaillés l'actualité sud-africaine. Par conséquent, le FPB s'est aussi engagé dans une grande campagne contre la pornographie enfantine, *l'Anti-Child Pornography road shows*[829] et met en place une hotline pour alerter les autorités et dénoncer ce type d'infractions.

Cette charge de classification et de protection de l'enfance a pourtant un objectif politique plus large que la défense et l'information des citoyens. En 2008, M. Gigaba, vice-ministre de l'Intérieur, redéfinissait le rôle du FPB en ces termes : « Le FPB n'est plus uniquement axé sur le travail de base de la classification, il est aussi activement et vigoureusement engagé aux côtés du public grâce à la recherche et aux programmes de sensibilisation qui aident à susciter un débat public sur les enjeux de la cohésion sociale et les normes morales que nous cherchons à établir en tant que nation »[830]. Nandisile Flavour Thoko Mpumlwana, la Directrice générale du FPB insiste elle aussi sur la contribution du FPB au régime démocratique sud-africain : « L'Afrique du Sud est un État démocratique et constitutionnel qui prend au sérieux les valeurs suprêmes de droits des peuples et de libertés. Il s'agit d'une société ouverte qui fonctionne dans un village mondial de l'information et de ce fait présente inévitablement la nation avec ses opportunités ainsi que ses défis. En tant que jeune démocratie, l'Afrique du Sud met en place des institutions comme le FPB pour protéger ces droits tout en veillant à ce que ces droits et libertés soient exercés de façon responsable par les citoyens »[831]. Le FPB est donc un outil de contrôle. Un garde-fou pour certains, un outil de censure et de canalisation des propos conciliants avec le régime pour d'autres.

[828] FILM AND PUBLICATION BOARD. *Annual report 2007/08*. Centurion : Film and Publication Board, 2009, p. 41
[829] Ibid, p. 45
[830] Ibid, p. 5
[831] Ibid, p. 7

Le piratage

Un dernier rôle est dévolu au FPB, celui du combat contre le piratage des contenus. L'Afrique du Sud est elle aussi victime de production massive de copies illégales. Le FPB chasse par exemple les films nigérians piratés qui inondent le marché sud-africain. Le rapport du FPB pour l'année 2007–2008 révèle ainsi que « dans le centre de Johannesburg, Yeoville, Hillbrow et les régions environnantes, un total de 35 000 films nigérians non-conformes ont été confisqués dans des opérations conjointes avec la police. Tous les films ont été détruits par la police et les distributeurs ont reçu des amendes »[832].

3.1.4. Le Department of Trade and Industry (DTI)

Un second ministère a autorité sur le secteur cinématographique, le Department of Trade and Industry (DTI). À l'image du DAC, le DTI peut se diviser en points-clefs pour plus de lisibilité, sa « philosophie », ses missions, ses objectifs stratégiques et ses domaines d'activité.

Le DTI entend soutenir une industrie sud-africaine dynamique, compétitive au sein de la mondialisation, caractérisée par une croissance et un développement inclusifs, des emplois décents et équitables, construits à partir du potentiel de tous les citoyens[833]. Les principaux chantiers actuels sont le développement industriel, le commerce, l'export et l'investissement ; l'accroissement du nombre des acteurs économiques, la régulation ainsi que l'administration et la coordination de grands programmes nationaux et de plans d'action.

Les missions du DTI révèlent des liens ténus avec le DAC dans leurs philosophies de gestion de la société sud-africaines puisqu'il doit transformer le tissu économique sud-africain. Il a pour fonction d'« assurer l'avenir d'un environnement économique prévisible, compétitif ; équitable, socialement responsable, propice à l'investissement, au commerce et au développement d'entreprise ; ouvrir l'économie à plus de

[832] Ibid.

participation pour renforcer le développement économique ; et améliorer continuellement les compétences et les capacités du DTI pour s'acquitter efficacement de son mandat et répondre aux besoins économiques des citoyens sud-africains »[834].

Contrairement au DAC, le DTI n'a pas posé d'objectifs mesurables désignés comme tels, mais les intentions politiques et économiques du DTI peuvent être appréciées sans difficulté : « 1. Faciliter la transformation de l'économie pour promouvoir le développement industriel, l'investissement, la compétitivité et la création d'emplois ; 2. Construire des relations régionales et mondiales mutuellement bénéfiques pour faire progresser le commerce, la politique industrielle et les objectifs de développement économique de l'Afrique du Sud ; 3. Faciliter une large participation économique par des interventions ciblées pour atteindre une croissance plus inclusive ; 4. Créer un environnement réglementaire équitable qui permette l'investissement, le commerce et le développement des entreprises d'une manière équitable et socialement responsable ; 5. Promouvoir un environnement professionnel, éthique, dynamique, compétitif et axé sur le client (…) qui assure une prestation de services efficace et efficiente »[835].

Le secteur cinématographique est alors appréhendé exclusivement comme une industrie et le soutien du ministère ne se fait que par des incitations financières ou des règlements concernant le commerce et l'économie du cinéma local. Par conséquent, le DTI reconnaît « que notre industrie cinématographique locale pourrait avoir un impact formidable sur l'emploi et stimuler l'industrie des entreprises de prestation. Pour cette raison, le DTI introduit un ensemble de mesures pour l'industrie cinématographique »[836].

Afin de soutenir le secteur, le DTI introduit alors des incitations financières, telle une importante remise, spécifiquement pour la télévision et le cinéma afin d'accroître la « production de projets cinématographiques et télévisuels sud-africains ou étrangers à gros budgets en Afrique du Sud. En établissant cette remise, le gouvernement reconnaît que les productions cinématographiques à gros budgets contribuent au développement économique en Afrique du Sud et le profil international permet d'assurer un apport

---

[833] DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. Overview of the Department of Trade and Industry (the DTI). Vision of the DTI. *Department of Trade and Industry* [en ligne]. Mois année. Disponible sur : http://www.dti.gov.za/about_dti.jsp [11 février 2010].

[834] Ibid.

[835] Ibid.

économique précieux, de l'emploi et le développement des compétences dans l'industrie cinématographique sud-africaine. Cette remise permettra que l'Afrique du Sud demeure compétitive pour attirer de grandes productions cinématographiques étrangères »[837]. La stratégie apparaît évidente : attirer des investissements, assurer un taux d'emploi élevé dans le secteur et inciter le transfert de compétences. Cette remise est destinée à économiser de 15 à 25 % sur les coûts de production d'un film tourné en Afrique du Sud. Instaurée en 2004 par le DTI, elle est révisée en 2008. La mention « films à gros budgets » est révélatrice à elle seule du regard purement économique du DTI. Il veut un secteur actif, compétitif et attractif.

Le DTI et le DAC, mais aussi dans une moindre mesure le Department of Communication (DC), se veulent donc complémentaires, l'un se réservant l'aspect industriel et commercial du secteur et l'autre l'aspect culturel et artistique, le dernier Département gère quant à lui, l'aspect d'échange et de circulation des idées : « Les ministères du Commerce et de l'Industrie, des Arts et de la Culture et de la Communication ont conjointement élaboré une stratégie pour développer les industries de contenus. Cet effort collaboratif est la reconnaissance que les industries de contenus sont une compétence concurrente entre les trois ministères, notamment parce que les contenus constituent des artefacts culturels, des marchandises commercialisables, ainsi que des supports pour les programmes de télévision, de cinéma, d'animation, de vidéo, de jeux électroniques et tout autres mode d'emballage[838] audiovisuel. La pertinence, l'intérêt et le rôle des trois départements sont évidents compte tenu de cette perspective »[839]. Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre de cette thèse, art, commerce et communication peuvent paraître antinomiques et dès lors se muer en sujet de confrontations et de stratégies contradictoires. Dans le cas du soutien économique et purement financier, le DTI n'est pas seul.

---

[836] DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. *Film incentive. Film & television production rebates guidelines.* Pretoria : Department of Trade and Industry, p. 5

[837] DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. Film Industry Sector. *Department of Trade and Industry* [en ligne]. Disponible sur : http://www.dti.gov.za/sectors/FilmIndustry.htm [consulté le 2 mai 2011].

[838] « audio-visual mode of packaging ».

[839] DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. *Film incentive. Film & television production rebates guidelines.* Pretoria : Department of Trade and Industry, p. 6

3.1.5. L'Industrial Development Corporation (IDC)

L'IDC est sous la responsabilité du DTI et s'apparente à une banque. En effet, des producteurs peuvent contracter des prêts. L'IDC a un fonds spécifiquement destiné pour l'industrie du film en Afrique du Sud géré par le Media and Motion Pictures Division.

En 2007, Ginny Verran, directrice adjointe du service de promotion des investissements, écrivait : « Au cours des quatre dernières années, ils ont investi dans le développement du cinéma en Afrique du Sud 500 millions de rands qui ont été utilisés pour financer la production de dix-neuf longs-métrages et seize documentaires. Leur assistance prend généralement la forme de financement par prêt, au moyen de ses propres ressources financières, (…), de prêts commerciaux, de financement en gros, de partage de coût, d'aide à l'import/export, de financements commerciaux à court terme, et des garanties »[840]. L'IDC espère que les projets dans lesquels elle investit rencontreront le succès. En tant que financeur, l'institution souhaite un retour sur investissement, si les candidats à son aide arrivent à vendre leurs programmes pour une distribution en salle ou une diffusion à la télévision. L'IDC peut récupérer une part des droits d'auteurs et des droits voisins proportionnelle à son investissement[841].

Cependant, ces aides profitent en majorité aux projets de films dont les budgets sont importants, dont les initiateurs sont des étrangers et qui sont représentatifs du cinéma dominant (Hollywood). Lucia Saks présente certainement de la façon la plus juste la stratégie économique de l'IDC : l'unité Media and Film Development « vise à stimuler la production et à développer un marché d'exportation en finançant le développement d'industries compétitives en Afrique du Sud. Cette division aide les petits et moyens budgets (entre 155 000 $ et 6 000 000 $), et, selon le risque évalué, investit jusqu'à un maximum de 49 % dans un projet qui doit assurer une sortie significative en salles ou

[840] DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. Film Industry Sector. *Department of Trade and Industry* [en ligne]. Disponible sur : http://www.dti.gov.za/sectors/FilmIndustry.htm [consulté le 2 mai 2011].

[841] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 28

une diffusion télévisée. Actuellement, l'IDC a coproduit plus de 30 films avec des sociétés internationales, comme *Hôtel Rwanda* (Terry George, 2004), *Red Dust* (Tom Hooper, 2004), *Tsotsi*, *Catch a Fire* (Philip Noyce, 2006), et *Wah Wah* (Richard Grant, 2006). Il a investi plus de 6 millions de rands dans ce processus »[842]. L'IDC estime avoir « créé plus de cinq mille emplois, qui sont plus qu'un simple chèque de règlement. Les compétences acquises lors des tournages sont transférées à l'industrie des films locaux, augmentant ainsi la valeur des productions pour les téléspectateurs. Les recherches ont montré que les Sud-Africains voient des films locaux comme de mauvaise qualité en comparaison de ceux importés »[843]. L'IDC est donc fidèle aux principes du DTI : développement économique, croissance de l'emploi et transfert de compétences. Par ailleurs, ajoutons qu'il fait implicitement valoir une stratégie esthétique. D'après Lucia Saks, cette aide significative aux productions étrangères est un moyen d'assurer une formation sans coût supplémentaire aux techniciens et cinéastes sud-africains afin qu'ils puissent reproduire les codes dominants. L'IDC a pour modèle évident le cinéma commercial.

Pourtant, pour certains analystes, en favorisant l'exportation et l'investissement dans des projets internationaux de cinéastes confirmés, à court terme, l'IDC paupérise le secteur cinématographique. Il empêche ou du moins rend plus difficile l'accès aux financements pour les cinéastes sud-africains. La South African Screen Federation (SASFED), l'un des principaux organismes professionnels estime même que les politiques d'investissement de l'IDC sont contraires à leurs objectifs de consolidation du secteur local et que trop souvent elles ont pour effet de mettre les cinéastes locaux à l'écart[844].

---

[842] SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 41

[843] Ibid.

[844] THE SOUTH AFRICAN SCREEN FEDERAION, INDEPENDENT PRODUCERS' ORGANISATION. *Final and Television Alliance statement.* 2006, p. 7

3.1.6. La Media Development and Diversity Agency (MDDA), la Media Advertising Publishing Print Packaging – Sector Education Training Authority (MAPPP-SETA) et la South African Revenue Service Tax Incentive (SARSTI)

Nous regroupons ici trois institutions qui ont une part moindre dans l'influence de l'État sur le secteur cinématographique, pourtant bien réelle.

Afin de peser sur la formation et l'éducation dans un sens général, mais aussi dans l'enseignement des arts et du cinéma, l'État met en place des agences et des autorités en vue de contrôler leurs évolutions et leurs transformations.

La Media Development and Diversity Agency (MDDA) est créée en 2002 par une loi. Elle a pour vocation l'aide au développement d'un environnement propice à la diversité des discours dans les médias afin qu'ils reflètent les besoins et les aspirations de tous les Sud-Africains. Elle doit par ailleurs remédier à l'exclusion et à la marginalisation des communautés et des personnes défavorisées qui n'ont pas accès aux médias. Enfin, elle a pour mission la promotion du développement des médias et de la diversité en offrant un soutien principalement aux communautés et aux petits projets commerciaux de médias[845]. Cependant, selon la loi l'agence ne doit pas interférer avec le contenu éditorial des médias. Elle est seulement tenue de se concentrer sur l'aspect humain. Dans cette perspective, la loi lui assigne des objectifs concrets. Elle doit être garante des droits constitutionnels de liberté d'expression et de création de la presse et des autres médias.

Elle est mandatée, en outre pour « encourager l'appropriation et le contrôle des médias (…) par les communautés historiquement défavorisées ainsi que les indigènes historiquement mis à l'écart ; encourager le développement des ressources humaines et de la formation, ainsi que le renforcement des capacités, au sein de l'industrie des médias, en particulier parmi les groupes historiquement défavorisés ; encourager la concentration des ressources pour les médias communautaires et les petits secteurs de

[845] Government Gazette. *No. 14 of 2002 : Media Development and Diversity Agency Act.* Republic of South Africa. Vol. 444. n° 23541. Cape Town : Government Gazette, 2002, p. 2

médias commerciaux ; sensibiliser le public à l'égard du développement des médias et des enjeux de la diversité ; soutenir les initiatives qui font la promotion de l'alphabétisation de la culture de la lecture (…) Assurer la liaison avec les autres organes statutaires comme l'Autorité sud-africaine indépendante des Communications et l'Agence du Service Universel »[846]. La nature des aides de l'agence peut prendre plusieurs formes : apports financiers (prêts et subventions, fonds d'urgence), recherches, études, etc[847].

Si la MDDA doit aider certains individus à s'approprier les médias, la Media Adverstising Publishing Print Packaging – Sector Education Training Authority (MAPP-SETA) a elle pour ambition de former les Sud-Africains afin qu'ils soient en mesure d'évoluer professionnellement dans le secteur de la communication et des médias. Son objectif est de mener « notre peuple à son destin par le développement des compétences et à se transformer et renforcer tous nos secteurs en créant des opportunités pour tous »[848]. La MAPP-SETA souhaite créer une population puissante grâce à la qualité des compétences acquises et la rendre plus forte grâce à l'éducation permanente[849].

Enfin, loin de l'éducation, plus proche de la réglementation et de l'aspect économique et industriel du cinéma, une loi incarne l'un des outils d'État créés pour aider le secteur économique en général et notamment le secteur cinématographique. Il s'agit du South African Revenue Service Tax Incentive, Section 24 F. Cette section de la loi était celle utilisée durant des années 1980, quand des cinéastes profitaient impunément de la loi pour produire des films ne sortant pas en salles, simplement pour profiter de l'incitation fiscale et de la déduction potentielle sur les coûts de production.

---

[846] Ibid, p. 3

[847] Ibid.

[848] MEDIA ADEVERTISING PUBLISHING PRINTING PACKAGING SECTOR EDUCATION TRAINING AUTHORITY. Vision and mission. *MAPPP-SETA* [en ligne]. Disponible sur *:* http://www.mappp-seta.co.za/default.asp?id=1182 [consulté le 23 mai].

[849] Ibid.

Les observateurs considèrent néanmoins cette loi comme un mécanisme utile et important dans le soutien qu'il peut apporter aux cinéastes locaux. Selon eux, le gouvernement a tout intérêt à préserver cette section[850].

Les Institutions nationales ne sont pas les seules à jouer un rôle dans la gestion du secteur cinématographique sud-africain. Les institutions provinciales font partie du maillage institutionnel qui agit directement sur le cinéma.

3.2. Les organes et les mécanismes d'État – niveau provincial

Outre l'importance de la gestion nationale du secteur, les provinces principales – le Gauteng, le Western Cape – ont établi des commissions provinciales dans le but de coordonner l'industrie à un niveau local. Certaines sont créées sur les bases de bureaux du film, extensions institutionnelles auxquelles on s'adresse pour avoir des autorisations de tournage ou bloquer des lieux spécifiques pour la production d'un film. C'est l'une des plus petites responsabilités données à une institution qui se doit de contrôler son territoire en sachant et en autorisant ce qui peut s'y dérouler.

Pourtant, aujourd'hui ces commissions sont bien plus que de simples guichets. Elles promeuvent leurs provinces comme des destinations idéales pour la production de film : les paysages et la lumière ; l'hôtellerie ; la sécurité ; les équipements spécialisés ; l'aide logistique, l'aide financière ; la mise en contact avec des prestataires, des talents et des techniciens locaux etc.

La Commission du film de la région du Cap va encore plus loin dans l'investissement et l'interventionnisme. Elle commande et édite aussi des rapports et des études sur l'état du secteur, de l'industrie à un niveau local, mais aussi national. Si ces commissions doivent nécessairement travailler de concert pour attirer des films en Afrique du Sud,

[850] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 32 et TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor.* 2005, p. 164

elles sont bien évidemment concurrentes et arguent de leurs différences et de leurs spécificités pour être plus attrayantes les unes que les autres.
Nous présentons dans cette partie, la Gauteng Film Commission (GFC) et la Cape Film Commission (CFC).

3.2.1. La Gauteng Film Commission (GFC)

Le Gauteng est la région industrielle de l'Afrique du Sud et certainement la plus riche ; elle intègre Johannesburg, la capitale économique du pays, et Pretoria, la capitale administrative. Notons en plus que les principales chaînes de télévision nationale sont installées à Johannesburg ou dans les environs, ce qui place idéalement la région dans l'activité audiovisuelle.
Afin de préserver son prestige et son rang de première région sud-africaine, elle doit faire rayonner son image à travers le monde. La GFC cherche à y contribuer grâce à sa philosophie : « cultiver un environnement qui permet à l'industrie cinématographique et télévisuelle de jouer un rôle significatif dans le développement socio-économique du Gauteng »[851] ; grâce à sa vocation : « développer, promouvoir, coordonner et faciliter les productions cinématographiques et télévisuelles, attirer les investissements locaux et internationaux dans l'industrie cinématographique et télévisuelle, pour qu'ils bénéficient à notre peuple et contribuer à la croissance socio-économique dans le Gauteng »[852] ; grâce son mandat institutionnel : « promouvoir le Gauteng comme une destination préférée du cinéma ; (…) faciliter la transformation de l'industrie cinématographique ; (…) réguler et coordonner la communication avec le gouvernement ; (…) suivre et soutenir les développements de l'industrie locale ; (…) soutenir un plus grand accès et une plus grande participation à l'industrie du cinéma et de la télévision aux personnes auparavant défavorisées (PDI)[853] »[854].
La GCF a pour fonctions-clefs de : « commercialiser le Gauteng comme un emplacement de choix ; Agir comme un hub central en ce qui concerne les renseignements sur l'industrie et les ressources ; (...) Soutenir la transformation du

[851] GAUTENG FILM COMMISSION. *2008 annual report*. Johannesburg : Gauteng Film Commission, 2008, p. 12
[852] Ibid.
[853] « Previously disadvantaged people ».
[854] Ibid.

secteur en une industrie de classe mondiale qui est le reflet de l'Afrique du Sud dans son intégralité »[855]. Remarquons dès à présent la fidélité de la commission aux principes de l'État au niveau national, nous pouvons qualifier cette reprise d'intégration des dogmes généraux du régime pour une application locale. En tant qu'institution publique, son budget vient intégralement de la province, elle se doit donc d'être en cohérence avec les politiques de la région.

GFC : les défis, les missions et les résultats

Les défis stratégiques que l'institution provinciale a dû relever par le passé sont au nombre de six : « Faire du Gauteng globalement une destination de premier choix ; libérer plus d'investissements pour les productions locales et dans le même temps attirer les productions internationales dans la province ; renforcer les programmes les plus ciblés, destinés au développement des talents, des compétences et de l'esprit d'entreprise ; faciliter et créer un environnement propice à l'industrie du film ; soutenir une plus grande coordination nationale et une réforme institutionnelle ; […]»[856].
La GFC alterne et cherche un équilibre entre d'une part l'industrie et le business qui se formalisent majoritairement par l'accueil de tout type de productions audiovisuelles et cinématographiques étrangères. D'autre part, elle tient à favoriser le transfert de compétences et la promotion des expressions artistiques cinématographiques locales. Ces deux domaines ne sont pas toujours conciliables (cf. chapitre I) et s'ils pouvaient idéalement se combiner, la GFC parviendrait à atteindre sa mission. On sent dans les mots utilisés par Paul Mashatile, ministre des Finances et de l'Économie de la province du Gauteng, dans l'introduction du rapport annuel de la GFC, le balancement et la stratégie duale de l'institution : d'un côté « les industries audiovisuelles jouent un rôle vital dans la croissance économique "intelligente" qui non seulement attire les travailleurs culturels, mais contribue également à la croissance économique et à la création d'emplois »[857] ; d'un autre côté, « nous sommes donc heureux de constater les efforts déployés par la Commission du Film du Gauteng pour s'assurer que la magie du

[855] Ibid.
[856] Ibid, p. 24
[857] Ibid, p. 5

cinéma soit amenée à notre peuple »[858]. En attendant, la commission se félicite de ses résultats dans les deux cas pour légitimer son rôle et marquer son importance au sein du secteur au niveau national et provincial.

En 2007, par exemple, « la GFC a suivi plus de douze longs-métrages, 377 spots de publicité, onze courts-métrages et soixante-deux documentaires. La GFC a également facilité 238 demandes de permis de tournage de films, totalisant plus de 403 jours de tournage. Selon les données autorisées, plus de soixante communautés du Gauteng ont directement vécu cette expérience – et ont bénéficié – des tournages au cours de l'année »[859].

En 2011, la GFC est fière d'avoir contribué à la production ou au tournage des films suivants (elle les met en évidence sous la forme d'un slideshow sur son site Internet) : *Night Drive* de Justin Head (2010), *Paradise Stop* de Jann Turner (2011), *How to steal two millions* de Charlie Vundla (2011), *State of violence* de Khalo Matabane (2010), *The Bang Bang Club* de Steven Silver (2010), *Endgame* de Pete Travis (2009), *District 9* de Neill Blomkamp (2009), *Invictus* de Clint Eastwood (2009), *White Wedding* de Jann Turner (2009), *Jozi* de Craig Freimond (2010).

GFC : un pole indispensable

La Commission se targue aussi d'être le lieu de près de 70 % de toutes les productions télévisuelles, de ce fait la valeur de cette industrie pour la seule province est d'approximativement 700 millions de rands (environ soixante-quatre millions d'euros). De plus, elle compare l'apport économique de la production télévisuelle avec la production cinématographique, et son intérêt semble pencher vers l'audiovisuel, car selon la GFC les séries télévisuelles les plus importantes ont un budget supérieur aux films. La série *The Lab* est estimée à 7,5 millions (environ 689 000 euros) et la série *Jozi H* a créé près de 500 emplois dans la région[860].

Toujours dans le but de faire du Gauteng le lieu incontournable pour tous les tournages, elle a lancé le projet Gaullywood, qui témoigne à la fois de l'influence américaine, mais

[858] Ibid.
[859] Ibid, p. 9
[860] Ibid, p. 22

aussi de la démesure des souhaits de la GFC. La première phase de ce projet consistait à enquêter pendant six mois de façon intensive afin de connaître et d'estimer la taille, la portée et la compétitivité de l'activité du secteur dans la province pour s'assurer de la solidité de ses bases[861]. Les productions et les tournages ne sont pas les seuls résultats que souhaite mettre en avant la commission pour démontrer la polarisation du secteur dans le Gauteng.

Plus de dix-neuf institutions d'enseignement dispensent des formations spécialisées dans l'audiovisuel et le cinéma dans la région[862]. Elle accueille et participe en tant que commission aussi à des événements nationaux et internationaux: l'*AFCI Cineposium* ; le *Rand Easter Show* ; *Media Tech Afrique* ; *AFCI Locations Expo*, le *Festival International du Film de Cannes* ; le *Cannes Lions International Advertising Festival* ; les *Loerie Awards* ; le *Toronto International Film Festival* ; le *People to Peole Documentary Conference* ; l'*Encounters Documentary Film Festival* ; le *Tri Continental Film Festival* ; le *Wild Talk Africa* ; le *Soweto Arts Festival* ; l'*Eat My Music Video Screening* ; le *Bafundi Film & TV Festival* et l'*Out in Africa Gay & Lesbian Film Festival*.[863]

Elle tient à montrer qu'elle s'investit dans l'assistance aux populations historiquement désavantagées en proposant son aide à des sociétés gérées par des individus correspondant à cette catégorie. De ce fait, elle est entrée en partenariat avec la Soweto Film and Writers Association, mais aussi avec Khamazula Productions et Custom Solidarity Multi Media[864]. Afin de poursuivre dans la démocratisation de l'industrie au niveau local, la GFC a décidé de participer à la formation et « de contribuer au développement professionnel (PDI) des scénaristes émergents, réalisateurs et producteurs en partenariat avec les organismes de l'industrie, la formation et l'éducation (…), en facilitant les programmes de stages et de mentorat ; en coordonnant et en facilitant les programmes appropriés d'aide aux entreprises ; en visant les initiatives qui répondent à des besoins spécifiques de compétences, et aider les créateurs de contenus à participer efficacement à des festivals locaux et internationaux »[865]. Enfin, elle n'oublie

[861] Ibid, p. 14
[862] Ibid, p. 24
[863] Ibid, p. 32
[864] Ibid, p. 29
[865] Ibid.

pas le public et surtout les spectateurs potentiels qui n'ont pas accès aux salles de cinéma ou qui ne possèdent pas d'équipement personnel pour regarder des films. Reprenant l'héritage politique, fortement symbolique, de Solomon Plaatje, elle relance le projet du cinéma itinérant. Le cinéma retourne dans les rues, les deux premières saisons du projet (2006 et 2007) ont permis d'offrir 130 projections dans dix-huit townships prioritaires de la région, touchant ainsi des milliers de citoyens[866].

GFC : politique, économie, histoire, art

Terry Tselane, le CEO, est peut-être celui qui traduit le mieux ce comportement dual de l'institution qui englobe, en fait, une véritable complexité politique et de délicats enjeux économiques nationaux et internationaux ; mêlant l'histoire du pays et l'héritage du régime passé ; la résistance et la démocratisation ; la fiabilité économique du pays et de la région ; la concurrence et les pôles industriels historiques internationaux ; la nécessité de créer des opportunités d'emplois et des perspectives d'avenir pour les citoyens : « Il y a deux enjeux. Le premier est que nous avons à transformer l'industrie pour être compétitifs au niveau international. En d'autres termes, même les niches d'excellence qui ont toujours été là, particulièrement celles de l'establishment blanc, même celles-ci, nous devons les développer à un niveau où elles peuvent rivaliser internationalement. C'est le premier défi auquel je veux faire face lorsque je parle de transformation. Nous devons être en mesure de rivaliser avec l'Australie, nous devons être en mesure de rivaliser avec les États-Unis (…). Le deuxième défi est que, en tant que Sud-Africain et Sud-Africain noir, je suis toujours conscient de mes racines. Et, il en résulte qu'il est important que nous commencions à transformer cette industrie pour nous assurer que les personnes qui n'ont traditionnellement pas fait partie de cette industrie, les Noirs en général, commencent à y participer. Mais je pense qu'il est également important de noter qu'il faut aussi ouvrir l'industrie parce qu'elle est également une industrie dominée par les hommes. Nous ne voyons pas les femmes parler de leurs propres points de vue, de leurs propres expériences. Les films qui sont produits sur les femmes sont des interprétations masculines d'expériences féminines. Maintenant, les choses doivent

[866] Ibid, p. 14

changer. Nous devons pour commencer aider les femmes à être capables de raconter leurs propres histoires à partir de leurs propres perspectives et aussi parler de leurs propres sentiments, sur la situation en Afrique du Sud et le problème sud-africain ou tout autre problème international. Mais encore une fois, dans le même temps, les meilleures histoires sont les histoires internationales, elles doivent être comprises par une personne qui est en France, qui est en Allemagne, qui est aux États-Unis, en Australie ou n'importe où dans le monde ».

Terry Tselane veut un secteur cinématographique démocratisé, équilibré, ouvert à toutes les interprétations et les points de vue des citoyens sud-africains. Il le souhaite créé dans des infrastructures de premier ordre par des talents créatifs et techniques reconnus internationalement ; dans le but de proposer au monde des films commercialement viables, spécifiques et universels à la fois. En ce sens, il ambitionne de garantir un succès économique global du cinéma sud-africain dans un monde où la concurrence des cinématographies et particulièrement des cinématographies émergentes est de plus en plus rude.

Cette intervention résume, selon nous, le cœur de la problématique du cinéma post-apartheid en Afrique du Sud. La Gauteng Film Comission a-t-elle la solution ou une partie de celle-ci ?

3.2.2. La Cape Film Commission (CFC)

La commission du Cap est très active à l'image de la GFC. La région du Cap Occidental et la ville même de Cape town attirent beaucoup de production et de tournage, notamment de publicités. La CFC cherche donc aussi à mesurer la pertinence d'un interventionnisme régional dans le secteur cinématographique. Toutefois la CFC ne s'arrête pas là et édite des études et des analyses qui dépassent le cadre de la province pour englober le secteur cinématographique national dans son ensemble.

La CFC est donc l'institution officielle ayant autorité sur toutes les questions entourant, dans la province du Western Cape, les films de longs-métrages, la télévision, la vidéo, les publicités et les photographies. L'objectif central est de positionner la ville de Cape town et la région comme une situation géographique compétitive au niveau international

afin d'accroître les revenus du tourisme, la création d'emplois et le développement des compétences-clefs du secteur.

CFC : documentation du secteur

L'apport économique du secteur semble substantiel au regard des données officielles présentées par la CFC : « L'apport financier total de l'industrie cinématographique pour la province du Cap Occidental est estimé à 2,65 milliards de rands pour l'exercice 2005-2006, environ 77 % (2,03 milliards de rands) provenant de Cape Town. Les contenus audiovisuels et cinématographiques de longue durée, avec un chiffre d'affaires de 1,12 milliard de rands, constituent la plus grande partie de l'apport de l'industrie. Ils sont suivis par les publicités qui rapportent 0,87 milliard de rands et les photos qui sont estimées à 0,66 milliard de rands. Au sein des contenus audiovisuels et cinématographiques de longue durée, les films de fiction apportent 34,4 millions de rands, les films tournés pour la télévision rapportent eux, 181,3 millions de rands »[867]. La CFC ajoute à cela que la contribution de l'industrie du film de la province du Cap Occidental s'élève à 3,5 milliards de rands (environ 321 millions d'euros) au PIB de l'Afrique du Sud en 2006 et à 936 millions de rands (environ 86 millions d'euros) au Gross Geographic Product (GGP) de la région du Cap[868]. Ces résultats font du secteur une industrie clef pour la province.

Dans un rapport commandé par la CFC et édité en 2010, la commission évalue une nouvelle fois le secteur et elle fait part de sa stratégie pour le soutenir au mieux.

La CFC recense quatre-vingt-sept sociétés de production, treize sociétés de post-production, dix agences de comédiens, douze agences de casting, vingt-quatre agences de mannequins, dix agences d'artistes, huit prestataires en animation, quatre agents de lieux de tournage, deux sociétés de post production de photographies et douze services de montage. En totalité pour l'année 2009-2010, la région du Cap Occidental a accueilli 2539 jours de tournage – tous types confondus[869]. Mais le rapport note aussi que les

---

[867] STANDISH Barry, BOTING Anthony. *A strategic economic analysis of the Cape Town and Western Cape film industry.* Base line study 2006. Cape Town : Cape Film Commission, 2007, p. 3

[868] Ibid, p. 4

[869] *Western Cape Film Sector Strategy-Summary*. *Draft*. Pre. by Kaiser Associates Economic Development Practice, Bianca MPAHLAZA. Cape Town : Kaiser associates, 2010, p. 1

productions, notamment destinées à une diffusion télévisée, décroissent. Il y a moins de tournages de documentaires et de séries télévisées. C'est le résultat de la crise financière qui touche la SABC, principal financier des productions audiovisuelles.

Les auteurs de l'étude font le point sur les forces et les faiblesses ainsi que sur les opportunités du secteur au niveau national et provincial. D'un côté, les forces du secteur sont : la diversité des lieux de tournages, une clientèle fidèle, des talents techniques et créatifs, une industrie de service efficace, de bonnes infrastructures générales, un vivier d'histoires à raconter, un soutien actif de la ville du Cap et du gouvernement provincial[870]. D'un autre, les faiblesses sont : un accès limité aux lieux de tournage du fait d'un manque de transparence et de rapidité dans l'attribution des permis de tournage, de grandes difficultés de financement pour les contenus locaux (développement et promotion compris), l'Afrique du Sud est souvent un partenaire minoritaire – le résultat est un manque de contrôle, des compétences limitées, un problème de protection de la propriété intellectuelle, de mauvaises conditions de travail (sécurité, santé, environnement). L'industrie est fragmentée avec un très sérieux problème de coordination[871]. Les auteurs poursuivent l'évaluation du secteur, avec d'une part les opportunités qui sont : l'industrie de l'animation, les nouvelles technologies (nouveaux médias, téléphone mobile, etc.), les marchés émergents, les Studios du Cap, la construction d'un style de films tournés dans la région (tant dans la qualité de production que dans les images du film), la liaison de l'industrie cinématographique au tourisme, le renforcement des compétences afin d'être dans les standards internationaux de production[872]. D'autre part, ils déterminent les menaces : une incertitude quant à la fiabilité à long terme de l'industrie, la compétition avec les contenus étrangers, la surexposition des talents et des lieux de tournages, le faible réinvestissement et la faible capitalisation, le faible retour sur investissement, le retrait du soutien de l'État causé par la lenteur de la transformation du secteur, les jeunes talents et les talents noirs quittant la région pour le Gauteng et Johannesburg, les interférences politiques et la censure[873].

---

[870] Ibid, p. 3

[871] Ibid.

[872] Ibid.

[873] Ibid, p. 4

Les défis ne manquent pas ; la CFC identifie de plus des problèmes dans le soutien et la nature des aides des différents organismes supposés développer le secteur : « Le secteur du cinéma est actuellement soutenu par des entités au sein du gouvernement national, du gouvernement provincial et local ; par des associations industrielles et des acteurs du secteur privé ; et par des bailleurs de fonds et des ONG. Cependant, il y a des lacunes dans le soutien, notamment au stade du développement (…) (comprenant la disponibilité du soutien financier), et au stade du marketing et de la distribution. Il y a aussi un décalage entre le développement du contenu et la viabilité des productions sur le marché, soulignant la nécessité de mettre davantage l'accent sur le développement de contenus viables davantage motivés par la recherche du public et visant les marchés internationaux, ainsi que sur le développement des compétences concernant le stade de commercialisation et de distribution »[874]. Selon, les auteurs, l'industrie du cinéma sud-africain apparaît en retard sur bien des domaines, elle est donc menacée, si les acteurs du secteur ne réagissent pas rapidement.

Afin d'éviter le pire, les soutiens de tous les acteurs doivent se concentrer et se coordonner sur six points-clefs qui, selon la CFC, méritent une attention particulière : la compétitivité, le développement et l'impact de l'industrie de service (pour les productions étrangères) ; le développement accru des contenus locaux, l'innovation et la réactivité concernant les changements de technologie dans les médias ; l'amélioration de la connaissance du secteur (taille, croissance, impacts économiques) ; la transformation de l'industrie, le développement des entreprises et des compétences ; la coordination de tous les partenaires du secteur[875].

CFC : un rôle particulier

Pour répondre à ces enjeux, la CFC redéfinit son rôle en tant qu'institution centrale : « Le rôle institutionnel actuel de la CFC, soutenu par son financement, est de respecter les priorités du gouvernement ; l'accent est mis sur le financement et les services, ainsi que la supervision des relations avec le gouvernement. Elle doit aussi servir d'intermédiaire entre l'industrie et des intervenants du gouvernement, assurant que les

[874] Ibid.
[875] Ibid, p. 15

stratégies des gouvernements ont une résonance sur le secteur (…), servant aussi à compiler des informations sur l'activité de l'industrie et son impact. Elle sert de plateforme pour représenter les besoins et les préoccupations de l'industrie, elle doit aussi jouer un rôle important pour la compréhension des objectifs, des activités et dégager un consensus parmi les intervenants dans l'industrie cinématographique, qui ont des intérêts divers et complexes. Jusqu'à maintenant, la commission du film a eu du mal à équilibrer et servir les intérêts divergents au sein du gouvernement, de l'industrie, et des autres secteurs liés »[876].

Cette citation témoigne, selon nous, de la difficulté pour une nouvelle institution centrale de trouver une légitimité, une stratégie efficace et viable. La CFC est victime de la multiplicité des acteurs, mais surtout de la confusion qui semble régner entre eux. Ce rapport met aussi en évidence une donnée que nous n'avons relevée nul par ailleurs au cours de nos recherches : l'éventualité d'un abandon de la contribution politique, financière, logistique et institutionnelle de l'État sud-africain. Le manque de résultats significatifs peut dégrader les initiatives de transformation du secteur au point que le cinéma ne soit plus dans le spectre des politiques de l'État – cauchemar redouté que seul la CFC ose définir comme une éventualité face aux défis et aux atermoiements du secteur.

La CFC marque donc un point de vue prudent, presque méfiant, évidemment moins positif. Cependant, il est motivé par le même souhait que la GFC, développer et pérenniser l'activité industrielle et artistique cinématographique télévisuelle en Afrique du Sud.

3.3. Organismes professionnels

Les professionnels du secteur sont organisés afin de parler d'une seule voix aux institutions de l'État. Nous entendons par professionnel, les divers métiers techniques et créatifs ainsi que toutes les sociétés dont l'activité repose sur le secteur cinématographique et audiovisuel. Nous présentons les deux organisations

[876] Ibid.

professionnelles les plus importantes ainsi que les supports et les médias spécialisés dans l'information des professionnels.

3.3.1. L'Independent Producers Organisation (IPO)

L'independent Producers Organisation (IPO) est une association à but non lucratif créée en 2003. Un producteur en activité et un aspirant producteur ont la qualité pour devenir membres de l'organisation.

La constitution de l'IPO exprime le rôle des producteurs et de ce fait de leur organisation professionnelle : « Nous, producteurs sud-africains indépendants de films, télévision et de vidéos, tout en reconnaissant le rôle-clé que nous jouons dans la représentation au monde de la situation de l'Afrique du Sud, engageons nos compétences et nos connaissances pour étayer les valeurs d'une Afrique du Sud démocratique et de son économie en pleine croissance, et nous établissons par la présente constitution une organisation nationale représentative pour protéger et promouvoir nos besoins et intérêts spécifiques »[877].

Les besoins et les intérêts des producteurs sont nombreux, ils comprennent :

- La représentation, la promotion des intérêts économiques et culturels de l'industrie de la production de films, de la télévision et de la vidéo au niveau local, continental et à l'étranger.
- Le développement, le soutien et l'application des stratégies de croissance pour l'industrie afin d'accroître les marchés locaux, continentaux et internationaux.
- La promotion, le développement et l'aide aux producteurs aspirants et émergents ainsi qu'aux sociétés de production.
- Le dépassement des disparités historiques au sein de l'industrie, fondées sur la race, le sexe, le handicap et l'orientation sexuelle.
- La promotion de l'industrie dans l'intérêt plus large de l'économie sud-africaine.
- La promotion d'un environnement stable et viable dans le secteur industriel.

[877] Constitution of the Independent Producers Organisation of South Africa. *Independent Producers Organisation* [en ligne]. January 2003. Disponible sur : http://www.ipo.org.za/constitution.htm [consulté le 26 janvier 2011].

- L'encouragement du professionnalisme et le haut niveau technique et créatif dans l'industrie.
- Le maintien des producteurs à la pointe des changements technologiques, économiques et culturels.
- L'interaction et la négociation afin de créer des canaux et des accords (…) avec les organisations industrielles connexes (syndicats d'acteurs et d'équipes techniques, scénaristes et guildes de musiciens, diffuseurs, distributeurs, etc.).
- La réglementation des relations entre les membres et les employés ou les syndicats.
- La promotion des normes de santé et de sécurité pour l'industrie.
- L'intervention dans l'éducation, la formation et le perfectionnement des compétences au sein de l'industrie.
- L'information des organisations ne faisant pas partie de l'industrie (par exemple les établissements d'enseignement, les organismes gouvernementaux, les institutions financières, etc.) sur le secteur.[878]

L'IPO est donc surtout visible pour les observateurs lorsqu'elle rentre en négociations avec les autres acteurs du secteur et notamment les institutions. Récemment, l'organisation s'est encore illustrée dans son bras de fer avec le diffuseur public sud-africain, la SABC. En collaboration avec la SASFED, elles critiquent, émettent de fortes recommandations quant à la gestion de la holding nationale.

En 2007 déjà, elles mettaient en lumière « les contrats léonins de la SABC avec les producteurs de contenus locaux, un management lourd et inefficace, les faibles marges laissées aux producteurs, etc. ».[879] L'IPO n'a pas cessé de veiller aux intérêts de ses membres et s'est une nouvelle fois insurgée face à de graves problèmes de gestion financière auxquels faisait face, encore une fois la SABC. Ces problèmes touchaient directement les producteurs qui ne pouvaient pas être payés et ne pouvaient pas payer les salaires de leurs prestataires. La chaîne de valeur du secteur dans le domaine audiovisuel était donc compromise.

---

[878] Ibid.

[879] IPO addresses parliamentary commentary. *ScreenAfrica* [en ligne]. August 2007. Disponible sur : http://www.screenafrica.com/page/news/stop_press/409150-IPO-addresses-parliamentary-committee [consulté le 8 mai 2009].

En 2011, l'IPO reste vigilante et ne se prive pas d'interpeller le nouveau patron de la SABC, Robin Nicholson : « Alors que nous sommes heureux de constater que Robin a fait état d'une amélioration des finances de la société, nous croyons que cela est arrivé au détriment de la qualité de la programmation, en particulier sur les contenus locaux, qui ont supporté le poids principal de cette amélioration financière. Il y a eu des coupures sévères dans les commandes et l'acquisition de contenus locaux, accompagnées d'une politique de rediffusion et de compressions budgétaires. La diffusion d'une programmation de qualité est la fonction de base de la SABC ».

Ce que craint l'IPO, c'est que la vocation du diffuseur public soit bafouée pour des raisons financières, soit à cause d'une mauvaise gestion dont les producteurs pourraient être une nouvelle fois victimes, soit à cause de restrictions budgétaires qui verraient la SABC se concentrer sur l'achat de contenus étrangers et déjà produits.

Mais l'IPO ne rentre pas en discussion uniquement avec la SABC. Elle intervient sur des sujets tels que les enjeux de propriété intellectuelle, sur la protection du caractère public de l'*Independent Communication Authority of South Africa* (ICASA), l'opposition au racisme au cinéma et à la télévision, les politiques de la NFVF, etc.[880]

3.3.2. La South African Screen FEDeration

La South African Screen FEDeration (SASFED) est aussi un organisme professionnel représentatif. Plus axé encore que l'IPO sur le cinéma, il rassemble des membres et d'autres organisations de sorte que sa base est plus large et sa légitimité à représenter le secteur plus évidente du point de vue des professionnels. Les membres sont des individus ou des personnes morales, mais uniquement des organisations à but non lucratif.

La fragmentation de l'industrie est le constat qui pousse en 2005 quelques acteurs-clefs du secteur à fonder une fédération pour représenter l'industrie qui voit le jour l'année suivante. En 2007, « plus de dix-sept organisations membres sont affiliées à la SASFED, représentant plus de 10 000 travailleurs et près de 200 sous-secteurs

[880] *Independent Producers Organisation* [en ligne]. Disponible sur : http://www.ipo.org.za/index.htm [consulté le 26 janvier 2011].

économiques rattachés à l'industrie »[881]. Cet organisme est formé en vue de représenter les intérêts collectifs et unifiés de l'industrie de cinéma et de télévision indépendante. Elle s'ouvre le plus largement possible pour représenter la totalité des acteurs du secteur. Elle désire, en outre, promouvoir une réglementation, des politiques et des programmes de croissance pour l'industrie. Ses chantiers sont le développement « du financement et des mécanismes de financement accrus pour la production ; la rétribution de la propriété intellectuelle et des droits d'auteur ; des structures de diffusion dynamiques ; des structures budgétaires dynamiques et favorables en termes commerciaux ; y compris pour le développement du public (…) ; un développement de la formation efficace à travers la chaîne de valeur ; une politique de croissance opérationnelle alignée sur un télédiffuseur public efficace ; une politique de croissance opérationnelle alignée sur des télédiffuseurs commerciaux accessibles (…) ; protéger l'intégrité et le rôle des créateurs de contenus, la liberté d'expression et la diversité des voix ; promouvoir les coproductions et les co-entreprises »[882]. Ses membres les plus importants sont donc d'autres organismes professionnels à l'image de The Producer's Alliance (TPA), Animation SA, l'Association of South African Crew Agents (ASACA), la Documentary Filmmakers Association (DFA), le Film Resource Unit (FRU) avant qu'il ne soit en faillite, la Motion Picture Trainers Association (MPTA), la National Association of Casting Agencies (NACA), le Sithengi, le Southern Africa Communications for Development (SACOD), la South African Guild of Editors (SAGE) ; la South African Script Writers Union (SASWU), etc.[883]

La SASFED s'oppose à toutes les formes de discriminations et par conséquent, elle se veut unie, non-raciale, non-sexiste, à l'image de l'Afrique du Sud démocratique. Mais l'organisation précise qu'elle n'est pas dans un simple alignement politique et idéologique. Elle s'engage « en particulier, à surmonter les inégalités créées par l'apartheid dans les industries cinématographiques et télévisuelles. La SASFED estime que l'industrie du cinéma et de la télévision doivent s'acquitter pleinement de leurs potentiels économiques, sociaux et culturels dans la société qui doit surmonter les

[881] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 29

[882] THE SOUTH AFRICAN SCREEN FEDERATION. *The south african screen federation (SASFED) Constitution.* South African Screen Federation, 2010, p. 2

iniquités historiques, et le développement exclusivement centré sur la race durant l'apartheid. À cette fin, la SASFED encourage tous ses membres à adopter des politiques pour mettre en œuvre des programmes visant à assurer l'accès délibéré à tous les niveaux de leurs organisations aux Sud-Africains noirs historiquement désavantagés »[884]. La SASFED intègre donc les recommandations de l'État quant à la stratégie de discrimination positive en reconnaissant le besoin de favoriser une catégorie d'individus en Afrique du Sud pour que le secteur soit plus représentatif de la démographie sud-africaine : « Des groupes défendant des intérêts particuliers tels que le Black Filmmakers Network (BNF) et le Women of the Sun ont été intégrés afin de commencer à corriger le manque de représentation causé par le passé »[885].

Nous tenons à mettre en évidence une définition de terme au sein de la constitution de l'organisation. Elle qualifie le mot « black » (« noir ») de la manière suivante : « "Noir" se réfère aux Sud-Africains historiquement et délibérément désavantagés par les politiques de l'apartheid et cela inclut les personnes déterminées comme "Africains", "Indiens" et "Coloured" »[886]. Nous l'avons évoqué à plusieurs reprises dans les chapitres précédents, mais la définition des termes destinés à catégoriser des groupes d'individus restet fortement enracinée dans un héritage pigmentocratique datant de l'apartheid ; même si le sens évolue pour devenir plus inclusif, il reste néanmoins que le raisonnement peut paraître plus fortement lié au régime passé qu'il n'y semble de prime abord, risquant d'induire en erreur l'observateur (particulièrement étranger) et de méprendre sa compréhension de la situation actuelle.

Cette concentration et cette union des professionnels du secteur sont nécessaires afin de se rendre plus audible, d'assurer la visibilité et la clarté des requêtes et des discours à destination de l'État, c'est-à-dire peser stratégiquement sur ses politiques de sorte à préserver leurs intérêts : la SASFED est donc un outil de lobbying. La SASFED est légitime pour s'adresser au nom du secteur à tous les organes de l'État : la SABC, le

---

[883] THE SOUTH AFRICAN SCREEN FEDERAION, INDEPENDENT PRODUCERS' ORGANISATION. *Final and Television Alliance statement.* 2006, p. 1

[884] THE SOUTH AFRICAN SCREEN FEDERATION. *The south african screen federation (SASFED) Constitution.* South African Screen Federation, 2010, p. 3

[885] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 29

[886] THE SOUTH AFRICAN SCREEN FEDERATION. *The south african screen federation (SASFED) Constitution.* South African Screen Federation, 2010, p. 1

DTI, le DAC, le DOC, l'Independent Communications Authority of South Africa (ICASA), la loterie nationale, la NFVF, etc.[887]

De façon très concrète les actions de la SASFED se traduisent par des prises de position publiques et la promotion d'initiatives en son nom, ou au nom des organisations qui lui sont affiliées : le soutien de la DFA à la nomination de Denis Lillie en tant que responsable de la CFC ; des ateliers d'écritures mis en place par la SAGE ; la promotion et le soutien aux festivals et rencontres professionnelles en Afrique du Sud ; des commentaires sur les péripéties à la tête de la SABC, etc.

De façon plus importante, le 9 février 2011, la NFVF et la SASFED ont signé un accord entérinant une reconnaissance mutuelle ; autrement dit, elles se déclarent communément indispensables pour l'achèvement des objectifs de développement du secteur cinématographique et télévisuel en Afrique du Sud. « Les conditions de cet engagement sont l'aboutissement de diverses missions qui ont eu lieu entre la NFVF et SASFED depuis 2006 "Nous sommes heureux d'être arrivés aujourd'hui à la conclusion d'un processus dans lequel la NFVF et la SASFED se sont engagées avec enthousiasme. L'importance de cet accord est la synergie qui peut être tirée de nos deux rôles et de nos mandats afin d'améliorer la promotion, le développement de la vidéo et du cinéma sud-africains pour le transformer en une industrie durable et viable. »[888]

Cet accord permet à la NFVF d'être en cohérence avec la charte des valeurs qu'elle a rédigée, puisqu'elle doit être l'organe médiateur entre le gouvernement, la société civile et l'industrie et pour ce faire doit enter en relation et en coopération avec toutes les personnes et institutions[889].

---

[887] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 29

[888] Citant Eddie Mbalo CEO de la NFVF in SASFED. SASFED and NFVF sign Tems of Engagement. *SASFED* [en ligne]. February 2011. Dispobible sur : http://www.sasfed.org/. [consulté le 10 avril 2011].

[889] SASFED. SASFED and NFVF sign Tems of Engagement. *SASFED* [en ligne]. February 2011. Dispobible sur : http://www.sasfed.org/. [consulté le 10 avril 2011].

3.3.3. Instituts, outils d'information et de communication entre professionnels du secteur

L'IPO et la SASFED ne sont pas les seules représentations de la structuration du secteur et de l'organisation des professionnels. Au-delà de groupements lobbyistes ou syndicalistes, d'autres organismes se constituent pour cibler une famille très précise de professionnels ou des développements spécifiques.

The writing studio

D'une part, nous tenons à présenter The writing studio, une initiative spécialisée, à notre sens pertinente, qui vise les aspirants scénaristes ainsi que les scénaristes plus confirmés.

Il propose des ateliers et des cours d'écriture et de cinéma depuis dix-sept années en vue d'améliorer l'expression des histoires sud-africaines afin qu'elles puissent intégrer parfaitement le médium sud-africain en reflétant des spécificités culturelles, mais aussi des expériences et des histoires qui peuvent être accueillies et comprises partout dans le monde.

Ses objectifs sont : « Motiver, soutenir et aider les écrivains à terminer leur projet de scénario ; transformer une matière non-formatée, non-structurée en matériau passionnant, professionnel et inspirant ; soutenir les cinéastes dans la recherche de projet ; alimenter les cinéastes avec des scripts efficaces pour passer en production, initier les publics locaux et nationaux aux produits sud-africains, attirer les investisseurs vers les produits locaux, renforcer les écrivains avec des compétences d'écriture pour rédiger les scripts qu'ils souhaitent »[890].

Au vu des succès internationaux d'*Invictus*, de *District 9*, mais surtout de l'oscar du film *Tsotsi*, l'organisme estime qu'« il n'a jamais été plus fructueux d'être un scénariste en Afrique du Sud. Depuis le début de l'année 2010, une explosion de films locaux et de

[890] Titre. *Writing studio* [en ligne]. Mois année. Disponible sur http://www.writingstudio.co.za/page424.html [consulté le 12 juillet 2010].

coproductions internationales a entraîné une demande pour des histoires issues d'Afrique du Sud »[891].

Il faut ajouter à ces ateliers, ces groupes de travail et de réflexion, un site Internet centralisateur pour toutes les informations concernant the writing studio. Il sert de « vitrine » où l'on peut trouver notamment des récits de « succes stories », c'est-à-dire l'évolution positive des carrières des scénaristes affiliés à l'organisation. En outre, ce site constitue une formidable base de données relative aux films de long-métrage produits en Afrique du Sud depuis l'avènement de la démocratie.

SCREENAFRICA

D'autre part, la circulation de l'information professionnelle s'appuie sur des sites spécialisés qui permettent de démontrer la vitalité du secteur, d'engranger de l'information spécialisée, d'assurer une publicité dirigée vers l'internationale et de créer des archives afin de compiler des indicateurs et faciliter l'évolution du secteur. Nous présentons quelques sites professionnels qui répondent à ces caractéristiques.

SCREENAFRICA[892] est un site sur l'industrie audiovisuelle globale : télévision, film, publicité, nouveaux médias et nouvelles technologies. Actif, il est l'un des sites les plus complets, donnant des nouvelles, mettant en ligne des articles de fond touchant à tous les segments du secteur – jusqu'à la radio. Le site est une version en ligne et améliorée du mensuel du même nom. Une catégorie, *Industry Directory*, permet à n'importe quel visiteur d'avoir accès aux entreprises spécialisées actives dans le secteur en Afrique du Sud (prestataires techniques, producteurs, etc.) pour tous les types de production (événementiels, publicités, longs-métrages, etc.), les organisations professionnelles, ainsi que les centres de formation. Une seconde catégorie, *Production & Ratings*, donne un aperçu des productions en cours en Afrique du Sud (*in development*, *in pre-production*, in *production*, *post-production*, *complete*) ainsi que des audiences des programmes télévisés locaux en comparaison avec les productions étrangères. Une section intitulée *Guides* résume toutes les informations indispensables selon le site pour venir produire et/ou tourner son projet en Afrique du Sud : les lieux de production sont

[891] Ibid.

[892] ScreenAfrica [en ligne]. Disponible sur : http://www.screenafrica.com

mis en avant ; des références de stars et de compagnies étrangères sont proposées (History Channel, les films de Bollywood, Clint Eastwood, Roland Emerich, Edward Zwick, etc.) ; les films étrangers les plus connus sont listés ; les contacts et les conseils utiles sont regroupés (Commissions du film, les infrastructures, les incitations financières, etc.). Une dernière partie, *jobs & clasissied*, est réservée aux annonces et aux offres d'emplois que propose le secteur.

FilmContact.com

FilmContact.com[893] s'apparente quant à lui plus à un réseau professionnel en ligne. En effet, des producteurs, des scénaristes et autres peuvent devenir membres du site, créant une fiche personnelle et professionnelle ; ils peuvent conseiller ou demander conseil, proposer des projets ou participer à des productions, etc. En plus, le site propose une section *News* avec des articles couvrant l'actualité de l'audiovisuel dans son acception la plus large et bien évidemment sur le secteur local et continental comme : l'usage des smartphones en Afrique du Sud, les expectatives de croissance pour la télévision en Afrique subsaharienne, le box-office sud-africain. Une section *Film Job* réunit les annonces publiées par les membres. Notons que le site n'est pas exclusivement destiné à l'Afrique du Sud puis qu'il existe des versions continentales pour l'Asie, l'Amérique et l'Europe.

SA FILM

Le site *SA FILM*[894] qui ciblait un public de professionnels, « news and ressources for SA Filmmakers », a malheureusement fermé en 2005. Il se voulait pourtant une plateforme exhaustive d'information sur le secteur. On peut encore trouver (il est toujours en ligne malgré l'absence de mise à jour) des informations surannées sur les sorties de films ou les nominations de films sud-africains dans les festivals étrangers ; des interviews de fond de professionnels sont encore présentes (les réalisateurs Craig Freimond, Jason Xenopoulos, les producteurs Akin Omotoso, Moonyeen Lee de Sam

[893] FilmContact.com [en ligne]. Disponible sur : http://www.filmcontact.com

Bhembe de l'IDC, etc.). Le site donne en plus, toujours accès à des liens sur des lectures ou des ouvrages (en ligne ou non) qui peuvent s'avérer nécessaire pour la compréhension du secteur local et même une FAQ sur l'industrie nationale. Une dernière catégorie, *training*, répertorie les bons conseils et les écoles ainsi que les formations du pays.

SouthAfrica.info

Enfin*, SouthAfrica.info*[895], le site qui est promu comme la première porte vers la nation (c'est la devise du site) informe le visiteur sur l'Afrique Sud et notamment sur les affaires intéressantes que l'on peut y mener. L'industrie cinématographique est considérée comme un secteur-clef. De façon synthétique, le site résume les informations primordiales que l'on doit connaître. Encore une fois, les principaux acteurs institutionnels, les organisations professionnelles, les infrastructures et les incitations financières sont mis en avant.

Après l'État au niveau national et provincial ainsi que les organismes professionnels, nous nous intéressons maintenant à la position des partis politiques à l'égard du secteur.

3.4. Partis politiques

Nous avons constaté très peu de positions claires et définies relativement au secteur cinématographique sud-africain de la part des différents partis politiques nationaux composant l'essentiel des assemblées représentatives du pays. Nous nous sommes basés sur les informations présentes sur leur site Internet pour cette recherche spécifique. Dès lors, nous ne sommes pas en mesure d'assurer notre propos comme étant le résumé de l'intégralité des communications d'un parti politique au regard de tous les documents qui pourraient exister dans chacun d'eux. Les sites ne peuvent pas refléter l'ensemble des positions, nous en convenons. Pourtant, en nous appuyant sur ce corpus, nous avons

[894] SaFilm [en ligne]. Disponible sur : http://www.safilm.org.za
[895] SouthAfrica.info [en ligne] : http://www.southafrica.info

une large variété de positions, depuis l'absence de point de vue, en passant par un avis hybride intégrant tous les arts ou la liberté d'expression au sens large, jusqu'à proposer une véritable définition ou position sur le cinéma sud-africain.

Cinéma, médias et partis politiques : l'ANC

Nous débutons par l'ANC qui du fait de sa représentation politique majoritaire et de sa situation au plus haut niveau de l'État a nécessairement une position politique officielle concernant le secteur.

Le rapport *Transformation of the media* rapporte l'essentiel du point de vue du parti. Nous pouvons résumer son contenu en plusieurs thèmes. Le premier est l'importance cruciale de la communication dans une démocratie. Cette communication peut s'apparenter à un soutien au discours dominant, celui de l'État et du régime, puisqu'elle : « "(…) joue un rôle majeur dans l'approfondissement de notre démocratie, la promotion d'une culture des droits humains et en tant que pilier essentiel dans la transformation de notre pays" »[896]. Le terme de « bataille » dont nous parlions dans la bataille des écrans peut se comprendre en filigrane dans cette citation, comme l'attitude de l'État pour imposer ses vues sur les écrans sud-africains : « Les médias et la communication sont des terrains contestés et ne sont donc pas neutres, mais reflètent la bataille idéologique et les relations de pouvoir fondées sur la race, la classe et le sexe dans notre société... »[897]. Selon l'ANC, la vérité est que les médias en Afrique du Sud comme dans toutes les sociétés du monde sont le cadre de très vives batailles d'idées. « Toutes les forces sociales sont alors engagées, à des degrés différents et avec des succès différents, de sorte que les médias assurent l'avancement et la promotion de leurs objectifs idéologiques, politiques, sociaux, économiques et culturelles »[898]. L'État ne peut donc laisser faire, pour l'ANC c'est une raison de légitimité et une démonstration

[896] Citant des propos tenus lors de la conférene de l'ANC à Stellenbosch en 2002 in Discussion Documents. Transformation of the media. *African National Congress* [en ligne]. March 2007. Disponible sur : http://www.anc.org.za/show.php?id=2374 [consulté le 14 avril 2011].
[897] Ibid.
[898] Ibid.

de force politique. Ainsi, le parti et l'État n'ont d'autres choix que de s'y engager pleinement afin de gagner la bataille idéologique[899].

Le second thème est la transformation de la société. Le droit à liberté d'expression et la démocratisation de l'accès aux moyens d'expression sont défendus par l'ANC. « L'absence de censure d'État et la garantie constitutionnelle de la liberté des médias ne sont pas suffisantes pour la réalisation du droit de tous les Sud-Africains à la liberté d'expression »[900]. En effet, l'ANC observe que ce droit n'est pas applicable selon ses souhaits : « Le droit d'expression n'a guère de sens si les moyens n'existent pas pour l'expression libre des opinions. Si le contrôle des médias – et l'accès aux médias – est concentré dans les mains de quelques-uns, alors la capacité pour les masses de recevoir et de répandre des informations est sévèrement restreinte »[901]. De cette constatation, l'ANC tire des enseignements. La transformation ne se fait pas suffisamment rapidement, si on laisse se « faire » les choses toutes seules ; il faut donc l'accélérer, avec la discrimination positive par exemple, dans le but d'accroître la diversité dans les médias nationaux. Cette diversité est d'après l'ANC un élément essentiel pour des médias libres : « Ils ne doivent pas seulement être divers et représenter une famille de vues et d'intérêts différents, mais aussi être accessibles à tous les Sud-Africains qui désirent exprimer leurs points de vue et leurs idées. La lutte pour des médias libres, dès lors comprend une extension de l'accès à autant de personnes que possible »[902].

Enfin, il apparaît à l'ANC que la consommation médiatique est inégale et segmentée. Selon le parti majoritaire, la radio et la télévision par exemple, sont les modes médiatiques utilisés par les plus pauvres citoyens, alors que la presse écrite et Internet sont largement utilisés par une partie de la population bien plus aisée. Cette dichotomie volontaire est aussi une séparation pigmentaire, les Noirs sont les plus pauvres et les Blancs les plus riches. L'ANC sollicite donc un interventionnisme clair de l'État afin de réparer les injustices du passé et de s'assurer que les médias du pays correspondent à la société sud-africaine, dans leurs expressions, dans leurs contenus, dans leurs ressources humaines et dans leurs publics…

---

[899] Ibid.
[900] Ibid.
[901] Ibid.
[902] Ibid.

Cinéma, médias et partis politiques : DA

La Democratic Alliance s'illustre dans ces rapports au cinéma et à l'audiovisuel de plusieurs façons. Nous avons pu retrouver des archives en relation avec les interventions politiques des cadres du parti.

En 2004, la DA par la voix de Diane Kohler-Barnard critique le gouvernement pour les dépenses engagées lors du festival de Cannes de la même année. L'État sud-africain avait financé à grands frais le pavillon de l'Afrique du Sud sur la croisette afin de fêter les dix ans de la démocratie et une nouvelle ère du cinéma national. Néanmoins, la DA n'y voit qu'un gâchis et un péché d'orgueil. En réponse, le ministère de la culture considère indispensable de rappeler le rôle de la culture et des arts dans la transformation du pays (économiquement et au niveau de la qualité de vie des citoyens). Par ailleurs, il poursuit en justifiant que le festival de Cannes est le plus grand marché du film et que l'Afrique du Sud est le seul pays africain à pouvoir se représenter de cette façon, ainsi exposer en bonne place le cinéma africain très souvent mis de côté. Nous ne sommes pas convaincus que cela suffise pour convaincre la DA[903].
Natasha Michael, la ministre des Communications dans le gouvernement fantôme mis en place par la DA s'offusque des décisions prise par la SABC. Selon elle, la télévision publique est partiale et orientée du fait d'un contrôle toujours plus strict du gouvernement. Dès lors, elle ne remplit pas ses missions de service public. Elle apporte plusieurs exemples : l'interdiction de tout reportage sur Thabo Mbeki institué par Phil Molefe le directeur de l'information, le refus de la SABC de relayer la conférence de presse où la DA a révélé des ventes d'armes à des dictatures ou encore l'absence des caméras de la SABC pour filmer les victoires électorales de la DA dans des bastions traditionnellement proches de l'ANC… Le parti met en avant quinze fautes graves dont six le concernent directement[904].

---

[903] BOTHA Ntombaza. Media statement by Deputy Minister of Arts and Culture, Ntombazaba Botha : Democratic Alliance's Diane Kohler-Barnard out of touch with reality. *Site* [en ligne]. May, 2004. Disponible sur : http://www.info.gov.za/speeches/2004/04052808151001.htm [visité le 2 avril 2012].

[904] MICHAEL Natasha. SABC's political bias : Problems at SABC and ICASA nothing new – still continue. Democratic Alliance [en ligne]. Mois année. Disponible sur : http://www.da.org.za/newsroom.htm?action=view-news-item&id=9079 [visité le 2 avril 2012].

Lindiwe Mazibuko, la porte parole nationale de la DA fait grand cas de ce qu'elle considère comme étant indubitablement un flagrant délit de propagande de la part du gouvernement. La SABC a acheté les droits d'un « documentaire » sur la vie du Président Zuma, Ungumuntu Ngabantu : Jacob Gedleyihlekisa Zuma (nous n'avons pas réussi à trouver le nom du réalisateur). Ce programme omet ouvertement, par exemple, de parler du procès intenté contre lui en 2007 pour corruption. Selon Lindiwe Mazibuko, nous sommes ici en présence d'une bande vidéo promotionnelle pour vanter les mérites du Président au lieu d'une véritable enquête cherchant à informer le spectateur. [905].

Manny de Freitas, ministre de l'intérieur (Home Affairs) dans le gouvernement fantôme de la Democratic Alliance se félicite du changement de rattachement du Film Publication Board. Sous la responsabilité du Minister of Home Affairs, pour une fois le gouvernement et la DA trouvent un consensus sur le fait que l'organe de protection du public doit passer sous le contrôle du Department of Justice and Constitutional Development. Cette situation est un héritage de l'apartheid, lorsque le parti national censurait les films et les livres. Il s'agit donc ici d'effacer la marque du passé[906].

Cependant, la DA reste vigilante sur les principes de censure, de propagande et de contrôle des médias par le gouvernement. Elle émet de vives réserves quant à la Film and Publication Amendment Bill (2006). C'est pour elle une façon progressive de museler les médias en général et la presse dans un premier temps. Alors que la Constitution protège la liberté d'expression, selon la DA, le gouvernement tente de réduire une avancée démocratique par peur des critiques légitimes que l'on pourrait lui faire… Le parti s'interroge sur cette obsession, tandis que les organisations professionnelles sont en complet désaccord avec le texte et cette politique. L'opposition craint ouvertement de voir une censure disparue depuis l'apartheid réapparaitre[907].

Notons que nous n'avons pas trouvé sur leur site internet de référence explicite au cinéma au sein d'une charte du parti.

---

[905] MAZIBUKO Lindiwe. SABC spends R725000 on Zuma "documentary". *Democratic Alliance* [en ligne]. May, 2010. Disponible sur : http://www.da.org.za/newsroom.htm?action=view-news-item&id=8299 [visité le 2 avril 2012].

[906] DE FREITAS Manny. DA welcomes Home Affairs Minister's stance on reallocation of film and publications law. *Democratic Alliance* [en ligne]. February, 2012. Disponible sur : http://www.da.org.za/newsroom.htm?action=view-news-item&id=10339 [visité le 2 avril 2012].

[907] DEMOCRATIC ALLIANCE. What you can and can't say in SA. *Democratic Alliance* [en ligne]. Disponible sur : http://www.da.org.za/documents.htm?action=view-document&document=499 [visité le 2 avril 2012].

Cinéma, médias et partis politiques : FF

Le Freedom Front (FF) s'engage lui aussi pour la liberté d'expression et se félicite du succès de certains programmes sud-africains.

Sa défense du droit à la liberté d'expression se concentre sur un droit à l'expression « indigène », autrement dit, des groupes qui composent la nation arc-en-ciel, en l'occurrence les Afrikaners, puisque le FF est un parti communautaire. Pieter Mulder, son chef de file et vice-ministre de l'Agriculture et de la Pêche dans le gouvernement Zuma, considère que « la lutte pour la liberté des médias devrait être poursuivie à tous les niveaux dans l'intérêt de l'Afrique du Sud »[908]. Il parle des médias dans un sens global et pour lui, la liberté d'expression n'est pas totale, ce qui sous-entend que la mainmise du régime précédent a laissé place à une seconde prise de contrôle, celle du régime démocratique, interdisant une véritable liberté.

En 2005, Carel Boshoff, président du Freedom Front se félicite du succès de *uCarmen e Kayelitsha* de Mark Dornford-May (2005) au festival de Berlin où il a remporté l'Ours d'or : « Le Freedom Front Plus, souhaite étendre ses sincères félicitations aux producteurs de *uCarmen e Kayelitsha* pour le prix Golden Bear qu'ils ont gagné au Festival du film de Berlin. Même si le film n'a pas encore été distribué, nous savons que les prix comme celui-ci arrivent en raison d'un dur travail et d'un véritable dévouement ». Le film est une adaptation du *Carmen* de Bizet dans un Township et en langue xhosa. Ces félicitations prennent un autre sens au regard du passé de Carel Boshoff, Afrikaner très impliqué dans la défense des droits culturels des Afrikaners, proche du parti national jusqu'à ce qu'il considère que l'apartheid est intenable politiquement et qu'il décide que le mieux à faire pour la nation afrikaner est la création d'un volkstaast afin de vivre entre eux selon leur histoire, leurs traditions et avec leur propre langue. Il met en application cette idée en achetant avec d'autres familles afrikaners des terres entourant Orania (dans la province du Cap). Mais, il fut surtout président de l'Afrikaner Broederbond au début des années 1980, organisation pour la promotion des intérêts afrikaners et la défense de la communauté. Par conséquent, ses

[908] MULDER Pieter Dr. Battle for media freedom not concluded yet. *Vryheidsfront Plus[en ligne]*. November 2010. Disponible sur : http://www.vryheidsfront.co.za/english/media.asp?language=e&offset=105&id=4545 [consulté le 15 avril 2011].

félicitations destinées aux producteurs du film sont la manifestation de son contentement à voir un cinéma communautaire plébiscité internationalement, ce qui, pour lui est sans doute la preuve que des expressions artistiques communautaires en Afrique du Sud sont viables (du moins artistiquement, le film n'ayant que très peu marché au box-office national). « Le fait qu'une production en xhosa puisse gagner un tel prix prouve la vitalité des langues indigènes d'Afrique du Sud. Cela est particulièrement marquant vu le contexte de mondialisation et d'anglicisation agressives qui ne cessent de placer les cultures indigènes sous pression. Cette preuve qu'un travail de qualité internationale peut être livré dans les langues autochtones, renforce le point de vue du FF que la défense des langues maternelles est la clé pour le développement en Afrique et en Afrique du Sud. L'éducation en langue maternelle n'est donc pas seulement le devoir du gouvernement, mais doit être considérée et adoptée par le gouvernement comme un instrument précieux pour le développement des peuples de l'Afrique du Sud »[909]. On peut percevoir dans ces propos une reformulation de l'idéologie de l'apartheid. La protection et le développement des onze langues dont l'afrikaans et consécutivement des cultures sont les batailles que mène le FF+. Le multiculturalisme et le protectionnisme sont les stratégies employées pour défendre l'existence des communautés et éviter l'assimilation.

[909] MULDER Pieter Dr. Battle for media freedom not concluded yet. *Vryheidsfront Plus[en ligne]*. November 2010. Disponible sur : http://www.vryheidsfront.co.za/english/media.asp?language=e&offset=105&id=4545 [consulté le 15 avril 2011].

Cinéma, médias et partis politiques : l'IFP

L'Inkatha Freedom Party (IFP) met à disposition deux rapports qui permettent à l'observateur extérieur de comprendre la position du parti quant à la culture, à l'art et aux médias. Deux opinions sont communiquées, la première s'articule au sein de l'*Arts, Culture And Science Policy – Arts And culture*, la seconde dans la *Broacasting Policy*.

L'IFP reconnaît la place centrale que doivent avoir les arts, la culture et l'héritage culturel dans la vie sociale et intellectuelle sud-africaine. De ce fait, il assume plusieurs opinions officielles. Selon L'IFP, la compétence législative de gestion des arts, de la culture et de l'héritage devrait revenir exclusivement aux provinces. « Chaque province devrait être libre de reconnaître et faire vivre son propre héritage »[910]. Gardons à l'esprit à la lecture de cette citation que l'IFP est à l'image du FF un parti communautaire, représentant lui essentiellement les Zoulous. Il paraît donc évident que cet argument est rédigé dans le but de défendre les intérêts culturels des Zoulous, notamment dans la province du Kwazulu-Natal où ils représentent la majorité démographique. Afin d'encourager le développement et la protection de ces cultures, l'IFP estime qu'il devrait y avoir des taxes spécifiques pour aider le financement de l'expression artistique. Concernant précisément le secteur cinématographique et audiovisuel, l'IFP se démarque d'autres partis en soutenant ouvertement « l'établissement d'une fondation du film afin de proposer des formations et une expertise sur la création de films, aux scénaristes, réalisateurs et producteurs débutants »[911]. Notons là encore que l'IFP en tant que parti soutient la création de la NFVF, car le premier ministre de la Culture fut issu des rangs de ce parti et donc mandaté pour sa fondation.

Le parti zoulou appuie aussi fortement la SABC en tant que télédiffuseur public. « Il soutient le gouvernement dans son financement d'organes de radio et télédiffusion nationaux et provinciaux. En retour, ces diffuseurs devront offrir des programmes de télévision et de radio qui éduqueront, informeront et divertiront le public »[912]. L'IFP va plus loin dans la formulation de ses attentes. Car les médias devront impérativement contribuer à la construction identitaire nationale et refléter encore une fois la diversité

[910] INKATHA FREEDOM PARTY. Arts, culture and science policy. Arts and culture. *Inkatha Freedom Party* [en ligne]. Disponible sur : http://www.ifp.org.za/index.htm [consulté le 16 avril 2011].
[911] Ibid.

de la nation : « promouvoir les écrivains, les artistes, les acteurs, les compositeurs et les musiciens locaux, en présentant alors un parfum sud-africain spécifique dans leur choix de programmation »[913]. Le parti encourage, en outre, le développement de médias privés de façon à laisser libres des communautés dans la création de leurs propres chaînes ou stations de radio locales dans le but de répondre aux besoins de spécificité de contenu pour des publics communautaires.

Enfin, l'IFP semble appréhender l'Afrique du Sud comme un véritable « El Dorado » de la production cinématographique et audiovisuelle en Afrique, dès lors, le parti considère nécessaire la consolidation du secteur : « l'Afrique du Sud est la plus grande base de production sur le continent africain. La politique de l'IFP est d'encourager la fabrication d'un secteur de télédiffusion multifacettes, et le développement d'une expertise technique dans la programmation, et d'autres services à l'industrie de la télédiffusion, en prenant acte de la convergence des technologies de télécommunication, de l'information et la télédiffusion »[914]. L'IFP souhaite que l'Afrique du Sud devienne un fleuron du secteur.

Cinéma, médias et partis politiques : SACP

Le South African Communist Party (SACP) expose dans deux textes une position très combative sur la question des médias en Afrique du Sud, qui peut se rapprocher de la position de l'ANC et de l'IFP (alliés au pouvoir), *Media Development, Diversity and Transformation* ainsi que *Racism, Class, Gender and Poverty in South African Media*.

Le parti estime que les médias dans leur ensemble sont inévitablement un terrain de lutte entre les classes sociales[915]. Il en veut pour preuve « les tendances actuelles de concentration de la propriété, du contrôle des médias et de la promotion des intérêts commerciaux et de la logique du marché capitaliste. Cette situation privilégie et

---

[912] Ibid.

[913] Ibid.

[914] INKATHA FREEDOM PARTY. Broadcasting policy. *Inkatha Freedom Party* [en ligne]. Disponible sur : http://www.ifp.org.za/index.htm. [consulté le 16 avril 2011].

[915] SOUTH AFRICAN COMMUNIST PARTY. Media Development, Diversity and Transformation. Submission by the South African Communist Party to the parliamentary hearings on the media developmenr and diversity agency bill. Portfolio committe on communications (national parliament). *SACP* [en ligne]. March, 2002. Disponible sur : http://www.sacp.org.za/main.php?include=docs/subs/2002/sub060302.html [consulté le 14 avril 2011].

consacre la liberté d'expression d'une élite au détriment des intérêts, des problèmes et des expériences de la majorité de notre peuple »[916].

Le SACP est engagé politiquement dans le bouleversement des médias en Afrique du Sud. Ses prises de position ont pour but d'accélérer la transformation en matière de diversité, de sorte que la liberté dévolue à la seule élite blanche et masculine soit partagée avec une nouvelle élite noire qui désire exprimer, partager et défendre ses intérêts devant toutes les catégories sociales de la société sud-africaine.

Bien qu'il accueille favorablement l'initiative de la création de la Media Development and Diversity Agency (MDDA) par l'État, le parti le met en garde. La MDDA doit impérativement corriger l'héritage historique, pour cela, elle a « besoin à la fois de la liberté et du pouvoir de déterminer ses priorités de financement, et doit également s'assurer que son propre financement est durable et que ses efforts de financement ne sont pas handicapés par les activités de l'industrie ou l'étroitesse d'esprit ou les caprices d'un bureaucrate du gouvernement : c'est pourquoi il est important que la MMDA ait des pouvoirs. Si la MDDA doit être établie comme un garde-fou et un promoteur des droits constitutionnels à la liberté d'expression et à l'accès à l'information, alors elle a besoin (…) d'indépendance »[917]. Le SACP tient particulièrement à cette notion d'indépendance. C'est une garantie qui selon le parti doit être entérinée dans la loi ; or, le premier projet de loi proposé par le gouvernement pour créer l'agence explique que « le ministre doit prescrire des critères détaillés pour la sélection des projets soutenus par la MDDA, le processus de demande et les pourcentages de subventions données par l'agence. Ces pouvoirs appartiennent au conseil d'administration, pas au ministre »[918]. L'interventionnisme de l'État est donc remis en cause. La crainte est qu'il dirige en sous-main l'agence avec des considérations partisanes plutôt que dans le souci d'un bénéfice à la nation. Cependant, bien que le SACP considère l'indépendance de cet organe public comme un prérequis obligatoire, il s'attache aussi à rappeler que la MDDA se doit de rester fidèle aux impératifs nationaux de l'État et à la Constitution.

Le discours du SACP est aussi ferme lorsqu'il s'agit des questions de discrimination au sein des médias et dans leur représentation de la société sud-africaine. Selon le parti, le problème du racisme en Afrique du Sud est lié à trois concepts : la classe, le genre

[916] Ibid.
[917] Ibid.

(masculin/féminin) et la pauvreté. Sans ces concepts, on ne peut saisir toute la complexité de la situation. Il conteste, en outre, les arguments du SAHRC sur le racisme subliminal ou sous-jacent. « Le racisme est l'expression de tout un ensemble de dispositifs institutionnels, de relations de pouvoir, et d'accès aux ressources dans la société. Le racisme est une réalité quotidienne pour la majorité de notre peuple et il est un produit de la société dans laquelle nous vivons. Les attitudes, les idées, les actions et les mouvements racistes sont développés dans une société basée sur les classes. L'état des inégalités sociales causé largement par le capitalisme détermine la conscience raciste »[919]. La lecture et l'analyse de la société à travers des rapports de classe donnent à Blade Nzimande le sentiment que « la classe qui a les moyens de production à sa disposition a aussi le contrôle sur les moyens de production mentaux, de sorte que, ceux qui n'ont pas ces moyens sont soumis »[920]. Par conséquent, l'idéologie et les valeurs dominantes sont, d'après le SACP, disséminées par les médias.

Blade Nzimande prend deux exemples sur l'analyse de la situation économique du pays par les médias nationaux. Premièrement, d'après lui, les médias relaient presque systématiquement le point de vue d'économistes blancs. Trop rarement à son goût sont invités des économistes prenant le parti des classes ouvrières. Deuxièmement, le traitement raciste de certains événements d'actualité est la preuve du racisme médiatique qu'accuse le parti : « La criminalité est un problème grave, qui affecte la société sud-africaine depuis un long moment. Mais la criminalité (…) a une couverture accrue depuis 1994 avec l'exposition croissante de Blancs riches victimes de crimes violents en Afrique du Sud. Beaucoup de résidents des townships connaissent des crimes violents depuis plus longtemps. Mais parce qu'ils n'ont pas le contrôle et la propriété des supports, leur expérience n'a pas d'importance pour les médias sud-africains ». Il cherche à démontrer par ces exemples que cette disparité de traitement renforce les inégalités socio-économiques, mais surtout le racisme lui-même. « Les médias sud-africains sont en soi une oligarchie raciale qui sert les intérêts des riches et des puissants. Cela se reflète non seulement dans des attitudes médiatiques racistes et

---

[918] Ibid.

[919] NZIMANDE Blade. Racism, Class, Gender and Poverty in South African Media. Preliminary submission to hearings on racism in the media hosted by the South African Human Rights Commission (SAHRC). Submission by the South African Communist Party. *SACP* [en ligne]. April, 2000. Disponible sur : http://www.sacp.org.za/main.php?include=docs/subs/2000/sub040400.html [consulté le 14 avril 2011].

stéréotypées, mais aussi dans les propriétaires des médias, les structures de gestion et le fonctionnement des salles de rédaction »[921].

Même les évocations de l'*African Renaissance* dans les médias sont fortement critiquées. Alors qu'elles devraient être authentiquement africaines et sud-africaines, elles ne sont, d'après le SACP que des échos des points de vue d'étrangers sur la condition des Noirs en Afrique du Sud : « La plupart des médias ont accepté l'idée d'une Renaissance africaine. Malheureusement, ce n'est que du bout des lèvres. Un exemple classique en est que la couverture des médias en Afrique du Sud est presque entièrement basée sur les nouvelles en provenance de New York et de Londres. Les médias sud-africains n'ont pas pris la peine de former des journalistes à couvrir l'Afrique. Ainsi, l'image de l'Afrique, dans les yeux des médias sud-africains, est celle qu'en donnent New York, Londres, Bruxelles et Berlin »[922].

À ces très vives accusations contre la structure des médias et leurs comportements succèdent des propositions afin d'assurer une plus grande diversité. Le SACP soutient activement la discrimination positive : « nous soutenons pleinement toutes les mesures pour assurer la discrimination positive au sein des médias sud-africains »[923] ; le parti la considère comme « une composante essentielle dans la lutte contre les inégalités de classes, le racisme et le patriarcat »[924]. Il propose également de développer des médias alternatifs afin de contribuer à la diversité médiatique du pays. Fière de sa propre production alternative en tant que parti politique, elle évoque son héritage comme modèle : « Cette histoire comprend quarante années de publications communistes africaines depuis 1959, et la publication de diverses versions de *Inkululeko*, *New Age* et *Umsebenzi*. Nous mettons en avant notre histoire dans les médias alternatifs afin de dire (…) que les médias ne doivent pas être limités aux grands médias commerciaux »[925]. Le télédiffuseur national est aussi une solution, puisque le SACP le détermine comme un acteur primordial pour représenter les enjeux et les intérêts des classes ouvrières noires ainsi que tous les pauvres et les femmes. Il doit donc être suffisamment solide pour

---

[920] Ibid.
[921] Ibid.
[922] Ibid.
[923] Ibid.
[924] Ibid.
[925] Ibid.

s'engager dans la voie d'une mission de service public destiné au pan de la société qui est la moins représentée dans les médias.

Cinéma, médias et partis politiques : l'UCDP

L'United Christian Democratic Party (UCDP) ne fait pas état d'une position évidente et structurée relativement au secteur cinématographique. Il se contente d'exposer un point de vue très général sur l'aspect multiculturel et multilingue de l'Afrique du Sud, sans traiter réellement des médias et du cinéma. L'UCDP attend de l'État qu'il assure que toutes les communautés se sentent libres de pratiquer leur religion, leur langue et leur culture[926].
Par ailleurs, elle souhaite que le gouvernement limite l'anglicisation du pays, afin que la langue anglaise ne devienne pas la *lingua franca*, notamment dans les rassemblements officiels[927].

Nos recherches *in desk* ne nous ont pas apporté de matière pertinente quant aux opinions et aux positions politiques du COPE au regard du secteur audiovisuel et cinématographique en Afrique du Sud. Malgré cela, nous ne doutons pas, bien évidemment, que ce parti sud-africain peut avoir une politique concernant l'expression artistique, la liberté d'expression et la diversité dans les médias.

Organes d'État nationaux et provinciaux, organismes professionnels représentatifs, partis politiques, toutes ces organisations collaborent ou se confrontent afin de régir ce secteur. On remarque généralement une grande homogénéité dans la défense des intérêts et la promotion du secteur ou du moins une communauté de thèmes de débats autour desquels se polarisent les discussions, les négociations et les polémiques. Nous pensons, au vu de la restitution de nos recherches dans les chapitres et les parties précédentes que l'État et le régime démocratique sont responsables de la typologie thématique qui

[926] UNITED CHRISTIAN DEMOCRATIC PARTY. Sports, arts, culture. 11. . *United Christian Democratic Party* [en ligne]. 2009. Disponible sur : http://www.ucdp.org.za/jit_default_1143.html [consulté le 14 avril 2011].
[927] Ibid.

rassemble les différents corps du secteur cinématographique, propres ou partagés avec d'autres secteurs culturels et industriels : la liberté d'expression, la diversité, la discrimination positive, la formation et l'éducation, le développement économique, le protectionnisme culturel (national et communautaire) sont des sujets traités par tous les acteurs pouvant et désirant peser d'une façon ou d'une autre sur le cinéma sud-africain aujourd'hui. Les divergences marquantes vont particulièrement se révéler selon la nature de ces acteurs (professionnels, institutionnels, etc.) et le type de représentation (communautaire, économique, culturelle, etc.).

Les difficultés apparaissent essentiellement dans la coopération. Les organisations professionnelles critiquent les institutions publiques pour leur manque de réactivité, leurs politiques peu lisibles, leur bureaucratie, parfois leur corruption, leur complexité et leur mauvaise gestion financière et humaine, etc. D'un autre côté, les institutions publiques et les partis politiques critiquent le corporatisme du secteur, sa lente acceptation de la nécessité d'une transformation, les lacunes et les carences techniques, industrielles et artistiques.

Ces difficultés et ces réprobations sont, selon nous, conditionnées par plusieurs caractéristiques. De chaque côté, la pratique du régime démocratique est récente et quelquefois hasardeuse : la création et le développement des organes publics et des organisations représentatives datent essentiellement de la première décennie du XXI^{e} siècle ; l'inexpérience d'un certain nombre d'individus ayant pour mission la gestion du secteur ralentit la structuration du cinéma national, la confusion des stratégies (industrie ou art) épuise les forces ; l'analyse systématique du secteur par le prisme pigmentocratique est néfaste. Toutes ces raisons internes à l'Afrique du Sud semblent contrarier les développements positifs. Le véritable risque pour le cinéma sud-africain et la production audiovisuelle en général est que ces obstacles ruinent les espoirs de certains acteurs, comme l'État, entraînant le désinvestissement d'autres jusqu'à réduire le secteur à un détail culturel et économique insignifiant dans la société sud-africaine comme il peut l'être dans d'autres pays.

Cependant, les médias représentent un support idéologique de premier choix pour l'État et d'autres organisations sociales. Il faut ajouter à cela les succès des films locaux en 2010 et la production en hausse. Nous pouvons aussi compter sur le développement des compétences et la formation de nouveaux cinéastes. En outre, la reconnaissance

internationale (des productions locales, mais aussi de l'Afrique du Sud comme lieu de tournage) ne cesse de croître. Enfin, le développement du public ainsi que le gain d'expérience est inévitable si les politiques spécifiques sont appliquées. Alors, l'ensemble de ces éléments peut s'avérer une véritable force structurante à ne pas négliger pour un secteur cinématographique sud-africain moderne.

4. Stratégie d'État : création d'une industrie nationale ?

L'État « choisit et doit choisir »[928]. Néanmoins, on ne peut nier que son poids et son rôle en ce qui concerne le secteur cinématographique sont limités. Tout d'abord, dans la hiéarchie des défis nationaux, l'organisation et la structuration d'un cinéma national ne se trouve pas en tête. Deuxièmement, sans le concours et les contributions du secteur privé et de la société civile, l'État n'a que peu de chances de faire appliquer ses choix stratégiques. Il doit nécessairement composer avec ceux qui constituent ce secteur. Troisièmement, la difficile réalité financière prouve que malgré les allocations de budgets publics, ces derniers étant très faibles, l'État sud-africain n'a pas les fonds nécessaires pour s'imposer sur le secteur, il n'est qu'un contributeur. Quatrièmement, les analyses de films de cette thèse démontrent aussi de nombreuses différences entre les choix de valeurs que souhaitent véhiculer l'État au sein de la société et celles qui se dégagent dans le cinéma national.

Nous tenons dès lors à mettre en garde le lecteur sur cette partie qui n'est pas une vue naïve ou une apologie du rôle de l'État sud-africain, mais davantage une démonstration de sa volonté entendu que « (…) l'action n'a jamais longtemps la cohérence des idées »[929]. Cela requiert comme le précise Philippe Urfalino « (…) un minimum d'unité d'action de la puissance publique »[930], les moyens de cette action, enfin la légimité de la mettre en œuvre.

---

[928] URFALINO Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris : Fayard/Pluriel, 2010, p. 56
[929] Ibid, p.14
[930] Ibid.

Dans les précédentes parties, nous avons évoqué, à plusieurs reprises bien que superficiellement, l'ambivalence des stratégies du secteur, industrie ou art ? Nous précisons notre discours dans les deux prochaines parties en présentant selon nous la position duale de l'État et du secteur. Nous commençons par aborder leur désir de faire du cinéma sud-africain une industrie, un commerce attractif pour les étrangers et rentable pour les industriels locaux. Nous cherchons donc à déterminer la manière dont l'État sud-africain perçoit économiquement le secteur cinématographique et dans quelle mesure il le définit comme une industrie-clef à développer.

4.1. L'industrie post-1994

4.1.1. Acteurs et apports économiques à la société sud-africaine

Afin que l'État puisse choisir de s'intéresser au secteur comme relais de croissance potentiel et prendre une décision quant aux politiques à adopter, il lui est nécessaire de saisir qui sont les principaux acteurs du secteur et quels sont ses véritables apports économiques et industriels à la société sud-africaine.

4.1.1.1. Les principaux acteurs économiques du secteur sud-africain

Nous reprenons la segmentation de Jeremy Nathan concernant l'industrie audiovisuelle et cinématographique. En tant que producteur, il considère qu'une industrie de ce type peut se développer sereinement, seulement si cinq piliers fondateurs sont réunis : l'État, les télédiffuseurs, les distributeurs, et un marché international. Selon lui, « nous avons un État fort qui nous est très favorable, nous avons un très bon secteur de distribution qui commence à découvrir l'intérêt commercial de notre cinéma, nous avons un très faible pilier concernant la télévision et nous avons un pilier international très complexe, mais il croît. Donc si vous prenez les cinq piliers, nous en avons trois qui sont solides »[931]. Nous abordons deux de ces piliers qui apparaissent comme essentiels dans la caractéristique industrielle du secteur, c'est-à-dire la distribution en salles et la distribution alternative des contenus ainsi que la diffusion télévisée classique ; nous y ajoutons, et c'est par elles que nous commencerons, les sociétés qui financent et/ou produisent des films.

Nous laissons de côté volontairement l'État que nous avons déjà largement évoqué et le secteur international que nous traiterons dans une prochaine partie.

Les grands groupes

Plusieurs sociétés ont des influences économiques et industrielles directes sur le secteur cinématographique sud-africain. Nous avons déjà présenté certaines d'entre elles : de ce fait et pour éviter les répétitions, nous les citons de façon plus succincte.

Primedia Filmed Entertainment est la plus grande division du groupe Primedia. « Elle représente 66 % de la société et comprend les salles de cinéma (Ster-Kinekor Theatres, Ster-Kinekor Europe et Ster-Kinekor Middle East), la distribution de film (Ster-Kinekor Pictures), le home entertainment (Ster-Kinekor Home Entertainement). (…) Elle

[931] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

comprend aussi une division qui concentre la distribution internationale de films, Primedia Pictures et détient une participation de 46 % dans une société de production vidéo, VWV »[932]. Son objectif affiché est de devenir le premier distributeur de contenus africains et sud-africains sur le marché planétaire[933].

SASANI Africa est la maison mère pour les SASANI Studios, les Films Labs et la Media Film Service (autrefois Movie Camera Company). Ces trois filiales sont des prestataires techniques très importants en Afrique du Sud. Les SASANI Studios ont accueilli par exemple pendant quatorze années l'un des *soap operas* les plus connus de la télévision sud-africaine, *Egoli* , mais aussi la version sud-africaine de *Big Brother*[934]. Comme son nom l'indique, le Film Lab est lui un laboratoire pour le traitement des images[935] qui étaient utilisées sur les principaux films de long-métrage sud-africains et étrangers tournés en Afrique du Sud[936]. Enfin, le Media Film Service est un loueur de matériel de tournage et notamment de caméras[937], à l'époque où cette société se nommait encore la Movie Camera Company, le site de la NFVF présentait la société comme « la seule véritable société de location d'équipements d'Afrique du Sud qui a tout sous un même toit ».

Avusa (anciennement Johnnic Communication) se prévaut d'être la société de médias et de divertissements sud-africains la plus innovante. Elle possède les « cinémas NU Metro, Nu Metro Home Entertainment, NU Metro Film et Nu Metro Interactive »[938]. Elle est plus largement investie dans le divertissement et dans l'édition musicale avec Gallo et Warner Music, dans la publicité cinématographique avec sa filiale Popcorn, elle détient par ailleurs des titres de presse (comme le Sowetan, le Sunday Times, etc.), détient des parts dans l'édition (Exclusive Books, Van Schaik Bookstore, etc.) et dans les new média (I-Net Bridge, Business Live, etc.).

---

[932] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor.* 2005, p. 9

[933] *The south African film and television industry report*. Report to the Department of Arts, Culture, Science and Technology. Final report. Cultural industries growth strategy (CIGS), 1998. 124 p.

[934] Sasani studios [en ligne]. Disponible sur : http://www.sasanistudios.co.za/about-us.html

[935] Filmlab [en ligne]. Disponible sur : http://www.filmlab.co.za/

[936] Ibid.

[937] Media Film Service [en ligne]. Disponible sur : http://www.mediafilmservice.com/Sitemap.aspx

[938] Avusa [en ligne]. Disponible sur : http://www.avusa.co.za/about-us/

Enfin, la société Videovision Entertainment, qui se targue notamment d'être le plus gros producteur de films en Afrique du Sud, « s'est développée pour devenir la plus grande, la plus solide et la plus prolifique société de production dans ce pays et certainement l'une des principales en Afrique »[939]. Mais cette entreprise a su se diversifier dans l'industrie du spectacle vivant, la propriété foncière et le développement de studios de cinéma. De ce fait, en 2003, elle a été consultée pour la production du concert *Mandela 46664* qui a accueilli de nombreuses stars internationales – Beyonce, Bono, etc. Dans le domaine cinématographique, elle se vante de trois réussites, la première : posséder des bureaux à Los Angeles et à Londres pour acquérir des droits de diffusion et vendre ceux de ses productions grâce à sa filiale Distant Horizon. Deuxièmement, elle se prévaut de pouvoir attirer des stars internationales et américaines à l'image de Tim Roth, Julia Ormond ou encore Kenneth Branagh, etc. En dernier lieu, la société d'Anant Singh est responsable, en produisant les films de Leon Schuster, des plus gros succès sud-africains en salles.

Distributeurs et exploitants

Dans les domaines de la distribution et de l'exploitation en salles et domestique (vidéo, DVD, etc.), Ster-Kinekor et NU Metro dont nous avons largement parlé précédemment sont les sociétés maîtresses, car elles détiennent les plus grandes parts de marché en Afrique du Sud. Il est à noter un nouveau venu dans le paysage de la distribution, du côté des indépendants.

La société Indigenous Film Distribution a une mission : fournir des contenus africains au public africain, offrant ainsi des opportunités de croissance aux cinéastes locaux. Elle s'organise donc ouvertement autour d'une politique de soutien économique actif à l'industrie locale, ce qui nous suggère que sa stratégie est de s'attaquer uniquement au marché national et continental sans doute délaissé selon eux, par les autres distributeurs. Indigenous Film Distribution compte de beaux succès à son actif, à l'image de *Shucks*

[939] Film production. Corporate profile. *Videovision* [en ligne]. Mois année. Disponible sur :, http://www.videovision.co.za/content/view/5/26/#2 [consulté le 22 octobre 2010].

Tshabalala's Survival Guide to S.A. de Gray Hofmeyr, plus grosse réussite de tous les temps pour le cinéma sud-africain, *Liefling die movie* de Brian Webber (2010) quatorzième au box-office sud-africain en 2010 avec plus de quatorze millions de rands[940] (plus d'un million d'euros) ou l'acquisition des droits de distribution pour le film *Paradise Stop* de Jann Turner, soixante-treizième du box-office de l'année 2011 avec plus de deux millions de rands de recette[941] (environ deux cent vingt mille euros) en réunissant l'équipe de *White Wedding* distribué par Ster-Kinekor en 2009 et qui fut quarante-deuxième du box-office avec près de cinq millions de rands de recette[942] (environ 450 000 euros). Dans son catalogue de films distribués, on peut aussi découvrir une coproduction canado-sud-africaine avec Ryan Philippe, *The Bang Bang Club* de Steven Silver (2010) ou une coproduction franco-belgo-congo-sud-africaine considérée comme un « Tarantino » africain[943], *Viva Riva* de DJo Munga (2010). La société se présente de la manière suivante : « En bref, nous voulons que plus de Sud-Africains regardent plus de films sud-africains. Et c'est un objectif que nous avons sérieusement en vue. Pour ce faire, nous assurons la distribution de DVD grâce à des partenariats adaptés aux différents titres après la sortie du cinéma et ensuite nous vendons les films aux diffuseurs de télévision de façon à proposer les titres à de larges segments de public »[944].

---

[940] BOX OFFICE MOJO. South Africa (Entire Region) Yearly Box Office 2010. *Box Office Mojo* [en ligne]. Disponible sur : http://boxofficemojo.com/intl/southafrica/yearly/?yr=2010&p=.htm [consulté le 16 mars 2011].

[941] BOX OFFICE MOJO. South Africa (Entire Region) Yearly Box Office 2011. *Box Office Mojo* [en ligne]. Disponible sur : http://boxofficemojo.com/intl/southafrica/yearly/?yr=2011&p=.htm [consulté le 10 janvier 2012].

[942] BOX OFFICE MOJO. South Africa (Entire Region) Yearly Box Office 2010. *Box Office Mojo* [en ligne]. Disponible sur : http://boxofficemojo.com/intl/southafrica/yearly/?yr=2010&p=.htm [consulté le 16 mars 2011].

[943] Selon les termes de Jeremy Nathan.

[944] INDIGENOUS FILM DISTRIBUTION. About us. *Indigenous Film Distribution* [en ligne]. Disponible sur http://www.indigenousfilm.co.za/about-us/ [consulté le 13 novembre 2011].

Diffuseurs nationaux de télévision

Il y a trois principaux diffuseurs de télévision nationaux. D'un côté le diffuseur public la SABC, d'un autre M-Net et DSTV, enfin e.tv.

La SABC est composée de trois chaînes de télévision : SABC 1 une chaîne généraliste qui diffuse en plusieurs langues et qui est la plus regardée d'Afrique du Sud, SABC 2 avec une programmation s'appuyant sur davantage de contenus locaux et avec la majorité des programmes en afrikaans, SABC 3 diffusant principalement des contenus en anglais[945]. Le diffuseur public a testé le lancement d'une chaîne internationale, SABC Africa, mais qui a cessé d'émettre en 2008. En raison de sa mission de service public, une loi a été votée pour la mandater officiellement, et ainsi définir et garantir son rôle. Car l'État, en légiférant sur la SABC, était résolu à « aligner le système de télédiffusion avec les valeurs démocratiques de la Constitution et à améliorer et protéger les droits fondamentaux des citoyens ; à favoriser le développement de l'expression sud-africaine en fournissant un large éventail de programmes qui se réfèrent aux opinions, aux idées, aux valeurs et à la créativité artistique sud-africaines, en affichant des talents sud-africains dans la programmation radio et télévision, en faisant usage de fréquences qui sont des biens publics et qui fournissent un service public nécessaire pour le maintien de l'identité nationale (…), l'égalité, l'unité et la diversité »[946]. Selon la loi, la SABC doit impérativement être :

« 5) a) variée et complète, offrant un équilibre entre l'information, l'éducation et le divertissement pour répondre aux besoins de (…) toute la population sud-africaine en termes d'âge, de race, de sexe, d'intérêts et de racines ;

b) varier et offrir une gamme de contenus sud-africains et d'analyse du point de vue sud-africain ;

c) construite sur des ressources locales, régionales, nationales et internationales ;

d) un fournisseur raisonnable et équilibré afin que le public puisse avoir la chance de recevoir une variété de points de vue sur les questions d'intérêt public ;

---

[945] SOUTHAFRICA.INFO. South Africa's television channels. *Southafrica.info* [en ligne]. Disponible sur : http://www.southafrica.info/about/media/satv.htm [consulté le 30 juin 2011].

[946] *Broadcasting Act No. 4 of 1999*. 1999, p. 1

e) un fournisseur de production indépendante ;

f) respectueuse du code de conduite destiné aux services de télévision et radiodiffusion »[947].

La SABC a donc un rôle primordial dans la cohésion sociale et l'unité nationale. Elle sert de garde-fou, enrichit et renforce la construction culturelle, politique, sociale et économique sud-africaine ; agit dans l'intérêt du public et collabore dans la consolidation de la fibre morale et spirituelle de la société ; assure que le système de radio et télédiffusion est contrôlé par des groupes ou des personnes issues de diverses communautés sud-africaines et fait la promotion de l'accession à la propriété, au contrôle et au management des services de diffusion par des personnes provenant de groupes désavantagés historiquement ; elle doit en plus encourager la compétition loyale dans l'approvisionnent des programmes et des services.[948]

Elle doit assurer le droit constitutionnel à l'accès à un service public et à exercer et recevoir des informations dans les langues officielles protégées par la Constitution : en faisant en sorte d'être accessible à toutes ces langues ; en reflétant à la fois l'unité et la diversité culturelle et linguistique de l'Afrique du Sud ; en s'assurant d'être de haute qualité dans toutes les langues utilisées ; en diffusant des actualités et des programmes sur les affaires publiques qui soient d'une haute qualité journalistique, une couverture des événements objective et sans biais, impartiale, équilibrée et indépendante du gouvernement, du commerce et de tout autre intérêt ; en intégrant une quantité significative de programmes éducatifs (sur les questions sociales, politiques, économiques, comme la santé, les droits de l'homme, etc.) afin de contribuer au partage des valeurs de l'identité sud-africaine ; la SABC doit soutenir le passé culturel de l'Afrique du Sud en soutenant les expressions artistiques traditionnelles et modernes[949].

Enfin, elle est soumise dans sa gestion interne au rééquilibrage des injustices du passé ; pour satisfaire cet impératif démocratique, la SABC doit être contrôlée par les Sud-Africains. Depuis quelques années maintenant la Holding publique fait l'objet d'attaques virulentes de la part du secteur l'accusant d'une gestion financière et d'une stratégie inefficaces, dangereuses et contre-productives. Des scandales entachant le plus haut niveau de la société ont marqué très négativement sa réputation.

---

[947] Ibid, p. 10

[948] Ibid.

DSTV et M-Net sont deux entreprises privées, leaders sur le marché des chaînes en Afrique du Sud, mais surtout sur le continent africain. Elles appartiennent toutes deux au géant de la télévision Multichoice. La première est un bouquet de chaînes (jusqu'à 94 chaînes) desservi par satellite et destiné à la diffusion en Afrique. Remarquons qu'elle cherche des relais de croissance dans des diffusions innovantes – sur mobile, sur Internet, etc. En Afrique du Sud seule, en mars 2011, la société revendiquait près de 3 200 000 abonnés[950]. M-Net est aussi un ensemble de quatorze chaînes à péages, généralement communautaires ou spécialisées (ex. MK, l'équivalent d'un MTV destiné à un public afrikaans ou Mzanzi Magic l'équivalent de BET aux États-Unis, destiné aux Sud-Africains noirs ou encore la chaîne de sport Supersport). Nous n'avons pas été en mesure de trouver le nombre d'abonnés.

La dernière chaîne sud-africaine qui diffuse nationalement est e.tv. Première chaîne de télévision privée gratuite, elle commence à émettre en 1998 et dès 2001 devient la première chaîne regardée en langue anglaise et la deuxième de toutes en Afrique du Sud. e.tv se vante de faire des audiences très importantes et d'avoir un signal de transmission qui peut toucher une population mixte couvrant 80 % de la population sud-africaine[951]. La chaîne révèle d'ailleurs quelques données d'audience : « 69 % de son public est noir et 20 % de la population la plus riche d'Afrique du Sud est dans sa cible de marché »[952]. Sa stratégie de programmation est essentiellement orientée vers les séries américaines (*How I met your Mother*, *My Name is Earl*, etc.), les séries locales (*Scandal*, *Rhythm City*, *eKasi*, etc.), la télé-réalité (*Fear factor*) et le catch (*WWE Wrestling*). e.tv possède aussi un service d'information eNews Prime Time, qui est l'un de ses programmes phareset qu'elle définit elle-même comme « la source la plus sure et indépendante d'information dans le pays »[953]. Forte de cette émission, la chaîne a créé une chaîne d'information continue en langue anglaise, eNews Channel. Diffusée dans plusieurs pays d'Afrique (Namibie, Zimbabwe, Malawi, etc.), elle apporte des informations régionales et continentales et se trouve en tête des audiences pour cette

---

[949] Ibid, p. 13

[950] Multichoice [en ligne]. Disponible sur : http://www.multichoice.co.za/multichoice/view/multichoice/en/page44130 [consulté le 10 novembre 2011].

[951] E. About us. *E* [en ligne]. Disponible sur : http://www.etv.co.za/pages/about_us [consulté le 9 aout 2011].

[952] Ibid.

catégorie au sein du bouquet satellitaire DSTV. eNews a même commencé à produire des bulletins d'information en afrikaans, diffusés sur la chaîne afrikaans de M-Net kykNET[954].

La stratégie des médias audiovisuels sud-africains apparaît évidente au regard de M-Net, SABC, DSTV et e.TV. Elles s'attaquent dans un premier temps au complexe marché sud-africain, s'adaptant à sa particularité multilingue, soit en diffusant en plusieurs langues sur un canal, soit en créant des canaux spécifiques pour chaque langue choisie, ou en se spécialisant uniquement dans une langue – si possible les plus utilisées, comme l'anglais. Cette expérience de création de chaîne, s'appuyant sur un ou plusieurs groupes identitaires et culturels dans le but d'engranger des revenus financiers grâce à la fidélisation d'un public qui s'identifie au message communautaire (implicite ou explicite), leur permet de s'attaquer à la région du sud de l'Afrique et au continent. Ce relais de croissance économique ressemble aussi à une stratégie d'hégémonie culturelle : ces médias marquent le souhait de l'État sud-africain de jouer un rôle prépondérant à l'échelle africaine.
Autrement dit, diffuser depuis l'Afrique du Sud des contenus produits ou/et programmés, des informations traitées et relayées, des modèles et des idéologies vers l'Afrique pour marquer de son empreinte (« footprint ») les marchés étrangers en langue anglaise ou autres.

4.1.1.2. Les apports économiques du secteur à la société sud-africaine

Nous savons désormais grâce à la NFVF que cinquante-cinq films ont été produits en Afrique du Sud entre 2000 et 2007 pour 115 millions de rands cumulés au box-office soit environ dix millions d'euros. À titre de comparaison, avec la prudence exigée par ce type d'exercice tant les marchés sont différents, aux États-Unis, uniquement pour l'année 2010, le box-office des films américains du pays est d'environ trente-et-un

[953] Ibid.
[954] Ibid.

milliards de dollars (environ vingt-deux milliards d'euros)[955]. Nous savons aussi que le plus gros succès pour un film sud-africain a eu lieu en 2010 grâce à *Schuks Tshabalala's Guide to S.A.* de Gray Hofmeyr qui a engrangé environ quarante millions de rands (un peu moins de quatre millions d'euros) et s'est placé à la tête du box-office de l'année devant les films *Twilight Saga : Eclipse* de David Slade et *Shrek Forever After* de Mike Mitchell ; le second film sud-africain est neuvième du classement, c'est *Spud* de Donovan Marsh avec plus de dix-huit millions de rands au box-office (environ 1 600 000 euros)[956]. Ce type de succès croissants fait dire aux observateurs qu'il y a un avenir prometteur pour le cinéma sud-africain, car « l'Afrique du Sud a le plus haut niveau de box-office de tous ses concurrents régionaux. Et ce, malgré une population plus faible que la plupart de ses concurrents régionaux »[957].

Deuxièmement, précisons néanmoins que l'évaluation de l'apport de la production cinématographique à l'économie sud-africaine varie selon les études. Mais il semble généralement accepté qu'en 2000, l'industrie cinématographique nationale générait près d'un milliard et quatre cent millions de rands par année (près de 129 millions d'euros)[958]. Sur ce résultat, la part du financement public était de dix millions de rands par année, ce qui revient à dire que le ratio du financement public est de 0,7 %. Il était donc infime par rapport au poids de l'industrie. « Des recherches récentes indiquent que certains des pays dont le cinéma est le plus fructueux ont un taux de financement moyen de 19 %. Ce qui veut dire que pour un rand dépensé en production, dix-neuf cents sont disponibles à travers diverses formes de financement. En se basant sur ce ratio, cela voudrait dire que le financement nécessaire est au moins de 260 millions de rands par année pour atteindre le niveau de ces pays »[959]. Nous remarquons que ce discours qui date de 2000 est obsolète au vu des disponibilités financières qu'offre l'État actuellement entre l'IDC, la NFVF, les incitations fiscales et le DTI (cf. chapitre 3,

---

[955] HERVE Matthieu. 2010 : une bonne année pour le cinéma américaine. Cinéma. *Ina global* [en ligne]. Mars, 2011. Disponible sur : http://www.inaglobal.fr/cinema/article/2010-une-bonne-annee-pour-le-cinema-americain [consulté le 5 novembre 2011].

[956] South Africa (Entire Region) Yearly Box office. *Box office mojo* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://boxofficemojo.com/intl/southafrica/yearly/?yr=2010&p=.htm [consulté le 20 juillet 2011].

[957] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 21

[958] NEL Willem. *Profile 2000 : Towards a viable South African Film Industry*. Johannesburg : Pricewaterhouse Coopers, 2000, p. 10

[959] Ibid.

partie 3.1). En 2005, l'apport de financement public dans l'industrie était évalué à 4 %[960].

Il est très complexe de définir le nombre d'emplois que crée le secteur avec exactitude ; Joffe & Newton se rapportent à une étude assez ancienne de l'IPO de 1998 : « Selon la nature de la production, le nombre de personnes employées derrière la caméra varie de 40-50 (publicités ou documentaires) à 75-100 (longs-métrages) à plus de 1500 (pour les grandes productions qui durent plusieurs mois). En utilisant ces estimations, en 1997, il y avait 24 324 personnes directement employées à travers la chaîne de valeur, tandis que d'autres emplois sont créés dans les industries du transport, de l'hôtellerie et de la restauration »[961]. Krista Tuomi, consultante mandatée par la CFC, auteur d'un rapport sur l'industrie locale, ajoute qu'il est internationalement accepté que pour un emploi créé directement en production, « 1,7 emploi est créé dans l'économie locale »[962].

Joffe & Newton réévaluent aussi l'effet multiplicateur des dépenses directes de la production audiovisuelle sur l'économie sud-africaine : il est selon eux de 2,5[963]. D'après la CFC, en 2004, le niveau des dépenses journalières par production dans la région du Cap était de 650 000 rands (un peu moins de 60 000 euros) pour des longs-métrages de fiction[964]. On estime alors que l'industrie du film contribue à 4 % du Revenu régional brut pour le Western Cape[965] et que l'industrie du divertissement (comprenant le cinéma, la télévision, la musique et les jeux vidéos) dans sa globalité, d'après Merril Lynch dans une étude de 1997, pouvait se valoriser à hauteur sept milliards et quatre cent millions de rands (environ 682 millions d'euros), soit 1,75 % du PIB sud-africain[966]. Tuomi, sans pouvoir le quantifier, déclare aussi que le secteur a des impacts sur d'autres domaines économiques, notamment sur le tourisme local grâce à la circulation des images produites en Afrique du Sud, mais aussi aux étrangers qui

---

[960] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor*. 2005, p. 154

[961] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 22

[962] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor*. 2005, p. 26

[963] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 17

[964] Ibid, p. 159

[965] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor*. 2005, p. 2

viennent travailler dans le pays et qui peuvent y revenir ou recommander cet endroit pour des vacances par exemple.

Géographiquement, l'industrie se concentre sur deux zones, le Gauteng et le Western Cape. En 2000, le cabinet Pricewaterhouse Coopers estimait que 82 % de la production audiovisuelle et cinématographique était localisée dans le Gauteng, alors que seulement 16 % dans la région du Western Cape[967]. Plus de 400 millions de rands d'investissements dans le cinéma et dans les publicités sont rentrés dans l'économie du Gauteng en 2006[968], ce qui est une manne financière attirante. À l'opposé du pays, dans le Western Cape, on considère aussi positivement l'industrie audiovisuelle et cinématographique qui est « de la pré-production à la distribution (…) une partie vitale de l'économie sud-africaine. Son influence est particulièrement prononcée dans le Western Cape. Elle stimule la croissance, génère un nombre substantiel d'emplois, est une source de devises précieuses et agit comme un moyen important par lequel la technologie est transférée et les compétences sud-africaines mises à niveau »[969].

4.1.2. Creative industries et creative economy : des priorités en Afrique du Sud

Toutes ces raisons économiques ont motivé l'État dans son choix d'intégrer le secteur dans le programme Accelerated and Shared Growth Initiative of South Africa (ASGISA) « qui a identifié les industries créatives, et en particulier le secteur de l'artisanat et du cinéma, comme des vecteurs d'opportunités économiques et des moyens de subsistance durables pour les communautés locales, tout en élargissant les opportunités d'affaires pour les petites, moyennes et micro-entreprises (SMMes) »[970]. Cette reconnaissance, d'après l'analyse de Joffe & Newton, correspond au résultat des

---

[966] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 8

[967] NEL Willem. *Profile 2000 : Towards a viable South African Film Industry*. Johannesburg : Pricewaterhouse Coopers, 2000, p. 15

[968] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 30

[969] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor*. 2005, p. 153

efforts du DAC pour faire admettre que l'industrie cinématographique et audiovisuelle avait besoin d'une politique commerciale et industrielle claire et qu'il fallait l'intégrer aux grands programmes de développement économique comme le Cultural Industries Growth Strategy (CIGS).

Le secteur prend alors de nouvelles qualifications pour entrer dans les priorités économiques et industrielles de l'État, *creative industry* (industrie créative) et *creative economy* (économie créative).

Creative industry : une définition

La définition des industries créatives est fortement influencée par l'exemple anglais et notamment le British Council ; celles-ci sont donc déterminées de la façon suivante : « Elles comportent un ensemble de connaissances basé sur les activités économiques faisant un usage intensif de la créativité comme principal apport pour produire des biens et des services commercialisables à valeur ajoutée créative, les produits créatifs et les services sont centrés, mais pas limités aux arts et à la culture, et se trouvent souvent dans des secteurs purement commerciaux, tels que la mode, le textile et le mobilier ; les résultats sont des produits ou des services immatériels avec un contenu créatif (…), elles sont capables de générer des revenus commerciaux et dérivés des droits de propriété »[971]. La clef de ces industries est donc la créativité, de ce fait le secteur cinématographique n'est pas seul, en Angleterre par exemple la publicité au sens large ou l'architecture peuvent être intégrées à cette définition[972]. Leurs objectifs dans des pays en développement comme l'Afrique du Sud sont de venir compléter les impératifs économiques et sociaux qui mobilisent l'attention des gouvernements, comme la création d'emplois, l'éradication de la pauvreté, le développement du tourisme et la participation de la société civile. On ne peut donc pas les négliger, elles peuvent être essentielles à l'économie en tant que relais de croissance. C'est pour cela que « de nombreux pays en Afrique ont reconnu le potentiel du secteur culturel pour réduire la pauvreté et créer des emplois et ont engagé leurs gouvernements à soutenir ces secteurs.

---

[970] Ibid, p. 4

[971] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 11

Lors de la conférence interministérielle sur "le rôle et la place de la culture dans le programme d'intégration régionale" de 2000 au Mozambique, les États membres de Southern African Development Community étaient d'accord pour prendre "des mesures décisives quant à la promotion des industries culturelles comme moyen d'exploiter leurs capacités à réduire la pauvreté, générer des emplois et contribuer à la croissance économique" »[973].

Creative economy : une définition

La définition de l'économie créative est tirée de la restitution des travaux de l'United Nation Conference on Trade and Development (UNCTAD) de 2006 : « L'économie créative est un concept évolutif en fonction des actifs créateurs générant potentiellement de la croissance économique ; elle peut favoriser la génération des revenus, la création d'emplois, des recettes d'exportation ainsi que l'inclusion sociale, la diversité culturelle et le développement humain ; elle rassemble aspects économiques, culturels et sociaux en interaction avec la technologie et les objectifs touristiques ; elle comprend un ensemble d'activités basé sur la connaissance avec une dimension de développement et des liens transversaux au niveau macro/micro-économique jusqu'à l'économie globale ; (…) elle est une option de développement possible nécessitant des réponses politiques et intra-ministérielles innovantes »[974]. L'économie créative est donc multidimensionnelle, elle intègre la modernisation, la culture, l'économie et les politiques sociales ; elles traversent des secteurs divers à l'image du commerce, de la technologie, du tourisme ou de la manufacture. Ces caractéristiques inhérentes sont l'éducation, le travail, les loisirs, la culture et les arts, ce qui couvre un très grand panel d'activités commerciales et non commerciales, mais aussi intemporelles, car elle englobe les traditions, l'héritage, la technologie d'aujourd'hui et celle du futur dans une même vision[975].

L'État sud-africain voit alors dans le secteur cinématographique l'une des industries créatives pouvant intégrer son économie créative et contribuer au développement global

---

[972] Ibid, p. 9

[973] Citant Sithole in Ibid, p. 13

[974] Rapport UNCTAD, 2006 in Ibid, p. 10

de la société sud-africaine : « La reconnaissance accordée aux industries créatives par le Président de l'Afrique du Sud et son intégration dans l'ASGISA comme des secteurs-clefs ont beaucoup fait pour élever le statut des industries créatives et s'assurer que les ministères du gouvernement national ainsi que d'autres sphères de gouvernement commencent à développer des pratiques d'intervention pour soutenir la croissance de ces industries, par exemple dans les stratégies de développement micro-économique de la province du Cap comprenant à la fois les secteurs de l'artisanat et du cinéma »[976].
Par conséquent, deux pistes sont sérieusement envisagées et soutenues par l'État pour assurer des revenus et la vitalité de son industrie créative que sont le cinéma et l'audiovisuel. La première est le servicing, la seconde est la coproduction.

4.2. Favoriser le servicing ?

Nous avons déjà souligné les avantages que mettent en avant les Sud-Africains afin de promouvoir leur pays comme un lieu de tournage idéal face à la concurrence du Canada, de l'Australie, de la Nouvelle-Zélande et même de certains pays d'Europe de l'Est[977].

L'Afrique du Sud est un pays aux multiples facettes, ses paysages sont divers, du désert à la forêt tropicale en passant par les plages de sable fin ou aux paysages rappelant à s'y méprendre au Sud de la France ainsi que les montagnes couvertes de neige… Cette variation est un véritable avantage. Les producteurs étrangers peuvent trouver un cadre pour une grande variété de productions. Il n'y a pas de décalage horaire avec la majeure partie de l'Europe où se concentrent de nombreux clients potentiels de l'Afrique du Sud (notamment dans le milieu de la publicité), ce qui facilite les échanges et réduit considérablement les pertes de temps. La lumière en Afrique du Sud semble réputée et recherchée par les directeurs de la photographie. Les infrastructures spécialisées, les prestataires techniques et les producteurs ont très bonne réputation. Enfin, la langue du secteur est l'anglais : aucun besoin donc d'une adaptation particulière.

---

[975] Citant Brandford in Ibid, p. 11

[976] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 6

Malgré les rebondissements de la vie politique interne en Afrique du Sud, le pays est stable et les productions étrangères ne semblent pas en subir des conséquences néfastes. Les infrastructures générales du pays sont souvent mises en avant : les routes, les systèmes de communication – téléphone, Internet (même si le haut débit n'est pas encore présent partout) – les hôpitaux, l'hôtellerie, etc. Le pays n'est donc pas une contrée éloignée sauvage et inhospitalière.

Économiquement, l'avantage du rand résulte dans des coûts de production réduits du fait du taux de change – un euro vaut en novembre 2011 10,81 rands. Il peut donc être plus avantageux de produire en Afrique du Sud qu'ailleurs dans le monde. Par ailleurs, les incitations financières des institutions publiques peuvent se révéler très attractives (même si la bureaucratie et l'illisibilité de certains mécanismes semblent encore les principales critiques et réticences).

Les salaires du secteur en Afrique du Sud sont inférieurs aux salaires européens ou américains. Lucia Saks estime qu'en « Afrique du Sud le travail est 20 % moins cher qu'en Europe ou aux États-Unis. Le travail est 30 % à 40 % moins cher pour les producteurs internationaux par rapport aux coûts de tournage en Australie »[978] et ce sans perdre en qualité de travail de façon conséquente. Belinda Van Heerden nous le confirme : « Je pense que l'Afrique du Sud est reconnue mondialement pour le niveau et la qualité de nos techniciens. Nos techniciens, mais aussi nos acteurs. Nos comédiens ont joué des Américains, des Anglais depuis la fin des années soixante-dix jusqu'au début des années quatre-vingt. Et nos techniciens peuvent travailler n'importe où dans le monde »[979].

L'industrie veut donc attirer les « *runaway productions* », les productions qui cherchent à quitter leur pays d'origine pour des raisons économiques lorsqu'elles ne peuvent réaliser leur projet de films chez elles (en dehors de considération stylistique ou éditoriale). De ce fait, l'Afrique du Sud développe ses qualités de *« servicing »*,

---

[977] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor*. 2005, p. 154

[978] SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 37

[979] VAN HEERDEN Belinda. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

autrement dit sa capacité à attirer et accueillir celles-ci grâce à une industrie complète, de haute qualité, basée sur les standards internationaux et moins onéreux.

4.2.1. Capetown Film Studios

Afin d'illustrer cette stratégie, nous prenons le cas emblématique des Capetown Film Studio (CFS) qui ont accueilli leur première production de long-métrage au cours de l'année 2010.

Les studios se présentent comme le « premier complexe de studios de films d'inspiration hollywoodienne en Afrique. Soutenus par les gouvernements nationaux, provinciaux et locaux ainsi que des participations privées, ils sont envisagés comme un hub dédié aux médias, aux nouveaux médias, au divertissement, au cinéma et aux industries connexes en Afrique du Sud et en Afrique »[980]. Le président des CFS n'est autre qu'Anant Singh qui est l'initiateur de ce projet avec sa société Videovision ; le second actionnaire majoritaire est la société Sabido Investment – qui possède notamment e.tv. La présentation succincte du studio répond aux arguments qualitatifs généraux que nous avons évoqués pour attirer des productions étrangères : il est installé dans l'une des dix villes considérées comme l'un des dix emplacements les plus recherchés dans le monde ; il offre une opportunité unique pour les cinéastes de profiter d'un climat tempéré, d'une variété de lieux, d'expertise et de très bonnes infrastructures, pour une fraction de ce que coûte traditionnellement la production de film[981].

Hollywood : un modèle

Nico Dekker qui dirige actuellement le studio avait déjà créé un studio en Afrique du Sud, dans la région du Cap en 2004, le Table Moutain Motion Pictures Studios (TMMPS). En accueillant plus de quinze longs-métrages dont *10 000 BC* de Roland Emmerich (2004), et ce sans aide publique, il est rapidement devenu le candidat idéal

[980] CAPETOWN FILM STUDIO. Studio overview. About us. *Cape Town film studios* [en ligne]. Disponible sur : http://www.capetownfilmstudios.co.za/index.php/about-us/studio-overview.html [consulté le 30 janvier 2011].
[981] Ibid.

pour diriger le projet pharaonique des studios du Cap. Le modèle économique et industriel pour construire ces infrastructures a été les États-Unis et Hollywood. La Twentieth Century Fox, Universal ou encore Disney ont été approchés, pour que les entrepreneurs sud-africains puissent apprendre « les bonnes méthodes » en vue d'assurer l'industrialisation du cinéma en Afrique du Sud auprès des maîtres en la matière. « Si vous pouviez construire un nouveau studio, comment feriez-vous mieux ? »[982] est la question que Nico Dekker a posée aux dirigeants hollywoodiens, indiquant par là l'objectif sud-africain, construire mieux qu'aux États-Unis. Son idée est de conserver à l'échelle d'une production cinématographique ou audiovisuelle (pré-production, tournage, post-production) le maximum d'étapes du processus de fabrication d'un contenu en Afrique du Sud afin d'assurer que la plus grande partie des fonds d'une production soit investie localement. Le CFS est donc créé pour contribuer à l'augmentation des revenus industriels tout en assurant aux producteurs étrangers la possibilité de dépenser tout leur argent dans un ensemble de services complémentaires au même endroit : « le problème jusqu'à présent, était que, en Afrique, nous attirions beaucoup de films, mais ils étaient surtout là pour les paysages, vous veniez tourner à cause de la nature ou pour les beaux environs du Cap ou de Johannesburg. Alors que le studio vous permet de fabriquer ici, d'apporter tous les éléments pour votre film et de les assembler dans un même espace, et je crois que c'est très bon pour le budget, parce que vous n'avez pas à voyager, vous n'avez pas trop de lieux de tournage où les gens travaillent, et pour le réalisateur ainsi que les producteurs du film, c'est plus simple »[983].

Un géant africain

Le studio est composé de 17 000 m² d'espace de production, dans lesquels vous avez 7 000 m² d'espace réservé au studio, et la même surface pour des studios son de très haute qualité. Puis, il y a les bureaux de production, des ateliers, des loges pour les stars, sans compter des salles de maquillage, des gardes-robes pour les costumes, etc. Les CFS intègrent aussi un département artistique pour créer des effets spéciaux. Ils se veulent le plus complet possible : « Ce que nous avons essayé de faire, c'est de créer un

[982] DEKKER Nico. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.
[983] Ibid.

campus, où tous les métiers sont réunis et où tout le monde peut travailler ensemble (…) en principe vous pouvez sortir de votre bureau et vous pouvez aller dans les départements audio, sur les plateaux, dans les salles de mixage et même, nous avons recréé un studio de visionnage pour la 3D, où vous pouvez voir votre film. C'est une sorte de petit cinéma, avec toutes les dernières technologies pour voir des films en 2D et en 3D pour faire un étalonnage directement ici, pour valider ce que vous venez de tourner. Nous avons en plus une grande connectivité sur le site, ce qui nous lie au reste du monde (…). Vous pouvez faire votre premier montage ici et la nuit le réalisateur et le producteur ainsi que toute l'équipe peuvent regarder ce qu'ils ont fait. Dans la même nuit, vous pouvez envoyer vos images à Londres ou à Paris ou encore à Los Angeles grâce un très haut débit Internet »[984].

Attirer la production de films commerciaux

Ce sont donc les films commerciaux à gros budgets que cherchent à attirer les CFS, principalement internationaux dans un premier temps et locaux dans un second temps. Les films de genre, les films destinés à un large public, les répliques des succès étrangers (inspirations ou remake) sont privilégiés de sorte qu'ils puissent enclencher un cercle vertueux d'apports économiques, grâce à des recettes en hausse et des budgets de production toujours plus conséquents. L'intention est de créer des succès aux box-offices pour faire fonctionner l'industrie locale : « le cinéma Sud-africain a été un peu dominé par le cinéma anti-apartheid, de protestation, vous savez le type de film que nous avons vu devenir populaire, mais pas encore assez auprès du public. Et je pense qu'au vu de notre situation historique aujourd'hui, le mieux est de s'éloigner de cela, en utilisant certains des concepts de ces films, mais d'une manière plus commerciale. Donc le studio veut promouvoir le cinéma commercial. Comment pourrions-nous faire, c'est une mission impossible peut-être, mais dans une perspective africaine, comment pourrions-nous faire un *Avatar* en Afrique ? Comment pourrions-nous faire ce type de film, des comédies passionnantes, des films d'action, des thrillers, des films de science-fiction, comme *District 9* ? Comment pourrions-nous faire de tels films en Afrique, mais avec une intention légèrement différente, et c'est ce que le monde aimerait voir, un

[984] Ibid.

nouvel apport »[985]. Nico Dekker souhaite que dans une dizaine d'années, l'industrie locale soit encore plus dynamique et qu'elle puisse être en mesure de produire trente à quarante films par an. Son studio pourrait alors accueillir ces deux types de productions, internationales et locales. Selon lui, les Sud-Africains doivent suivre « l'exemple des Australiens ; ils nous montrent un exemple très intéressant, en attirant un grand nombre de films internationaux, ils ont utilisé aussi cette méthode pour le développement de leur propre industrie afin d'intégrer une meilleure technologie »[986].

Premier film 3D tourné en Afrique et blockbusters

Quand nous avons rencontré Nico Dekler en décembre 2010, l'un des plateaux du studio était utilisé pour le tournage du premier film en 3D tourné en Afrique, *Dredd* de Pete Travis (sortie prévue en septembre 2012), une adaptation anglaise du comic book de science-fiction *Judge Dredd* créé par John Wagner et Carlos Ezquerra.

À la suite de ce premier film, les CFS ont accueilli *Chronicle* de Josh Trank (sortie prévue en février 2012), film de science-fiction produit par la Twentieth Century Fox ; *Safe house* de Daniel Espinosa avec Denzel Washington et Ryan Reynolds (sortie prévue en février 2012), thriller produit par Universal Pictures ; *The Borrowers* de Tom Harper (2011) produit par Working Title Television. D'autres projets sont en développement et doivent ou ont été tournés aux CFS comme *Labyrinth* produit par Scott Free Production (société de Tony et Ridley Scott), *Great British Story*, *Mankind*, *History of the World* produit par la BBC ou la série *Flight of the Storks* (produit par EuropaCorp, la société de Luc Besson)[987]. Il s'agit donc de grosses productions destinées à une distribution salles ou une diffusion à la télévision.

[985] Ibid.

[986] Ibid.

[987] Shoots. *Cape Town film studios* [en ligne]. Mois année. Disponible sur : http://www.capetownfilmstudios.co.za/index.php/shoots/film.html [consulté le 30 janvier 2011].

Un marketing spécifique

Dans un but commercial et de recherche de légitimité, le site Internet du Studio affiche des témoignages de cinéastes ayant tourné dans les studios, cherchant à être accepté et reconnu par de grands acteurs du secteur industriel international à l'image de la Twentieth Century Fox et de Jim Dodson, producteur exécutif du film *Chronicle* : « Merci pour votre soutien généreux à "Chronicle". Nous étions tous si heureux d'être en mesure d'être basés aux Cape Town Film Studios pour notre préparation et notre tournage. Et chaque fois que nous avions besoin de quelque chose, vous étiez là les gars pour nous aider ! Vous avez fait un incroyable travail dans l'aménagement et la conception des studios ! Il est vraiment de classe mondiale ! Votre connexion Internet haut débit s'est révélé inestimable pour garder la Fox en permanence sur le même rythme (…)... Je ne peux pas vous remercier vous et votre équipe autant que je le souhaite ! J'espère vous apporter un autre film très bientôt, et en attendant (…), nous vous souhaitons bonne chance ! »[988]. Simplicité, coût, infrastructures, centralisation des étapes de production, haute qualité technique, techniciens et acteurs, voilà la combinaison que proposent Nico Dekker et son Studio comme garantie à tous ceux qui souhaitent venir en Afrique du Sud tourner des contenus audiovisuels ou cinématographiques.

Les limites

En revanche, tout le monde n'est pas aussi optimiste sur cette stratégie industrielle que représentent les CFS. Rehad Desai, par exemple, estime que cette stratégie a ses limites et que l'État ainsi que l'industrie ne doivent absolument pas restreindre leur aide et leur attention à cette vision industrielle : « Notre problème est que nous avons une obsession à trouver des investissements directs, donc nous avons donné des centaines de millions de rands à ce que nous avons appelé des runaway productions ou le servicing de films internationaux. Nous aidons logistiquement. Un grand nombre de sociétés font ça et elles ont fait beaucoup d'argent, les entreprises sud-africaines aiment faire cela. Mais ça

ne nous aide pas à construire une industrie cinématographique locale, cela n'aide pas le développement de notre capacité à raconter des histoires, ok, oui, techniquement, on garde nos équipes à niveau, ils peuvent travailler (…) sur de grands plateaux où un grand film est réalisé. Mais nous voulons passer à une autre situation, et nous insistons fortement (…) pour que plus de cet argent aille au cinéma local, à des histoires produites localement »[989].

La seconde stratégie, complémentaire, est de partager les coûts et le contrôle de la production d'un contenu, il s'agit de la coproduction. Elle invoque une plus grande participation des professionnels sud-africains, néanmoins elle concentre et met en lumière de nouvelles contraintes et de nouveaux désaccords.

4.3. Favoriser la coproduction ?

Les films que nous avons cités en présentant les productions tournées dans les studios du Cap ont tous un coproducteur minoritaire sud-africain qui assiste le producteur étranger et principal et facilite la gestion de sa production en Afrique du Sud : Kalahari Pictures coproduit *Dredd* de Pete Travis ; Film Afrika Worldwilde participe à *Chronicle* de Josh Trank, *Labyrinth, Great British Story, Mankind History of the World*; Moonlighting soutient *Safe house* de Daniel Espinosa, *The Borrowers* de Tom Harper et *Flight of the Storks*. Cette situation semble répondre à l'affirmation de Joffe & Newton, « les coproductions internationales demeurent l'outil-clef pour conquérir des marchés, accroître les budgets de production et développer les compétences »[990]. Dès 1998, le rapport sur l'industrie cinématographique et télévisuelle du DACST, rédigé pour contribuer à la stratégie de croissance économique de l'industrie culturelle nationale annonçait l'attention que le secteur devait porter à la politique de coproduction : « Puisque le manque de capitaux est l'un des principaux obstacles à la croissance de l'industrie sud-africaine du film, les coproductions sont extrêmement importantes pour surmonter le déficit financier. L'Australie, le Canada, la Nouvelle-Zélande, et de

---

[988] Testimonial. *Cape Town film studios* [en ligne]. Mois année. Disponible sur : http://www.capetownfilmstudios.co.za/index.php/testimonial.html#testimonials [consulté le 30 janvier 2011].

[989] DESAI Rehad. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

nombreux États d'Europe occidentale, ont un système dans lequel le gouvernement verse un certain montant du revenu national à destination de l'industrie cinématographique. Quand un traité de coproduction est signé entre deux pays, par exemple le Canada et l'Afrique du Sud, un film qui est fait en Afrique du Sud peut être éligible aux allégements fiscaux canadiens. Selon les exigences du pays partenaire pour qualifier un contenu local, la production peut être considérée à la fois comme un film sud-africain et un film canadien. De cette manière, le film "sud-africain" peut bénéficier du Canadian Film Fund »[991].

Types de coproductions

Il y a deux types de coproductions en Afrique du Sud. Premièrement, les coproductions officielles qui profitent des accords passés entre des pays étrangers et l'Afrique du Sud. Ces accords prennent la forme d'agréments signés entre les organes nationaux spécialisés de chaque pays (entre la NFVF et le CNC pour la France) : « Un traité de coproduction est un accord conclu par deux gouvernements distincts dans le domaine des œuvres audiovisuelles »[992].

Deuxièmement, les coproductions non-officielles qui ne sont pas concernées par ces accords bi-nationaux. Ces coproductions peuvent être le fruit de partenariats avec des pays qui ont ou pas des accords avec l'Afrique du Sud, mais elles sont surtout initiées par des sociétés privées qui ne cherchent pas à répondre aux contraintes des accords internationaux pour obtenir des aides et des soutiens publics.

C'est donc la NFVF en Afrique du Sud qui est légitime pour contracter et signer des traités de coproduction depuis 2004 (auparavant rôle dévolu au DAC). Ces traités doivent encourager dans un cadre officiel la collaboration et l'entente de coproducteurs étrangers et sud-africains. L'Institution publique sud-africaine est « responsable de l'administration du processus de coproduction. La NFVF traite toutes les demandes et les subventions (…). La décision préalable est un certificat qui reconnaît que le projet

---

[990] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 8

[991] *The south African film and television industry report*. Report to the Department of Arts, Culture, Science and Technology. Final report. Cultural industries growth strategy (CIGS), 1998, p. 77

est conforme aux exigences du traité sur la base des documents justificatifs présentés. Ce certificat est délivré avant le début du tournage »[993]. Selon la NFVF, il y a plusieurs objectifs dans l'adoption de la stratégie des coproductions pour l'Afrique du Sud, comme le transfert de compétence, l'échange économique et culturel entre les pays signataires du traité[994]. Le souhait est d'exporter la culture sud-africaine et faire engager des talents artistiques et techniques sud-africains sur des projets d'ampleur internationale. Le premier traité de coproduction a été signé avec le Canada en 1997, suivis par l'Italie en 2003, l'Allemagne en 2005, le Royaume-Uni en 2007, en 2010 avec la France et l'Algérie – le premier pays africain[995].

Coproduction officielle

Produire son film dans le cadre d'une coproduction officielle permet d'avoir une double nationalité (celle des sociétés coproductrices), ainsi reconnus officiellement par les autorités compétentes, les producteurs peuvent avoir accès à des aides et des incitations financières publiques disponibles dans chacun des pays : « les projets élaborés dans le cadre de ces traités autorisent les coproducteurs à lever des fonds pour leurs projets ainsi qu'à accéder au marché de l'autre coproducteur »[996]. Plusieurs règles sont alors définies :

- Du côté sud-africain, le producteur qui souhaite coproduire un film doit impérativement être un Sud-Africain ou un résident permanent.
- Les sociétés coproductrices doivent êtres installées dans les pays coproducteurs.
- De plus, le film est contraint d'utiliser au moins l'une des onze langues officielles sud-africaines, mais la demande d'aide à la coproduction doit être rédigée en anglais.
- Le tournage doit se dérouler dans l'un ou les deux pays coproducteurs.

---

[992] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Guidance notes on official co-productions.* National Film and Video Foundation, 2009, p. 3

[993] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Co-production analysis 2008.* Houghton : National Film and Video Foundation, 2009, p. 2

[994] Ibid.

[995] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Annual Report 2010.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2010, p. 7

- Afin de préserver une cohérence dans la distribution et l'importance des rôles de chaque producteur, un principe est adopté : la contribution financière doit être proportionnelle à la contribution et au contrôle créatif du contenu coproduit[997].

Les coproductions en chiffre

La NFVF diffuse des études et des analyses sur les coproductions en Afrique du Sud qui permettent d'en avoir une vision et une compréhension plus aiguisées. Depuis 1997, l'Afrique du Sud a participé à quarante-neuf coproductions[998]. 71 % de tous les projets de coproduction sont des longs-métrages de fiction[999]. Sur six coproductions en cours de réalisation en 2008, une seule était adaptée d'une expérience véritablement sud-africaine, *The Bang Bang Club* de Steven Silver (2010), alors que les autres sont des adaptations d'histoires ou de romans étrangers. Par ailleurs, les réalisateurs et les scénaristes sont tous étrangers, les Sud-Africains se contentant de postes de techniciens (haut et bas niveau). Quatre de ces productions ont été tournées entièrement en Afrique du Sud, les deux autres entre les pays coproducteurs, ce qui permet d'évaluer à 95 % les plans de ces films tournés en Afrique du Sud. Par ailleurs, l'institution publique constate que sur cent sociétés de production recensées en 2008, seulement cinq très grosses sociétés sud-africaines étaient impliquées dans ces coproductions et que seulement deux de ces films ont été coproduits par des femmes et aucun des producteurs n'était noir (cf. rapports sur la segmentation du secteur édité par la NFVF).[1000]

Le total du budget des coproductions en 2008 s'élevait à 363 millions de rands (un peu moins de trente-trois millions d'euros). Les Qualifying South African Production Expenditure (QSAPE) étaient estimées à environ 158 millions de rands (environ

---

[996] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Guidance notes on official co-productions.* National Film and Video Foundation, 2009, p. 5

[997] Ibid, p. 10

[998] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Co-production Review 1997 – 2009.* Houghton : National Film and Video Foundation, 2010, p. 9

[999] Ibid, p. 12

[1000] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Co-production analysis 2008.* Houghton : National Film and Video Foundation, 2009, p. 11

quatorze millions d'euros) qui représentent 44 % du budget[1001]. Les QSAPE sont les dépenses des productions exclusivement localisées en Afrique du Sud. C'est de cette manière qu'est calculé l'apport des productions et des coproductions à l'économie locale. Elles sont aussi l'indicateur permettant d'évaluer l'éligibilité des films aux aides et aux incitations financières publiques. Le DTI autorise un rabais de 15 % sur les QSAPE aux productions étrangères qui dépenseront plus de douze millions de rands sur le territoire sud-africain et qui tourneront 50 % des images principales (sur une durée minimum de quatre semaines) en Afrique du Sud. Pour les films locaux, le rabais consenti par le DTI est de 35 % sur six millions de rands de QSAPE et 25 % pour plus de six millions[1002].

Cependant, le financement des coproductions provient essentiellement de fonds privés pour la partie sud-africaine, à hauteur de 72 %. « La contribution du gouvernement, rassemblée par le DTI, l'IDC et la NFVF s'élève à 42 millions de rands, environ 28 % du budget global des productions. La DTI est le plus gros contributeur avec 22 % et la NFVF contribue à un petit 1 %. »[1003]

Les dépenses des coproductions touchent d'autres secteurs d'activité en Afrique du Sud – ce qui rejoint les propos de Krista Tuomi sur la profitabilité des dépenses du secteur en relation avec des secteurs connexes. De 1997 à 2009, la NFVF évalue à « 21,6 millions de rands ce qui a été déboursé pour les acteurs et les talents. (…) plus de 42,6 millions de rands ont été dépensés dans les principaux postes techniques et créatifs. (…) Plus de 66,3 millions de rands ont été consacrés au logement, au transport et aux dépenses de tournage. (…) 10,5 millions de rands ont servi aux costumes, maquillage et coiffure »[1004]. Les dépenses pour l'année 2008 seulement représentaient par exemple « 11.7 millions de rands générés par l'industrie du transport (…) soit 3,25 % du budget dépensé »[1005] ou « 10,8 millions de rands générés par l'industrie du voyage (…) soit

---

[1001] Ibid, p. 13

[1002] DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. Export incentives. *Department of Trade and Industry* [en ligne]. Disponible sur : http://www.thedti.gov.za/trade_investment/export_incentive.jsp?id=7&subthemeid=26 [consulté le 19 septembre 2011].

[1003] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Co-production analysis 2008.* Houghton : National Film and Video Foundation, 2009, p. 7

[1004] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Co-production Review 1997 – 2009.* Houghton : National Film and Video Foundation, 2010, p. 14

[1005] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Co-production analysis 2008.* Houghton : National Film and Video Foundation, 2009. p. 13

3 % du budget »[1006] ou encore « 1,1 million de rands (…) soit 0,3 % du budget a été dépensé dans des services de coiffure et de maquillage »[1007]. Bien que les coproductions ne soient qu'une petite partie de l'activité de l'industrie locale, ces indicateurs représentent pour la NFVF des revenus et des éléments positifs qui influencent l'économie nationale.

Complexité et limites des coproductions

Le principe et le mécanisme des coproductions n'est pourtant pas évident pour les professionnels sud-africains ; Eddie Mbalo, le CEO de la NFVF déclare en ce sens que « dans le contexte sud-africain, il n'y a que quelques compagnies qui ont travaillé dans des coproductions, dû en partie au fait que la plupart des cinéastes sont des producteurs de télévision et n'ont que l'habitude d'être les prestataires du diffuseur public. Deuxièmement, les producteurs croient que les coproductions sont complexes et lourdes à mettre en place et que dans une certaine mesure leur intégrité créative peut être compromise »[1008].

Peut-être du fait de leur habitude du servicing, les producteurs sud-africains sont aussi moins proactifs que d'autres, la NFVF reconnaît volontiers qu'il y a un manque de connaissance des marchés internationaux, des fonds et des mécanismes de financement disponibles à l'étranger. Elle note aussi que les coproductions de l'année 2008 sont représentatives des faiblesses du secteur et des habitudes des producteurs de runaway productions : « Alors que l'Afrique du Sud est un lieu privilégié pour les tournages, les post-productions sonores de toutes les productions ont été faites dans les pays coproducteurs et seulement une post-production vidéo a été réalisée en Afrique du Sud. (…) la plupart des activités de post-production se déroulent dans le pays d'origine en raison d'un faible niveau d'installations et de compétences qui ne répondent pas aux normes internationales »[1009].

[1006] Ibid.

[1007] Ibid.

[1008] Citant Eddie Mbalo in NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Co-production analysis 2008.* Houghton : National Film and Video Foundation, 2009, p. 10

[1009] Ibid.

Certains professionnels échaudés par de mauvaises expériences sont en outre réticents, voire ouvertement opposés, à retenter l'aventure. Ainsi, Bridget Pickering, productrice sud-africaine du film *Hotel Rwanda* de Terry Georges (2004), n'hésite pas à déclarer « je pense qu'il est mieux d'avoir moins d'argent pour faire un film et ne pas faire une coproduction et s'assurer que le film reste authentiquement local, je pense que c'est mieux. Je pense que vous pouvez apporter un élément, que ce soit un coproducteur ou un contenu, qui, vous savez, ne fonctionne pas avec l'histoire, qui ne fonctionne pas avec la réalité, avec ce que devrait être une histoire sud-africaine. C'est tout le problème des coproductions »[1010]. Une autre condition de la coproduction apparaît, en plus du financement, le contrôle artistique du film. Elle prime : il s'agit de savoir ce que l'on désire dire, comment et pour qui ?

Bien que réservée et prudente, Bridget Pickering reconnaît néanmoins qu'il est tellement compliqué de réunir tous les financements pour un film seulement en Afrique du Sud, qu'il demeure nécessaire d'aller en Europe ou aux États-Unis afin de trouver des alternatives. Zola Maseko, le réalisateur de *Drum* (2005) qui a « subi » une coproduction avec les Américains pour ce film, est du même avis ; pour produire un film compétitif et visible internationalement, la contribution de producteurs étrangers est indispensable, mais le coût de celle-ci est l'adaptation aux codes, aux attentes et aux demandes d'un autre marché au risque de perdre son « intégrité créative »[1011]. Ian Glenn abonde dans leur sens et considère que cette stratégie enferme l'Afrique du Sud finalement dans son rôle de prestataire technique de l'industrie audiovisuelle de la planète, en se berçant elle-même d'une illusion de participation active et décisive dans la création des films auxquels elle contribue. L'Afrique du Sud, selon lui, n'a pas aujourd'hui un poids historique, financier et politique suffisant, pour être un véritable initiateur et leader dans les coproductions. Les participations mineures des sociétés de production sud-africaines en sont la preuve. De ce fait, « les coproductions conduisent inévitablement à des compromis, des compromissions, à un retour à des formules éprouvées (…). Aussi longtemps que les Sud-Africains définissent le succès

[1010] PICKERING Bridget. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1011] Citant Zola Maseko in TREFFRY-GOATLEY Astrid. Post-Apartheid Film Industry. Representation, Creativity and Commercialism in the Post-Apartheid Film Industry. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=453&feature [Consulté le 10 novembre 2010].

cinématographique par des productions internationales, nous devrons faire face à ce dilemme financier »[1012] et nous ajoutons créatif.

Servicing et coproduction, deux méthodes résultant d'une réflexion économique, industrielle et financière à l'image de celle du DTI qui présente ses aides de la façon suivante : « afin d'encourager et d'attirer des films et des productions télévisuelles à gros budgets qui contribueront à la croissance, au développement économique et au profil international de l'Afrique du Sud »[1013]. Ou, lorsque les aides se destinent aux productions locales : « afin de soutenir l'industrie cinématographique locale et contribuer à la création d'emplois en Afrique du Sud »[1014].

Cette stratégie de l'État ne repose pas sur le sens, sur l'élaboration d'une cinématographie originale, propre aux aspirations de la société sud-africaine à s'exprimer au travers du médium cinématographique. Mais plutôt sur le potentiel du secteur à participer à la normalisation économique du pays, à réduire les écarts entre riches et pauvres, à attirer des capitaux dans le pays, à ouvrir des perspectives d'emploi et de rémunération pour résorber le chômage endémique. Le secteur y contribue modestement. Cette industrie doit impérativement se mettre à niveau, se moderniser, être davantage attractive par rapport aux pays concurrents. Les individus sont donc considérés dans cette politique industrielle, avant tout, comme une main-d'œuvre plus ou moins spécialisée qu'il faut employer et les films comme des investissements. L'intérêt de l'État, dans cette stratégie qui se formule par des aides financières, des rabais, des incitations, ne prend que modérément en compte le contenu de ces productions d'un point de vue artistique, esthétique et culturel. Elle se concentre davantage sur l'image de marque du pays en tant qu'hôte pour les productions et sur son image de destination touristique.

Par ailleurs, ces systèmes mis en place segmentent de nouveau le secteur et ne sont pas une solution suffisamment efficace pour répondre aux besoins de la société et aux attentes de l'État. Tous les professionnels du secteur ne peuvent y participer. Les

---

[1012] GLENN Ian. Part Four. Developments in Feature Filmmaking. Chapter 13. Sex, Race & Casting. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007. p. 356

[1013] DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. Export incentives. *Department of Trade and Industry* [en ligne]. Disponible sur : http://www.thedti.gov.za/trade_investment/export_incentive.jsp?id=7&subthemeid=26 [consulté le 19 septembre 2011].

apports financiers et industriels sont croissants, mais encore faibles. Il faut donc développer une position alternative et supplémentaire à l'égard du cinéma, en se concentrant sur une cinématographie purement locale et la capacité de celle-ci à s'exporter. C'est-à-dire, en complément, favoriser l'expression et les formes filmiques nationales.

Ces initiatives optimisent les chances du secteur de se consolider et d'être plus autonome (moins tributaire des fonds étrangers) tout en répondant aux réflexions de l'État sur l'appropriation du cinéma par la population sud-africaine de sorte qu'elle puisse l'utiliser comme un outil d'expression dans le but de témoigner de son existence et assurer ainsi une meilleure identification et adoption du cinéma par la société.

5. Création d'un cinéma national, la démocratisation par l'image

Après un événement aussi dur et complexe que l'apartheid, la société sud-africaine a besoin de s'exprimer, d'extérioriser ses frustrations, ses traumatismes, ses inquiétudes. Les artistes peuvent à travers leurs arts devenir des porte-paroles volontaires ou inconscients d'une situation psychologique, politique ou économique de leur pays. Les cinéastes n'y échappent pas, leur outil d'expression est si fort qu'il est inévitablement sollicité pour raconter, explorer, témoigner, analyser ou simplement évoquer les pensées et les tendances d'une population ; ces films sont alors souvent compris comme des catharsis nécessaires, des « sas de décompression » indispensables qui permettent sans doute de prendre le pouls de la société.

Italo Calvi témoigne de la nécessité de raconter, de témoigner et de s'exprimer à la suite d'un drame majeur qui marque l'histoire et une société en profondeur. À la sortie du fascisme en Italie, voilà ce que dit Calvi : « Le fait de se retrouver au sortir d'une expérience, d'une guerre, d'une guerre civile, qui n'avait épargné personne, établit immédiatement une communication entre l'écrivain et son public : on se retrouvait face à face, sur un pied d'égalité, regorgeant d'histoires à raconter. Chacun avait eu sa

[1014] Ibid.

tragédie, avait traversé une existence faite de chaos, d'aventures, de passion, et chacun captait les mots qui sortaient de la bouche de l'autre. Le retour de la liberté de parole se manifesta d'abord et prioritairement par un désir de raconter des histoires »[1015]. Ces histoires racontées au cinéma, en littérature, au théâtre ou en peinture, sont classées en deux familles par Jean Sévry ; les premières appartiennent souvent selon lui à une soumission « aux idéologies dominantes, plus ou moins mythiques, et à une version "officielle de l'histoire" »[1016] ; les secondes quant à elles sont pensées par des auteurs qui prennent le parti « d'élaborer un contre-discours, se plaçant ainsi résolument en conflit avec cette vision des événements »[1017].

Dans le cadre du développement d'un cinéma produit et réalisé nationalement, ces deux familles d'histoires peuvent donc se retrouver mêlées dans les expressions cinématographiques. Toutefois, l'une de ces deux catégories correspond-elle au cinéma dit national ? Est-ce l'ensemble des deux ? Est-ce autre chose ? Ou bien ces deux familles sont-elles plus justement le point départ pour une réflexion plus profonde sur une expression cinématographique locale et authentique ?

5.1. Un cinéma national : indispensable ?

Un cinéma créé par des Sud-Africains, dans un hypothétique style cinématographique sud-africain à l'intention première d'un public sud-africain est-il vital pour la création d'une cinématographie ?

Certains considèrent qu'il est en effet obligatoire d'asseoir sa légitimité créatrice sur une expression cinématographique propre aux individus qui composent une société de sorte qu'elle soit le miroir et la représentation de la nation. Jyoti Mistry, réalisatrice et maître de conférence à l'université du Witwatersrand à Johannesburg explique que « l'idée d'un cinéma national évoque les questions d'identité et repositionne l'attention sur le local –

[1015] Citant Italo Calvi in SEVRY Jean. *Littératures d'Afrique du Sud.* 1ère éd. Paris : Karthala, 2007, p. 369
[1016] Ibid, p. 7
[1017] Ibid.

des histoires locales, des publics locaux, et la distribution locale »[1018]. Rehad Desai approfondit cette idée de recentrer l'attention sur le « local ». Selon lui, la fin de l'apartheid sonne l'opportunité espérée de tourner les caméras vers la société afin de développer un cinéma plus personnel qui parle davantage aux individus en s'affranchissant des segmentations du passé, ce qu'à son avis un grand nombre de réalisateurs indépendants (c'est-à-dire hors du système de production dominant) tentent de faire dans chacun de leurs films[1019]. Mike Dearham, lui, considère que ce cinéma national ne peut exister sans le soutien franc de la société elle-même, c'est un cercle qui doit être vertueux : « la société dans son ensemble doit soutenir consciemment le cinéma local en allant au cinéma, afin d'assurer qu'elle comprenne bien la nécessité de développer cette forme artistique »[1020]. Il ne peut pas y avoir de cinéma, local ou autre, sans un public. Tendeka Matatu se range aussi du côté des tenants du développement d'un cinéma national ; la solution pour fidéliser le public réside certainement dans le fait de raconter ses propres histoires à sa propre manière[1021]. Les producteurs confirmés ne sont pas les seuls à ressentir cet intérêt de spécifier nationalement les codes et les formes cinématographiques : les aspirants cinéastes semblent eux aussi avoir ce goût pour un cinéma qui leur « ressemble ». Marcel Carlse, diplômé de l'école de cinéma AFDA de Johannesburg, désire devenir producteur. Moins expérimenté que ses pairs, il est néanmoins de leur avis : « Nous devrions avoir un genre à nous, nous ne devrions pas voler aux autres industries dans le monde, parce que nous sommes tellement uniques à notre façon. Et je crois vraiment que nous devrions intégrer cela dans nos films. Parce que si nous intégrons réellement notre propre culture, notre propre style de vie, nos propres êtres dans nos films, nous pouvons très facilement commencer une autre industrie qui nous ressemble, et cela pourrait en fait être un avantage concurrentiel très important face au reste du monde quand il s'agit de cinéma »[1022].

Lors de nos entretiens avec des cinéastes sud-africains ou des acteurs du secteur, nous n'avons pas véritablement rencontré de personnes se positionnant contre l'idée de

---

[1018] Citant Jyoti Mistri in McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 147

[1019] DESAI Rehad. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1020] DEARHAM Mike. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1021] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

développer un cinéma proprement sud-africain. Cependant, certains d'entre eux ont émis des doutes quant à l'existence ou la possibilité un jour qu'il existe un tel cinéma en Afrique du Sud.

Le Dr Melanie Chait qui dirige l'école Big Fish School est la plus radicale : « Je ne crois pas qu'il y ait une telle chose, un cinéma sud-africain. (…) Donc je pense que c'est très réducteur et limitant de parler de cinéma sud-africain. Le cinéma doit être ouvert et permettre à toutes sortes de choses, l'expérimentation, ou quel que soit le genre, d'exister et d'être financées »[1023]. Ses paroles traduisent pour nous la peur d'un repli sur soi, d'un communautarisme cinématographique et d'un cinéma référent, un cinéma/style dominant. Cette crainte d'une culture monolithique s'exprime aussi dans les propos que tient la directrice de l'école : « je pense que tout le monde a des idées différentes. Je ne sais plus ce qu'est une culture cinématographique britannique, des films différents proviennent de la Grande-Bretagne. Et je pense que c'est le cas dans beaucoup d'autres pays. La langue peut aider à définir une origine, mais en fait il y a un ensemble de sujets, un ensemble de genres, un ensemble de styles »[1024] qui transcendent les canons identitaires ou les stéréotypes attribués à un genre national de cinématographie. Toutefois, nous tenons à commenter les propos du Dr Chait, car son opinion ne semble qu'en partie en adéquation avec les objectifs de son école. En effet « le rôle de Big Fish est véritablement de créer un nouveau genre de cinéastes socialement responsables (…). Nous enseignons les droits de l'homme, ce qu'est la xénophobie, la responsabilité environnementale, simplement pour ouvrir leur esprit lorsqu'ils font des films. Ils développent beaucoup plus leur réflexion et ont un objectif à atteindre »[1025]. Cet enseignement inédit s'inscrit dans une prise en compte plus sensible de la société dans laquelle ces futurs cinéastes vivent. Les films que produisent les étudiants sont donc tournés vers le local, vers les individus, vers les histoires qui les entourent. Leurs courts-métrages traitent souvent de sujets qui peuvent avoir un écho international, mais ils sont avant tout – et ce quels que soient leur forme, leur style – des prises de vue de l'Afrique du Sud : le Sida, les orphelinats, les townships, etc. Le traitement des films que nous avons vus peut apparaître commun à des films produits dans d'autres pays, mais nous

---

[1022] CARLSE Marcel. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1023] CHAIT Melanie Dr. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1024] Ibid.

[1025] Ibid.

reconnaissons une spécificité dans les personnages, dans les histoires, dans les sujets. En outre, nous ne voyons dans ces particularismes aucune réduction, du fait notamment de l'implication sociale et politique des élèves que nous avons rencontrés. Les thèmes traités ne sont pas des prétextes pour faire des films de genre par exemple, mais véritablement les sujets participant d'un combat social et politique.

Moins affirmative, plus dans l'expectative, Bridget Pickering émet ses doutes quant à la réalité contemporaine d'un tel cinéma, authentiquement sud-africain. Elle emploie d'ailleurs un terme que nous définissons et dont nous explorons la complexité dans une prochaine partie, la « voix/voie sud-africaine » : « Je ne crois pas que l'Afrique du Sud ait trouvé une voix pour l'instant, je ne pense pas qu'il y ait aujourd'hui une voix authentique qui allie tous les éléments de ce qu'est être sud-africain, vous savez, la politique, l'histoire, l'humour, les relations humaines. Je ne pense pas, sincèrement pas, que nous ayons encore réussi à faire des films comme ça »[1026].

Les partisans d'une cinématographie sud-africaine, catégorisable par des stéréotypes, des fantasmes, ou des codes réels remportent clairement l'assentiment général. Cependant comment peut-on définir un tel cinéma dans une société encore extrêmement hétérogène où les segmentations communautaires et pigmentocratiques sont très présentes ?

5.2. Ségréger ou déségréger les films du cinéma sud-africain et la catégorisation des films

Il est périlleux de proposer des classifications de films reposant sur des divisions telles que la communauté culturelle ou la couleur de peau, car les définitions sont par essence instables ou inexistantes. Toutefois, il y a un ressenti réel de caractérisation d'un cinéma pour des groupes spécifiques de population ; Bridget Pickering « pense que les films sont très segmentant et ils sont souvent faits pour un public très spécifique défini par la race et la classe. Donc, pour faire un film que tous les Sud-Africains aiment et apprécient ou pas tous, mais qui traverse les divisions... Je ne pense pas qu'un tel film

[1026] PICKERING Bridget. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

n'ait encore été réalisé »[1027]. Cette typologie non-officielle, bien évidemment, est d'autant plus complexe à mettre en avant qu'elle ne repose très souvent que sur des perceptions. Pourtant, nous allons nous prêter à la présentation de quatre catégories de films plus ou moins aisées à circonscrire. La première concerne le cinéma pour les Afrikaners ou un public de langue afrikaans. La seconde est un cinéma pour un public mixte. La troisième est un cinéma commercial en langue anglaise reposant sur un public aisé. La dernière est un cinéma pour les populations autrefois mises à l'écart de l'expression cinématographique. Nous rappelons qu'aucune barrière légale n'empêche un citoyen sud-africain d'aller voir le film qu'il souhaite, et, bien évidemment, aucune de ces catégories ne répond à une réalité effective, c'est-à-dire l'attraction et la fidélisation d'un public réservé. Enfin, nous nous basons plus sur le sens et les indications que peuvent nous donner les films que sur la réalité du succès de la classification dans la consommation de ces derniers – le public de la catégorie trouve-t-il dans celle-ci la réalisation de ses attentes en matière de cinéma ?

5.2.1. Un cinéma afrikaner ?

Les observateurs qui ont étudié la communauté afrikaner et sa perception du passage de l'apartheid à la démocratie sud-africaine révèlent des sentiments et des perceptions troublés. La recherche d'un nouveau rôle, d'une nouvelle place, une gestion du passé peu évidente, la mise au banc de la nation dans une condamnation globale et communautaire, ne facilitent pas l'intégration des Afrikaners à la l'Afrique du Sud post-1994.

Jonathan D. Jansen qui est recteur et vice-chancelier de l'université du Free State a analysé leur situation en prenant comme point de vue les opinions des étudiants, des parents d'élèves et de ses collègues afrikaners à l'université. Il a su définir leurs enjeux actuels d'une grande complexité : « L'idéologie autoritaire du nationalisme afrikaner et la transmission intergénérationnelle de la domination blanche font partie intégrante de leur identité. Dans une société qui évolue rapidement, des sentiments de culpabilité, de honte et une confusion peuvent être préoccupants. La peur de son propre rôle dans la nouvelle Afrique du Sud peut s'ajouter à une foule de doutes. Pour beaucoup

[1027] Ibid.

d'Afrikaners, le conditionnement ethnocentrique a conduit à l'anxiété et à la peur, à des sentiments d'aliénation, et a déformé le développement de l'identité raciale et culturelle. La peur de l'avenir est une préoccupation dominante »[1028]. Cette perte des éléments identitaires qui ne coïncident plus avec le régime démocratique actuel s'additionne aux craintes de la disparition de leur culture, pour certains représentants de la communauté afrikaners : « Les Noirs au sein du gouvernement (…) minent la culture afrikaans, la langue et l'histoire en changeant les noms des rues et des villes et en permettant aux Anglais de dominer dans les anciennes universités afrikaans »[1029]. Ce sentiment de peuple vaincu[1030] rend encore plus difficile l'acceptation des nouvelles règles et l'obéissance à des lois créées par une nouvelle majorité au pouvoir, car tous ne sont pas certains d'avoir désiré un État sud-africain comme celui dans lequel ils vivent, et en ce sens vont à l'encontre de ce qu'expliquait Jean-Jacques Rousseau sur l'obéissance en démocratie : « lorsque j'obéis aux ordres de la majorité, même si je ne suis pas d'accord avec elle, j'obéis à moi-même, car j'ai voulu un régime où la volonté de la majorité fasse loi »[1031]. Afin d'accepter cette société, ils ont besoin de reconnaissance. Ils sont une communauté unique et différente au sein de la société.

Le Dr Pietier Mulder, dont nous avons parlé dans une précédente partie, l'un des leaders du FF et ministre dans le gouvernement Zuma, estime que cette reconnaissance doit passer par une préservation de langue : « Ma langue n'est parlée dans aucun autre endroit du monde. (…) Quand le ministre Asmal parle d'accès aux écoles et aux universités, les Afrikaners entendent Lord Milner en 1902 quand il essaya de détruire leur langue et leurs écoles »[1032] ; mais aussi par une prise en compte des profondes racines africaines de la communauté : « Je viens d'Afrique et j'en suis fier. Mon grand-père était le Kommandant Pieter Mulder qui s'est battu contre les Anglais durant la

---

[1028] JANSEN Jonathan. *Knowledge in the Blood Confronting race and the Apartheid past.* 1ère éd. Stanford California : Stanford Universtiy Press, 2009, p. 84

[1029] Ibid, p. 88

[1030] « Les Afrikaners vous diront aujourd'hui que la majorité des Afrikaners pensent que l'ANC sont les vainqueurs et les Afrikaners les vaincus. Aucune propagande pour promovoir le miracle sud-africain ou les potentielles vérités cachées n'est assez forte pour changer ça ». in MULDER Pieter Dr. Role of Afrikaner in multi-cultural SA, Africa Dialogue Lecture Series. *Vryheidsfront Plus* [en ligne]. October 2002. Disponible sur : http://www.vryheidsfront.co.za/english/s.asp?language=e&offset=120&id=57 [consulté le 15 avril 2011].

[1031] Citant Jean-Jacques Rousseau in ARON Raymond. *Démocratie et totalitarisme.* 1ère éd. Paris : Gallimard, 1965, p. 78

[1032] MULDER Pieter Dr. Role of Afrikaner in multi-cultural SA, Africa Dialogue Lecture Series. *Vryheidsfront Plus* [en ligne]. October 2002. Disponible sur : http://www.vryheidsfront.co.za/english/s.asp?language=e&offset=120&id=57 [consulté le 15 avril 2011].

guerre anglo-boer. Il a été un rebelle en 1914 et a été mis en prison pour sa vision de la liberté. Je suis un Afrikaner moderne et un Africain »[1033] ; enfin par l'admission de la consubstantialité de la communauté afrikaner à la nation sud-africaine : « L'avenir (…) des Afrikaners sera décidé en Afrique du Sud – pas en Australie, à Londres ou au Canada. Plus de 85 % de tous les Afrikaners ne partiront pas du pays ou ne sont pas en mesure de le quitter. (…) Nous devons tous nous souvenir que si le bateau sud-africain coule, nous coulerons tous avec. Si l'Afrique du Sud est vue comme une forêt et qu'elle commence à brûler, tous les arbres brûleront. Il n'y a pas d'issue pour que tel ou tel groupe ne brûle pas ou ne soit pas blessé dans une telle situation »[1034].

Le cinéma un élément de reconstruction identitaire ?

Le cinéma peut donc et se trouve être un élément de reconstruction identitaire dans une expression artistique libératoire où ils peuvent témoigner, véhiculer et manifester leur situation dans leur propre langage, leurs propres codes à destination de leur groupe. Le risque, à notre sens, est d'oublier l'entièreté du puzzle communautaire sud-africain et en cela se replier sur soi pour s'isoler. Ce qui a pour conséquence de contribuer à la perpétuation des préjugés et de la stigmatisation des Afrikaners par les autres citoyens, et des autres communautés contre les Afrikaners.
Dès lors le cinéma afrikaans est-il un cinéma de partage ou un cinéma d'exclusion ? La réponse est certainement un équilibre malaisé de ces deux notions, car cultiver le particularisme et l'intégration n'est pas une stratégie évidente.

Nous discutons la validité d'un tel genre en abordant des films qui ont des points communs convergeant vers l'idée d' « exploitation » de codes et d'éléments identitaires afrikaners volontairement traités de manière communautaire. Les codes et éléments communs que nous avons relevés sont : la langue, la famille, l'histoire de la communauté dans l'histoire de la construction sud-africaine, la fierté, la nostalgie. Nous parlons de traitement dans le sens donné à ces éléments et le ton employé pour les utiliser : mélioratif, solide, assuré.

[1033] Ibid.
[1034] Ibid.

Nous qualifions par exemple de films pouvant entrer de ce genre : *Paljas* de Katinka Heyns (1998), *The Story of an African Farm* de David Lister (2004), *Crazy Monkey Presents Straight outta Benoni* de Trevor Clarence (2005), *Footskating 101 – The Movie* de Thomas Ferreira (2007), *Hansie* (2008) et *Die Ongelooflike Avonture van Hanna Hoekom* (2010) de Regardt van den Bergh *Bakgat* de Henk Pretorius (2008), *Poena is Koning* de Willie Esterhuizen (2009), *Hond se dinges* de Johan Heyns (2009), *The Race-ist* de Andrew Wilmot (2010), *Liefling* de Brian Webber (2010), *Ej lief jou* de Ate de Jong (2011); cette liste n'est bien évidemment pas exhaustive. Nous rentrons dans le détail de l'utilisation de codes et d'éléments identitaires en évoquant plus précisément les films *Footskating 101 – The Movie*, *The Race-ist* et enfin *Liefling*. Nous ne faisons pas de critique sur la valeur esthétique ou la qualité des films, ce n'est pas l'objet de ces analyses.

Footskating 101 – The Movie

Footskating 101 – The Movie est une comédie délirante ; présentée par le site officiel de la façon suivante : « Dans une tentative désespérée pour sauver sa ville, sa grand-mère et sa maison, et éviter de travailler dans une mine dangereuse, Vince – un gars solitaire et fils d'un mineur pauvre - se propose d'inventer un sport le footskating, une aventure qui nécessite l'aide d'une équipe, la compréhension de son père conservateur, et la volonté du monde d'accepter une nouvelle forme de folie sportive extrême »[1035]. Le footskating est la pratique du skateboard, sans skateboard, c'est-à-dire simplement avec ses pieds… Ce prétexte, permet au réalisateur de composer un film qui rassemble des éléments identitaire très fort.

Dans un premier temps, le lieu du récit est fondamental. Vince, le personnage principal, réside dans une banlieue ouvrière désœuvrée proche de Johannesburg : Benoni. On y découvre de l'or en 1887 et sa population travaille essesiellement dans les mines. C'est une enclave blanche à proximité de trois townships, Daveyton, Actonville et Wattville. L'objectif de Vince et de ses compagnons d'infortune est de se sortir de cette ville rongée par le chômage où ils n'ont aucun avenir. Le footskating est pour eux une issue.

[1035] Footskating 101 [en ligne]. Disponible sur : http://www.footskating.com/movie/

Benoni est donc un lieu historique réel attaché à l'histoire industrielle de la région et qui a participé à l'enrichissement du pays grâce aux diverses mines de métaux précieux.
Dans un deuxième temps, les personnages principaux, Vince, Delarey (!), Boebie, Nicky et Joe, ainsi que la figure du père révèlent un malaise et des tensions dans la communauté afrikaner contemporaine. Vince, le héros, veut à tout prix éviter de perpétuer la tradition minière de sa famille. Il ne se sent pas capable d'assumer le dure labeur de son père. Cette rupture avec la tradition familiale, communautaire et géographique évoque la discorde qui existe entre une ancienne génération conservatrice et les aspirations d'une jeunesse afrikaner attirée par l'ailleurs ; entre continuité et abandon des legs du passé. Ses intentions de se lancer dans l'invention d'un sport et sa participation dans un concours de skateboard, sont motivées à la fois par son désir de quitter Benoni et donc de s'éloigner de cette image ouvrière, passéiste, traditionnelle et enclavée (notons que l'un des acteurs principaux joue dans un film s'intitulant *Crazy Monkey Presents Straight outta Benoni)* ; de faire quelque chose de sa vie en cohérence avec la modernité de la société dans laquelle il vit afin de s'adapter au monde extérieur, profiter du champ des possibles en matière d'opportunité ainsi de reprendre confiance en lui par la recherche d'un succès en tant qu'individu ; enfin pour gagner suffisamment d'argent pour sauver sa grand-mère malade, car les notions de famille, de clan, de respect des anciens, malgré ses envies de rupture, restent primordiales. Delarey, son accolyte est du fait de son nom déjà révélateur de l'ancrage communautaire et culturel du film. En portant le nom d'un héros afrikaner, c'est de résistance, de courage et d'assurance dont il est question. Toutefois, le personnage qui porte ce nom n'est pas à la hauteur de la réputation du héros. Maladroit, de mauvais conseil, parfois même idiot, c'est l'archétype du « loser » de cinéma. Ce détournement volontaire peut, selon nous, avoir deux significations. La première est une cohérence dans l'idée de rupture. En ridiculisant l'image de Delarey, le film ridiculise aussi le repli sur soi moderne des Afrikaners et la volonté de reconcentration sur des valeurs conservatrices. On peut au contraire proposer une deuxième lecture, orientée de façon plus fine. Delarey serait alors un terme qui embrasserait plus que le personnage, mais l'aventure, l'initiative et le groupe qui est amené à inventer ce sport et à participer à la compétition pour de nobles aspirations. Le film, clairement destiné à un public jeune, réinvestit le sens et l'image conservatrice du héros pour en définir une représentation moderne, légère, drôle,

heureuse, mais dont le principe fort reste le même : se battre pour ce en quoi l'on croit, à n'importe quel prix. Les deux personnages principaux sont entourés d'une équipe de footskaters, comprenant Boebie un maître nageur hypocondriaque, Nicky une adolescente « gothique » amoureuse de Vince et Joe un acoolique désespérément amoureux (d'on ne sait qui) tout droit venu des townships. Cette représentation, construite sur ces personnages, vise à briser l'image d'une population aisée qui a basé son succès sur l'apartheid et qui grâce à son capital financier et la rétention de ses avantages aurait pu échapper aux difficultés actuelles renforçant le sentiment d'inégalité. Ce que nous montre le film, c'est une population qui se cherche, raillée, mise à l'écart, modeste, laborieuse, prisonnière de stéréotypes, victime d'une image dégradante.

Le spectateur pourrait croire à première vue que le film est une virulente critique des Afrikaners et pourrait interpréter ces représentations comme la caractérisation avilissante d'un peuple idiot, esseulé, consanguin et même fou. Il n'en est rien, c'est au contraire un traitement original destiné à casser cette image d'Afrikaners, forts, invaincus, autoritaires, despotiques, racistes, violents, intransigeants. En se mettant consciemment à distance de cette représentation, le film rend les Afrikaners plus humains, semblables à leurs concitoyens sud-africains, se battant pour du travail, pour s'affirmer, pour trouver leur place dans la société, pour être aussi l'objet et le fruit de succès et d'initiatives positives. La comédie, même délirante, est un style qui se prête parfaitement à la représentation de ce concept, léger et simple, les messages sont plus facilement acquis par le public.

The Race-ist

The Race-ist de Andrew Willmot n'est pas une comédie, mais un film d'action qui s'inspire largement du sous-genre de « films de voitures » dont la saga *Fast and Furious* de Rob Cohen, John Singleton et Justin Lin (2001-2013) est la parfaite illustration. Ce premier film affiche un étrange mélange. Inspirée par Hollywood, sans avoir les moyens financiers d'en reproduire les images, le film est toutefois profondément ancré dans des enjeux sud-africains et afrikaners.

Le thème est la course automobile et l'intrigue repose sur Lukas, un fils métis, Solly, son père blanc et afrikaner ainsi que sa mère noire – sans référence de population. Depuis son plus jeune âge, il rêve de devenir comme son père, un pilote de course, un champion. Il vit avec sa mère et ne côtoie Solly que rarement et seulement lorsque celui-ci passe dans le drive-in où Lukas est serveur. Accroché à son rêve, il est aidé par deux chimistes fous Cummif et Fillus, qui ont inventé un carburant puissant ; Oom Noel (Ian Robert) une ancienne légende de la course automobile qui veut bien l'entraîner ; sa fille mécanicienne et bonne pilote ; ainsi que ses amis (une femme noire aveugle et un Indien déjanté).

Ce film rassemble un certain nombre d'indicateurs extrêmement intéressants sur la vision afrikaner de l'Afrique du Sud contemporaine.

Malgré un héros métis, les autres personnages et la communauté dans laquelle évolue Lukas sont essentiellement blancs et afrikaners. Cela permet au réalisateur d'évoquer avec moins de peine des concepts difficiles à utiliser autrement, sans être taxé de racisme, de révisionnisme, ou de conservatisme.

Premièrement, le titre lui même *The Race-ist* est un jeu de mot évident avec « racist » qui signifie raciste. Il est tiré de l'une des scènes du film fondatrice de l'intrigue puisqu'elle expose le désir et la motivation de Lukas. Né dans les années 1980, durant l'apartheid, de l'histoire d'amour sans lendemain d'un éphémère couple mixte, histoire condamnée en raison de l'interdiction légale des rapports sexuels entre individus de couleurs différentes. Il grandit à Brakpan dans le Gauteng. Dans une scène réalisée du point de vue de Lukas enfant, il interroge sa mère sur un attroupement de personnes blanches autour de voitures de sports qu'il trouve très attirantes. Sa mère répond : « C'est un tas de racistes »[1036], lui de rétorquer « Un jour, je serais un raciste »[1037]. La traduction française est malaisée pour rendre le jeux de mots et l'ambivalence structurelle de la scène. Lukas comprend le terme « race-ist » avec le sens de « racer » (coureur), mais en arrive à revendiquer le désir de devenir un raciste. Nous avons encore une fois plusieurs interprétations possibles pour cette scène. L'une positionne ce dialogue dans la provocation. « Par incompréhension, je souhaite devenir ce que je déteste ou ce que je ne peux être. » Les victimes du racisme, en l'occurrence Lukas et sa

[1036] « It's a bunch of racists ».

[1037] « One day I want to be a racist ».

mère, ne peuvent souhaiter devenir ces racistes. La phrase de la mère est sans appel, c'est une condamnation à laquelle il faut ajouter une frustration du fait de leur abandon par le père de Lukas et un sentiment d'injustice et de colère face à l'impossibilité d'élever un enfant au sein d'une famille mixte. Mais ces racistes sont l'objet de la convoitise d'un enfant qui n'a pas les moyens d'analyser correctement la situation. Ils s'amusent, rient, semblent aisés, ont de belles voitures, profitent d'un restaurant. Ce mode de vie ou sa représentation sont attirantes et finalement, Lukas enfant est séduit par le « clinquant » de cette vie. Si nous interprétons le personnage de Lukas comme la génération ayant vécu la fin de l'apartheid, la démocratisation, et composant une partie non négligeable de la population sud-africaine, le film donne à voir un autre visage du personnage et du sens qu'on peut lui prêter. Cette génération ne souhaite en définitive que posséder ce que possédaient les Afrikaners hier, leur modèle de vies, leurs résultats, leurs succès, etc. Les désirs sont donc harmonisés, tout le monde veut la même chose, ce qui peut être interprété comme une réduction des disparités, « nous ne sommes pas si différents finalement »… La mauvaise compréhension du terme « racist » pourrait alors devenir le symbole de l'incompréhension d'un système entier, celui de l'apartheid. A partir de là, le réalisateur réinvestit le sens de l'apartheid et du passé, en leur donnant un sens plus positif (sans en faire une apologie), l'objectif du système et la nature politique de cette époque étaient d'assurer une qualité de vie que tout le monde envie. Outre cette scène cruciale, le film distille un certain nombre d'indicateurs référents à la culture, à la tradition et aux modes de vie afrikaner dans une vision positive.

La famille est au cœur du film et ce à plusieurs niveaux. Les rapports père-fils sont une nouvelle fois complexes et violents. Solly ne souhaite pas que son fils devienne pilote, il ne croit pas en lui et il est même prêt à courir contre lui, il oscille entre dédain, provocation et surprotection. Il ne sait pas du tout comment agir avec ce fils, fruit d'une union interdite. Le personnage de Oom Noel, joué par Ian Roberts, est l'antagoniste de Solly qui est macho, lâche, fier. Oom Noel est la représentation stéréotypée de l'Afrikaner paternaliste, humain, solidaire, solide, apportant son entier soutien et ses meilleurs conseils au jeune Lukas avec pour seul attente qu'il gagne. Il est fondamentalement bon, sorte de grand-père parfait, affectueux, mais rigide, juste et gentiment dépassé. Il est donc l'exact opposé de Solly. Son sobriquet Oom (oncle en afrikaans) Noel, rappelle aussi le passé et la manière de nommer les anciens qu'ils

soient de votre famille ou non, en signe de respect. Ces deux personnages pourraient s'articuler, de façon certes simpliste, autour de deux visions des Afrikaners actuels : Solly représente les Afrikaners fiers, partisans ou non de l'ancien régime, qui ne veulent pas ou qui ont du mal à s'adapter, et qui ne veulent pas s'excuser pour le passé. Alors que Oom Noel représente les anciens toujours présents, la sagesse, la force calme et bienveillante qui décident d'écouter la jeunesse pour la soutenir vers un avenir radieux. Ils représentent deux implications différentes dans la société.

La complexification, la diversification et la bienveillance de la construction de l'image des Afrikaners nous incitent à croire au désir de changer le stéréotype négatif que porte cette communauté. Les personnages secondaires de Zander van der Kloof, Cummif et Fillus en sont révélateurs. Zander van der Kloof est un homme d'affaires richissime qui souhaite obtenir par des moyens légaux ou non le carburant de Cummif et Fillus, deux chimistes fous anticapitalistes qui ont pour seul objectif d'aider Lukas à gagner des courses. Zander représente la réussite des Afrikaners dans les affaires, la richesse, la maîtrise, le pouvoir. Même si le personnage se veut machiavélique, sa construction n'est pas suffisamment fondée pour susciter une véritable « haine » de la part du spectateur. Quant au duo déjanté, c'est le sentiment de sympathie qui l'emporte à leur sujet.

Nous pouvons ajouter qu'il y a une mise en avant du sentiment de la participation indiscutable et indispensable de la communauté afrikaner à l'Afrique du Sud d'aujourd'hui. Si le héros du film est un métis, nous rappelons qu'il est entouré principalement de Blancs et d'Afrikaners (Oom Noel et sa fille, son père (à la fin du film), Cummif et Fillus). Dans le film, un dialogue-clef manifeste ce sens. Oom Noel parle de Lukas à sa fille et lui demande « que vois-tu dans ce gamin ? »[1038], elle de répondre « je vois que c'est l'avenir »[1039], avant de finalement se décider à l'entraîner[1040]. « L'avenir » : notre analyse nous pousse à comprendre ce terme comme un indicateur de l'acceptation que la société sud-africaine a changé et que Lukas symbolise ce à quoi les Afrikaners doivent s'attendre. Il est important ici de rappeler que Lukas est Métis (mix blood dit-il), Noir et Blanc, donc son avenir est dans le vivre-ensemble. Cette interprétation va dans le sens de l'harmonisation des désirs et des

[1038] « what you see in this laaitie».

[1039] « I see is the future Oom ».

[1040] Notons que Oom Noel en tant que représentant d'une ancienne génération qualifie Lukas de jeune en le définissant comme « lighty ».

attentes des populations dont nous avons parlé plus haut dans la scène autour du mot « race-ist ». De ce fait, les Afrikaners doivent contribuer à la réussite de ce futur en s'impliquant pleinement.

Le film n'échappe pas non plus à une critique du système actuel, renversant même les stéréotypes, pour rester en cohérence avec une analyse afrikaner de l'Afrique du Sud. Nous considérons que deux scènes démontrent notre propos. La première se situe dans l'introduction du film. Un conducteur ridiculise la police. Proche du pont Nelson Mandela à Johannesburg, il passe avec sa voiture « tunée » devant un véhicule de la police. Il est Blanc, c'est un homme, il est jeune, il est « ultra-looké » à l'inverse, les policiers, sont des policières, noires, plus veilles, en uniforme. Il accélère et se moque d'elles. Les agents de police, plus lentes à réagir, dans un véhicule inadapté, tentent en vain de le poursuivre. Il est enfin arrêté par d'autres policiers (un Noir et un Blanc pour rééquilibrer le message, bien évidemment). Dans une seconde scène, la mère de Lukas l'exhorte à ne pas fréquenter son père et les personnes qui gravitent autour de la course automobile. Sa mère lui annonce fermement que « les voitures de course ne sont pas son monde » [1041], lui de rétorquer « Je réussis à faire partie de ce monde »[1042] ; mais la mère de Lukas le prévient « Je t'ai dit que ces Blancs t'utilisent »[1043], « Ils se fichent de ma couleur »[1044], « Non ils ne s'en fichent pas »[1045]. De façon encore plus négative que pour Oom Noel, la mère représente une ancienne génération enfermée dans une analyse passéiste des rapports humains d'aujourdhui. C'est elle qui voit du racisme, qui ne souhaite pas que son fils se lie avec des Blancs, qui se méfie et qui agit et raisonne de façon obtue. Finalement, c'est la mère de Lukas qui refuse le changement, les évolutions et qui n'analyse la situation que par le prisme de son expérience personnelle passée qui est, d'après le film, anachronique par rapport aux initiatives collectives et mixtes que l'intrigue semble mettre en avant.

Les Afrikaners sont donc vus comme des progressistes qui ne cherchent qu'à s'adapter positivement à la nouvelle donne sociale tout en apportant le meilleur d'eux-mêmes.

[1041] « The hot wheel is not your world ».

[1042] « I winning that world ».

[1043] « I told you those white boys are using you ».

[1044] « they don't care what colour I am ».

[1045] « yes they did ».

Liefling

Liefling est sans doute le film le plus révélateur de ce potentiel genre de film afrikaner. Sorti en 2010, c'est un véritable succès public, contrairement aux deux autres films qui reçurent un accueil plus mitigé et confidentiel. *Liefling* avec *Spud* et *White Wedding* correspond à des augmentations de la fréquentation en salles pour des films différents de ceux de Leon Schuster.

Contrairement aux deux films cités précedemment, *Liefling* est en afrikaans, alors que les deux autres sont restés en langue anglaise (utilisant des mots ou des dialogues en afrikaans) pour s'assurer une exportation plus facile. Ce premier indicateur, démontre que le public visé est la communauté afrikaner et les afrikansophones. La spécification et le déterminisme sont évidents. *Liefling* n'est pas le seul à n'utiliser que la langue afrikaans (*Paljas* ou *Bakgat* sont eux aussi dans une seule langue). La langue mais aussi son usage sont primordiaux, car le film est la première comédie musicale uniquement en afrikaans depuis trente ans. D'ailleurs le terme « liefling » qui peut se traduire par « bien-aimé(e) » est aussi le titre d'une chanson du ténor afrikaner Gé Kortsen. Les chansons mettent la langue en valeur et jouent sur la mélodie et la sonorité des mots.

L'histoire est simpliste : Liefling Marais est une jeune femme qui tombe éperdument amoureuse du beau Jan Ferreira, courtisé pas la reine du lycée, Melanie. Leur relation va s'avérer compliquée puisque Melanie, calculatrice, ne cesse de les piéger. L'histoire et le thème de l'amour peuvent paraître basiques à première vue. Mais cette légèreté est le prétexte à la représentation des traditions, des principes et des philosophies de la communauté afrikaner.

La nostalgie et la famille sont extrêmement présents dans le film. Deux indices pointent l'importance de ces notions. Dans la scène d'ouverture, avec une chanson comme fond sonore, un plan nous invite à regarder un livre de conte de fée, nous proposant une première interprétation de ce que nous allons voir : la vie rêvée, une vie maintenant tellement impossible à concevoir qu'elle apparaît comme magique, comme féérique. La scène qui suit est colorisée en sépia, accentuant l'effet nostalgique d'un passé idéal presque incroyable. Un petit garçon joue avec un cerf-volant dans un paysage magnifique qui témoigne de la beauté de la nature et du cadre de vie. Dans la continuité, plusieurs plans en mouvement (travelling et panoramique) nous montrent des

photographies accrochées dans un couloir, représentant des femmes et des hommes, des anciens, figures du pionnier afrikaner austère et sérieux. Ces plans sont pris du point de vue du garçon qui, au moyen d'une bougie, éclaire les cadres, la tête relevée vers ces ancêtres, il contemple son passé, son histoire, sa raison d'être.

Dans cette séquence, il n'y a pas d'adultes noirs (les adultes sont tous blancs) et les personnages sur lesquels l'attention du spectateur doit se porter sont le garçon et trois autres enfants (en tout deux Noirs et deux Blancs). Les enfants qui jouent ensemble semblent vivre en harmonie ; cette impression s'appuie sur des scènes comme celle où l'un des enfants blancs et l'un des enfants noirs pêchent et l'enfant blanc passe la canne à pêche à l'enfant noir. La transition vers un temps « contemporain » se fait à l'aide d'une scène où un homme âgé qui pèche seul dans un bateau (l'un des enfants des images précédentes ?) reprend en chanson la mélodie. Il chante : « Que cherche-t-on ? Le bonheur ? L'amour ? ». Cette séquence installe l'ambiance, nous sommes au cœur de la communauté et de ses membres. C'est son point de vue uniquement qui sera porté par la narration et le récit du film. Cet homme est le grand-père de Liefling et l'ancien prétendant de la grand-mère de Jan.

Les liens familiaux, le respect des anciens dont l'image de force tranquille, de repère historique, d'assurance est équivalent à celle de Oom Noel dans *The Race-ist* sont évoqués dans plusieurs scènes. Liefling chante à l'unisson avec son grand-père autour des thèmes du temps qui passe, de l'enfance insouciante, de la jeunesse et de la vieillesse, main dans la main. Le montage alterne entre les deux protagonistes et des flashbacks de Liefling enfant. Jan aussi qui a perdu ses parents, chante avec sa grand-mère son amour pour sa bien-aimée, il se livre entier à son aïeule en qui il a confiance et qui seule peut le raisonner. Enfin, l'expression de la construction familiale et de l'importance des liens forts qui doivent exister entre ses membres est sans doute la plus exemplaire dans l'exposé que présente le réalisateur de la famille de Liefling. Nous avons déjà parlé du grand-père, mais le père, la mère, le frère et même la femme de chambre noire supportent la représentation de la famille afrikaner soudée, heureuse, bienveillante et solide. Ils chantent, dansent, se consolent, se taquinent, s'aiment à l'unisson.

La communauté, la vie de la communauté et les liens si particuliers qui les unissent sont également des sujets très forts au sein du film. A plusieurs reprises, dans des motifs

cinématographiques (l'utilisation répétée d'éléments) ou dans des scènes uniques, l'évocation du particularisme et de la valeur de cette communauté se fait insistante. Prenons comme exemples les scènes de danse, la séquence du spectacle et la séquence à l'étranger. Premièrement, les scènes de danse rassemblent presqu'exclusivement des Afrikaners qui dansent et chantent – à la sortie des cours, sur le quai d'un port, sur un bateau, dans des soirées, etc. Portant le même sens, mais exploitée différemment, la scène du concert manifeste clairement l'esprit de communauté. Deux chanteurs « crooners » accompagnés par un groupe de musique assurent un concert privé dans un petit amphithéâtre. La chanson de cette séquence est écoutée par un public uniquement blanc et afrikaner. Chanson d'amour, bien évidemment, elle berce des spectateurs conquis, unis et amoureux. Enfin, lorsque Liefling souhaite partir à l'étranger, persuadée que Jan aime Melanie, elle fuit en Europe, et son choix se porte sur la Suisse, sur Lucerne (dans la partie germanophone du pays) et sa rencontre la plus importante se fait avec un ancien camarade, un Afrikaner… Jusqu'au bout du monde cette communauté particulière se retrouve. Même loin de chez soi, il ne faut jamais perdre de vue ses repères identitaires, ses racines, et ses origines.

Dans ce film, plus peut-être que dans les autres dont nous avons parlé, il nous semble important d'évoquer la présence des personnages d'une autre communauté afin de comprendre comment ils sont utilisés. Ils sont tous secondaires et souvent figurants. Les deux personnages qui reviennent le plus souvent sont d'un côté la femme de chambre de la famille Marais, qui se limite à un rôle classique de servante, se sentant partie intégrante de la famille blanche dans laquelle elle travaille. D'un autre côté, Melanie, le personnage de « pimbêche », est toujours accompagnée de deux jeunes femmes arrogantes dont l'une est noire. Des figurants viennent intégrer le casting : des jeunes dans les scènes de chant et de danse ; dans la scène de la fromagerie, il y a un couple de couleur ; un couple mixte danse dans une scène chorégraphiée etc. Notons qu'ils parlent tous et chantent tous en afrikaans de façon complètement naturelle et à aucun moment nous ne les entendons parler une autre langue. Il sont parfaitement assimilés à la communauté.

Ce film est une véritable apologie de la communauté et de la culture afrikaners, un appel à la reconnaissance et à la confiance en soi au sein de la société sud-africaine transformée. Nous en voulons pour preuve la scène finale, unique en son genre. Liefling

et Jan ont su se retrouver et ce pour le meilleur. Afin de fêter cet instant, tous les personnages se retrouvent pour danser et chanter dans un grand final. Les paroles de la chanson sont très significatives : « Les Afrikaners peuvent être joyeux »[1046], « plus que vous pouvez le croire »[1047], « ils aiment faire la fête »[1048], « Et puis ils dansent comme ça »[1049], etc. Volontairement, la chanson et la séquence dans son intégralité tentent de véhiculer une image positive, amicale, optimiste de la communauté afrikaner. La scène s'achève sur un jeté de ballons multicolores qui font fortement penser à une illustration de la nation arc-en-ciel. Cette scène se destine à la fois aux membres de la communauté et aux autres, dans un esprit d'auto-satisfaction et d'auto-émulation, le film rassure, apaise, donne une nouvelle représentation. Une jeunesse souriante, dynamique, amoureuse, légère, ouverte, accueillante. Voici les afrikaners d'aujourd'hui selon Brian Webber, le réalisateur. Nous pensons que les spectateurs (lesquels ?) se sont retrouvés dans cette représentation positive en plébiscitant le film au box office sud-africain.

Ce qu'il faut retenir de ces films c'est que la concentration du point de vue et de la représentation afrikaner exclut presque radicalement les autres concitoyens sud-africains. Mis à l'écart, on ne leur réserve que des rôles mineurs – l'objectif de ces films est de montrer et de faire exister à l'écran les Afrikaners, pas les autres. Cette absence remarquée a plusieurs incidences.

La première est que la représentation idéologique des films perpétue la représentation du cinéma d'apartheid : les Blancs et les Afrikaners sont la majorité à l'écran. Bien que les films ne soient plus le seul outil d'information, en conservant ce mécanisme de représentation, sans véritablement lui donner un nouveau sens, il demeure ambigu.

La seconde conséquence est le repli sur soi et la surprotection des intérêts et des éléments identitaires. En évitant d'intégrer des personnages authentiquement différents, apportant une contradiction, une alternative, une touche de diversité, la peur de l'assimilation ou au moins du mélange avec les autres, est renforcée.

La troisième conséquence est sans doute plus implicite, mais en s'affranchissant de la représentation de personnages complexes extérieurs à la communauté, les réalisateurs

[1046] « Afrikaners can be jolly ».
[1047] « more that you can believe ».
[1048] « they love to party ».
[1049] « and then they dance like this ».

consolident des stéréotypes et en créent de nouveaux. Caricaturaux (alcooliques dans *101 Footskating*, inconsistants, ridicules ou rancuniers dans *The Race-ist*, accessoires et prétentieux dans *Liefling*), les personnages autres qu'Afrikaners sont le produit (créé consciemment ou non) de conceptions qui peuvent être intégrées et reprises par un public qui n'est lui-même pas systématiquement en mesure de saisir les risques et la perversité de ces représentations voilées sous la légèreté d'un genre et d'un film (comédie loufoque, film d'action, comédie musicale).

La quatrième est plus positive. L'apparition de personnages noirs essentiellement parlant l'afrikaans et en rôle de soutien, ainsi que le jet des ballons multicolores à la fin de *Liefling* ou encore l'existence même d'un tel film peuvent aussi amener le spectateur à penser que la redéfinition du rôle des Afrikaners dans un film se concentrant essentiellement sur eux existe en vue de « garantir » une intégration en douceur à cette nouvelle société, en préservant sa culture et en réprésentant le meilleur d'elle-même.

Développement et limites du genre

Nous aurions pu élargir les critères du genre à des films questionnant à nouveau le rôle passé ou présent des Afrikaners, sans chercher à donner une image exclusivement positive, mais plutôt faire un portrait large et complexe, ou au contraire en se focalisant uniquement sur un élément ou un concept identitaire de la communauté. Dans ce cas nous pouvons ajouter des films comme *Promised Land* de Jason Xenopoulos (2002), *Ouma se slim kind* de Gustav Kuhn (2007), *Triomf* de Michael Raeburn (2008), *Number 10* (2006) et *Jakhaldanse* (2010) de Darrell Roodt, etc.

Le sentiment des cinéastes et des professionnels du secteur sur les films Afrikaners semble partagé entre espoir, reconnaissance d'un cinéma et d'un public et difficulté inhérente aux stéréotypes qui pèsent sur cette communauté lorsqu'elle souhaite faire « ses » films.

Marcel Carlse croit fermement en ce genre et il développe un projet en ce sens : « une de mes amies a fait un script qu'elle a écrit sur un poème très important en Afrique du

Sud de Eugene Marais et nous pensons faire une adaptation cinématographique du poème »[1050].

Tendeka Matatu qui a produit *Crazy Monkey straight out Benoni* et *Footskating 101*, exprime l'importance de la langue pour captiver et fidéliser un public : « Évidemment aujourd'hui dans le cinéma afrikaans, des films comme *Bakgat ! , Bakgat ! 2* , *Liefling*, tous écris en afrikaans, fonctionnent bien pour un public afrikaans. Je pense donc que la langue est extrêmement importante »[1051]. Lehlohomolo Mokhosi de la NFVF ajoute dans le rapport du box-office 2010 que « la ré-invention des films en langue afrikaans (…) représentait un indicateur important de l'impact des films en langue spécifique sur le marché local. Les films afrikaans ont constitué 26,1% des titres locaux distribués en 2010 et avait cumulé des recettes brutes autour 25,6 millions de rands. Trois de ces films en afrikaans étaient dans le top 5 des plus grosses recettes dans la catégorie des films locaux pour 2010 »[1052].

Belinda Van Heerden est quant à elle plus réservée sur la capacité des Afrikaners à produire des films sur leur propre histoire. « Pour moi personnellement, parce que je suis d'héritage afrikaans, il y a très peu de récits afrikaans qui verront jamais le jour en raison de l'association et des connotations à l'apartheid ». Elle ajoute : « Je voudrais faire un documentaire, puis un long-métrage sur la vie des femmes et des enfants, ceux qui ont vécu, ceux qui ont péri pendant la guerre anglo-boer dans les camps de concentration. Je ne pense pas que j'aie une chance très forte d'être financée en Afrique du Sud, en fait, je ne vais pas avoir d'argent ici »[1053].

Des films afrikaners s'avèrent donc possibles, un genre est imaginable, mais sa définition comme nous l'avons vu est instable et hasardeuse. Par ailleurs, tous les projets de films ne trouvent pas la voie du financement, cantonnant la majorité de la production à des films de genre plutôt légers, même si l'analyse peut dégager avec plus ou moins de succès des indicateurs d'une vraie réflexion sur la communauté afrikaner. Ces films assurent néanmoins une visibilité culturelle et identitaire manifestant de ce

[1050] CARLSE Marcel. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1051] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

[1052] MOKHOSI Lehlohonolo. *Box office report 2010.* January - December. Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2011, p. 17

[1053] VAN HEERDEN Belinda. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

fait la vitalité artistique d'une communauté qui cherche un rôle nouveau, positif et indispensable au sein de cette société.

5.2.2. Un cinéma pour un public africain ?

Au vu de la difficulté et des risques dans la définition d'un cinéma dit afrikaner, pouvons-nous aussi tenter de parler d'un cinéma africain, c'est-à-dire destiné à un public identifié comme africain noir ? Nous essayons de produire une définition à partir de la restitution de notre corpus et des entretiens que nous avons menés, où ce désir et cette qualification reviennent souvent.

Une définition instable

Contrairement au public afrikaner qui référence une communauté clairement identifiable, la notion de public africain, comprenant toutes les communautés sud-africaines non blanches, nous semble encore plus instable. Par ailleurs, un cinéma africain doit-il être fait par des cinéastes sud-africains noirs ? Nous avons montré dans la tentative de définition précédente que Tendeka Matatu, qui n'est pas afrikaner, a bel et bien produit deux films que nous rangeons de cette catégorie. Enfin, cette catégorie n'est-elle pas plutôt un genre disproportionné rassemblant des expressions cinématographiques différentes ? Pouvons-nous réellement parler de genre ? Nous parlons plutôt d'une famille de films. Celle-ci s'articule alors autour de plusieurs éléments que nous avons tenté d'ordonner : une expression originale d'un individu issu d'une population autrefois désavantagée, un film abordant des sujets et des thèmes peu présents dans la représentation cinématographique de l'Afrique du Sud passée et actuelle, une image différente du pays axée sur la diversité de ses citoyens, la recherche d'un style et de formes filmiques novatrices pour exprimer ce qui ne l'était pas auparavant.

Jack Lewis, en ce sens, déclare que l'on peut créer « un public noir si nous mettons de jeunes cinéastes sud-africains noirs à l'écran »[1054]. Jacqueline Maingard fait également partie des observatrices considérant qu'un tel cinéma est en formation. Selon elle, c'est Ramadan Suleiman et ses films *Fools* et *Zulu Love Letter* qui en marquent d'une pierre blanche les balbutiements : « *Zulu Love Letter* a courageusement créé un nouvel espace cinématographique pour représenter des vérités historiques. (…) Ce film et d'autres (…) tracent le chemin pour un cinéma sud-africain diversifié à part entière »[1055].

Cette diversification du cinéma qui semble nécessaire passe donc par la création d'une cinématographie dont les créateurs et les spectateurs sont eux aussi d'origines diverses et par le passé mis à l'écart. Pascal Mzwandile Damoyi qui est responsable d'un festival artistique à Axelandra ainsi que gérant d'une société de production cinématographique et de divertissement, Kopitseng Production, exprime sa confiance dans ce rapport entre nouveaux créateurs et nouveaux spectateurs : « Je pense qu'il y a énormément de créativité dans notre peuple. Avec l'arrivée de la démocratie, les gens se sont transformés. Vous pouvez l'observer à plusieurs niveaux. Vous pouvez l'observer dans les productions télévisuelles. Les productions locales ont la meilleure audience »[1056]. Il s'agit donc de cultiver les expressions alternatives.

En outre, cette recherche d'un style sud-africain autre manifeste également le besoin de cohérence entre le créateur et l'histoire qu'il traite. De ce fait, le nombre modeste de nouveaux cinéastes ne se prête pas à cette cohérence selon Neiloe Khunyeli de la NFVF : « Si un script arrive, si le script, par exemple, parle de l'arrivée de la musique kwaito (…). Le kwaito est une musique puissante qui a accompagné toute une génération, c'est une musique urbaine (…) vous aviez seulement les jeunes Noirs dans les zones urbaines qui avaient accès à un mode de vie différent et à des choses différentes. Ils ont essayé de développer cette voix sur la vie dans la rue. Le kwaito fut pratiquement ce que le hip-hop a été pour les Américains au début des années 1970 (…). Ainsi, si vous voyez arriver quelqu'un qui ne comprend pas vraiment d'où vient cette culture et ce mélange de deux styles de vie, un style de vie urbain, mais aussi un

[1054] Citant Jack Lewis in PEACH Ricardo. Part Two. Skeef Cinema Entja. Chapter 2. Marginal Lives and the New Queer Cinema in South Africa. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid.* ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007, p. 82

[1055] MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routledge, 2007, p. 178

mode de vie spécifique du township, ainsi que cette jeunesse qui tente de trouver un moyen de s'exprimer, de trouver sa place et son identité dans l'Afrique du Sud post-1994, il est facile pour lui de se tromper et de manquer ce nouveau regard sur le township (…). Je suis plus tentée de croire que les jeunes Noirs tentent de fuir les townships, c'est ce que l'on suppose naturellement. Mais ce n'est pas le cas parce que pour eux c'est leur maison, ce qu'ils essaient de faire, c'est définir ce qu'est la vie dans un township, vous savez, après le régime d'apartheid (…). Donc, en ce sens, je dirais que (…) nous essayons de développer un style où les gens sont amenés à raconter des histoires personnelles et des expériences vécues »[1057]. Sont directement visés par cette critique les « white conscience film » ou les films produits par des cinéastes blancs ou autre qui n'ont pas une compréhension fine et détaillée du sujet et qui proposent des représentations erronées ainsi que des contresens au regard de la réalité.

Cet environnement créé en vue d'être propice à l'émergence de nouveaux talents « noirs » est ressenti positivement à l'image de ce que dit Sechaba Morojele, jeune réalisateur qui a notamment réalisé le court-métrage *Ubuntu's Wound* (2005) : « L'Afrique du Sud est le meilleur endroit pour un cinéaste noir aujourd'hui »[1058]. Terry Tselane GFC constate alors que ce bouleversement de l'ouverture aux moyens d'expression cinématographique permet de « voir de plus en plus de Noirs participer à l'industrie cinématographique, vous commencez à voir plus de Noirs raconter leurs propres histoires en fonction de leur façon de définir le monde et ils commencent à représenter leur manière de vivre, leur manière d'analyser leurs conditions de vie, la manière dont ils comprennent la situation sud-africaine et les problèmes sud-africains »[1059].

Par conséquent, nous classons dans cette famille une série de films qui peuvent à première lecture paraître très différents, mais qui possèdent les caractéristiques que nous venons de donner : *Fools* (1997) et *Zulu Love Letter* (2004) de Ramadan Suleiman, *Hijack Stories* (2000) de Oliver Schmitz, *Drum* (2004) de Zola Maseko, *Max and Mona* (2004) de Teddy Mattera, *U Carmen e-Khayelitsha* (2005) et *Son of a Man* (2006) de

---

[1056] McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 28

[1057] KHUNYELI Neiloe. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1058] Citant Sechaba Morojele in McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 38

Mark Dornford-May, *Conversations on a Sunday Afternoon* (2005) et *State of Violence* (2010) de Khalo Matabane, *Bunny Chow* (2006) de John Barker, *Confessions of a Gambler* (2007) de Amanda Lane, *Izulu Lami* (My Secret Sky) (2008) de Madoda Ncayiyana, *Shirley Adams* (2009) de Oliver Hermanus. Encore une fois, cette liste de films n'est pas exhaustive, mais nous y avons inclus aussi des films réalisés pas des réalisateurs blancs sur des univers cinématographiques représentant les populations noires ou coloured d'Afrique du Sud (Mark Dornford-May, Oliver Schmitz), mais aussi sur des populations blanches (Oliver Hermanus). Nous pensons que les expressions cinématographiques de ces réalisateurs intègrent les caractéristiques de cette famille de films et que, malgré la différence de couleur de peau entre le créateur et les personnages, il y a une analyse travaillée et une compréhension fine du sujet traité. Ce ne sont pas des « white conscience film », des films prétextes pour gagner un nouveau marché. Cependant, afin d'illustrer plus justement nos propos et ces caractéristiques nous présentons trois films qui peuvent souffrir la polémique, *Max and Mona*, *Confessions of Gambler* et *Conversations on a Sunday Afternoon*.

Max and Mona

Le film *Max and Mona* de Teddy Mattera est une œuvre originale qui dénote par son sujet et son traitement dans le paysage cinématographique sud-africain. C'est une comédie à l'atmosphère étrange et fantastique, où le spectateur suit les pérégrinations de personnages hauts en couleur en mêlant les langues – l'anglais, le zoulou et l'afrikaans.
Le synopsis officiel présente le film de la façon suivante : « Imaginez un monde où la pluie de larmes pour calmer les âmes n'est pas différente de la pluie qui nourrit le sol. *Max and Mona* est une comédie noire comme le charbon sur un jeune homme originaire d'un petit village qui possède des dons extraordinaires (…) et qui décide d'aller en ville pour devenir un "docteur blanc". Mais son oncle véreux, Norman, un gangster dangereux, un entreteneur de pompes funèbres travesti, une jolie fille et un bouc sacré à sacrifier, s'assurent qu'il reçoit un baptême du feu ». Max au lieu de poursuivre des études de médecine, est utilisé par son oncle, car son pouvoir est de faire pleurer le ciel

[1059] TSELANE Terry. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

et les gens autour de lui. Norman pense donc qu'il va devenir riche en exploitant ce don lors des enterrements. De ce fait, il s'associe avec un entrepreneur de pompes funèbres complètement fou pour faire fructifier son affaire et devenir riche.

Le réalisateur a eu du mal à développer son projet, qui a mis beaucoup de temps avant de voir le jour. Ce sujet est à la fois communautaire et personnel. Le dossier de presse nous présente ainsi les caractéristiques culturelles et communautaires des funérailles qui sont le sujet principal du film : « C'est une occasion qui réunit les amis, les parents et même les ennemis du défunt de tous les coins de la terre. En raison de l'importance de cette journée, la famille, les amis, les voisins, et les ennemis aussi comme les autres, qui même de loin connaissent le défunt, sont liés par la tradition de contribuer en espèces ou en nature à un départ décent pour le défunt. En conséquence de cette attitude envers le mort, les pompes funèbres sont certaines des entreprises les plus prospères dans les communautés noires des régions rurales et urbaines d'Afrique du Sud. Des dizaines, si ce n'est des centaines de milliers de rands, sont dépensés dans les funérailles. Les entreprises de pompes funèbres et leurs agents tournent autour des familles endeuillées comme des vautours, au moindre soupçon de mort. Les larmes font partie des préoccupations de chacun et le repas qui suit les funérailles et les célébrations, appelé "après les larmes" est aussi important que l'enterrement lui-même, dans un rituel complexe »[1060]. Le réalisateur nous propose donc une plongée dans l'une des traditions sud-africaines, les funérailles. Ouvertement, il est expliqué que ces traditions sont observées par les Sud-Africains noirs et nous sont exposées une culture et une identité différentes, une gestion et une préoccupation de la mort collectives. C'est un point de vue original, sur un sujet peu banal.

Mais Teddy Mattera, en choisissant ce thème, aborde aussi des préoccupations plus personnelles, puisqu'il tire son envie de raconter une telle histoire d'une anecdote que lui a contée son père quand il était enfant : celle de « pleureurs » occasionnels, des pauvres hères sans le sou, s'ennuyant ferme et cherchant du lien social étant prêts à tout, même à feindre une profonde tristesse et verser des larmes lors de l'enterrement d'une personne qu'ils ne connaissaient pas. Le réalisateur nous explique que « la croyance était que si tu n'as pas pleuré, pleuré sincèrement, l'âme du défunt ne peut pas quitter

[1060] Durban film office [en ligne]. Disponible sur : http://www.durbanfilmoffice.com/film.php [consulté le 9 octobre 2009]. DV/8. *Max and Mona pressbook*. Johannesburg : DV/8. 22 p.

son corps et rejoindre les ancêtres dans l'au-delà »[1061]. Il découvrit plus tard que dans ces « anciennes traditions nous avions des pleureuses professionnelles qui dirigeaient le processus de deuil, oui, les pleurs aux funérailles »[1062]. Le cinéaste fut surpris par cette antinomie. D'un côté des « pleureuses professionnelles qui aident les personnes endeuillées à exprimer leurs émotions et permettre au défunt de monter vers le ciel »[1063] et de l'autre côté « l'acte sacré d'enterrer des morts semble avoir été dépassé par le simple prétexte d'un rassemblement social »[1064]. Son film est donc la rencontre de ces deux mondes. Le personnage de Max, d'après le réalisateur, est le véhicule à travers lequel ces deux opposés se confrontent et se manifestent. Manipulé par son oncle cupide, il assiste à un grand nombre d'enterrements lors desquels les familles ne sont pas toujours au courant de son pouvoir. Les pompes funèbres avec lesquelles s'est associé Norman proposent aux endeuillés un service global pour accompagner le défunt : devant les pleurs intenses provoqués par Max (et dont ils ne connaissent pas l'origine), la « réussite » de l'enterrement mérite une grosse rétribution. Ces spécifités font que le film se concentre sur un point de vue communautaire qui n'est pas totalement évident à comprendre pour nous et d'autres publics qui n'ont pas forcément toutes les clefs d'interprétation pour décoder les représentations cinématographiques qui nous sont données à voir – il en va de même pour le cinéma afrikaner. Nous pensons dès lors qu'il y a un public plus à l'aise dans la compréhension de l'intégralité des messages et de la finesse des propos du film et que celui-ci est culturellement proche des traditions représentées.

En cohérence avec son propos, Teddy Mattera renouvelle le sens d'une iconographie que nous pensons connaître, celle des townships. L'essentiel de l'action se passe entre une région rurale (d'où est issu Max), Soweto (où habite Norman) et l'ensemble de la ville de Johannesburg, encore une fois le cadre général de l'action. Les shebeens (bars), la vente d'alcool de contrebande, les mafieux, les maisons de taules sont autant d'images que nous pouvons voir dans une très grande quantité de films sud-africains ou étrangers sur l'Afrique du Sud. L'un des apports de *Max and Mona* est de représenter ces images d'Épinal d'une façon bien moins négative. Lieu de vie, le towhnship n'est

[1061] Ibid.
[1062] Ibid.
[1063] Ibid.
[1064] Ibid.

pas reproduit sous son apparente dangerosité, pauvreté et insalubrité. Le réalisateur met en valeur les paysages et les décors qu'il filme, pas de scènes de nuit (les films jouent souvent sur l'obscurité et l'aspect « coupe-gorge »), pas de scènes de pluie – pour montrer la boue , la tristesse et la saleté des lieux. Teddy Mattera aime sa ville, il le dit, « ce film est aussi une lettre d'amour à Jo'burg, ma ville »[1065] et le montre, « le décorateur Dimitri Repanis et le directeur de la photographie Ivan Leathers ont conçu des styles distincts pour le film, conduit par l'amour que porte Mattera à Johannesburg et à sa connaissance de la culture de Soweto. Mattera voulait trois différents styles, un paysage rural pittoresque d'où vient Max, un centre-ville écrasant et grouillant, ainsi qu'une ambiance décalée, "jazz cool" pour la cour du shebeen de l'oncle Norman »[1066]. Ce travail graphique dont témoignent le film et la volonté des cinéastes dans les notes de production nous confirme le souhait de moderniser résolument l'image de lieux habités par une mauvaise réputation que la production cinématographique alimente.

C'est également un renouvellement à l'image, les personnages noirs sont plus nombreux que les personnages blancs. Toutefois, plus que le nombre ce sont leurs fonctions qui donnent à voir un autre point de vue de l'Afrique du Sud. Héros (Max, Norman, Razor le mafieux, etc.), personnages secondaires ou figurants, ils investissent les fondements du film. Celui-ci n'est pourtant pas sectaire, et d'autres types de personnages en référence à l'Afrique du Sud contemporaine apparaissent avec des rôles d'importances diverses : le patron des pompes funèbres est blanc, son employé est coloured et travesti, certaines des familles endeuillées sont blanches (certaines juives). Ces personnages contribuent toujours à l'intrigue principale, ce qui n'en fait pas des figurants ou des personnages purement accessoires.

Enfin, le film a un ton très particulier qui s'approche de la comédie noire, mais nous complétons cette qualification avec le fantastique et le burlesque. En effet, le fantastique se manifeste par l'aspect magique de Max qui, grâce à une force inconnue, peut faire pleurer n'importe qui – les humains, comme le ciel. Ce pouvoir prodigieux est illustré dans la scène d'introduction. La conjugaison de plan sur son visage déformé par les larmes, le ciel et les gens pleurant autour de lui donne une véritable touche fabuleuse à cet incroyable don. Max est le seul à posséder un tel pouvoir dans le film, il est donc

[1065] Ibid.
[1066] Ibid.

l'agent fantastique, les autres se démarquent par des caractéristiques que le cinéma rend humoristique. Le machiavélisme caricatural de l'oncle Norman est accentué par le comédien qui joue ce rôle, Jerry Mofokeng. L'acteur a un handicap physique, un strabisme divergent des deux yeux, la « difformité » sans être à une seule reprise moquée, sert à la construction de l'oncle véreux, déviant et indigne de confiance (c'est d'ailleurs le seul comédien du film à avoir ce signe distinctif). Il est souvent accompagné de deux comparses d'un certain âge, et ce trio sympathique, légèrement dépassé, alimente également la veine comique du film par ses commentaires sur l'intrigue et les autres personnages. Dans un tout autre genre, Swede, l'excentrique travesti employé des pompes funèbres, est clownesque dans son costume, dans son attitude avec les morts, dans ses mimiques. Son rôle est injustifiable autrement que par le souhait de faire rire et de produire un décalage éclatant entre son lieu de travail, une morgue, sa profession, employé des pompes funèbres et son extravagance.

À partir d'un sujet culturel et communautaire, questionnant les traditions par la modernité et le fantastique, Teddy Mattera propose donc un premier film résolument loufoque, se jouant des stéréotypes, renouvelant une iconographie surannée sur des traditions, des lieux et une population qui sont ici l'objet d'une expression sud-africaine originale et inattendue.

Confessions of a Gambler

Confessions of a Gambler d'Amanda Lane prend également ancrage dans une communauté spécifique d'Afrique du Sud, celle des Coloureds de la ville du Cap et plus particulièrement des musulmans. Le film est basé sur le livre de Rayda Jacobs qui raconte sa propre histoire et qui joue en outre son propre rôle dans l'adaptation cinématographique.

Abeeda, tel est son nom dans le film, habite dans une banlieue coloured du Cap. C'est une femme musulmane pieuse, d'un certain âge et indépendante. Elle a deux grands enfants. Sa vie quotidienne est rythmée par les cinq prières obligatoires, ses enfants, ses amies… Son histoire est complexe : abandonnée par son mari pour une autre, l'un de ses enfants est gay, ce qui pose de très grands problèmes dans la communauté musulmane, et la sœur d'Abeeda vit avec l'homme qu'elle aime. Mais forte et dotée

d'un tempérament affirmé, elle ne laisse pas transparaître ses doutes, ses réflexions, jusqu'à ce que sa vie bascule. Une journée qui devait être anodine où avec ses amies elle visite un casino devient extraordinaire. Elle gagne beaucoup d'argent et cette somme l'attire dans l'engrenage du jeu. La descente progressive dans une addiction toujours plus sévère s'accompagne d'événements tragiques comme la mort de son cadet atteint du Sida, sa ruine et sa fréquentation de petits gangsters du quartier afin d'arnaquer l'assurance pour obtenir des liquidités et continuer à jouer.

Confessions of a Gambler est avant tout un film de femme, et en cela c'est une expression unique dans le cinéma sud-africain – on compte en effet peu de réalisatrices (Maganthrie Pillay, Jann Turner, Katinka Heyns, etc.). Nous entendons par ce qualificatif souvent galvaudé, un film écrit et réalisé par deux femmes (Amanda Lane et Rayda Jacobs), basé sur une histoire et un livre d'une femme (Rayda Jacobs), dont les personnages principaux sont des femmes (Abeeda, Margaret, Zulpha, Rhoda, etc.) et qui s'attache à raconter, expliquer, dénoncer, justifier la condition de la femme, dans une communauté culturelle et religieuse avec toutes les spécificités sud-africaines conditionnées par le lieu de l'action. L'image même d'Abeeda s'oppose au stéréotype véhiculé par certains médias sur les femmes musulmanes enchaînées à une religion qui les prive de liberté. Rayda Jacobs et Amanda Lane offrent une image bien différente.

D'un côté, Abeeda fume, se déplace seule, s'adonne ouvertement à la critique des hommes sans ménagement avec ses amies. Certainement, l'un des indicateurs les plus nets de sa liberté d'expression se trouve dans les dialogues. Adeeda et ses amies ponctuent la majorité de leurs phrases par des « man », « what ! », « bitch ! », « fuck ! ». Âgées d'une cinquantaine d'années, elle parlent de sexe sans grande délicatesse : « Il veut une autorisation de baiser »[1067], « Il a simplement à la prendre contre le mur et puis tout ira comme avant »[1068], « Il baise deux femmes, mec ! »[1069], etc. Elle accepte l'homosexualité de son fils (avec difficulté au départ du fait qu'il soit condamné par l'islam). C'est elle par exemple qui va à la rencontre de son fils et de son compagnon Patrick, lorsqu'elle découvre que sa maladie a empiré et joue son rôle de mère en lui déclarant qu'il n'a pas à s'excuser, qu'elle est là et qu'elle va s'occuper de lui. Notons

[1067] « He wants a licence to fuck ».

[1068] « He just has to have her up against the wall then it's all okay again ».

[1069] « He's fucking two women, man ! ».

d'ailleurs que le couple que forment Patrick et Reza est un couple mixte. Abeeda a en revanche des rapports très conflictuels avec sa belle-fille (la femme de son fils aîné, Zane), qui traite son cadet Reza de « moffie » (entre « tantouze » et « gay » selon les contextes). En retour, elle l'insulte en la traitant de « salope » et en lui demandant ce qu'elle sait sur le Sida pour parler ainsi de son fils. Elle est bouleversée, mais ne se laisse pas faire. Elle porte le voile à sa guise.

D'un autre côté, c'est une femme pieuse qui prie cinq fois par jour. Des scènes de prière chez elle sont filmées de façon à ôter toute signification extrémiste : musique douce, prière d'amour et d'espoir, propos personnels et universels afin que les spectateurs s'identifient (elle prie pour ses enfants, pour retrouver la paix dans sa vie…). Elle médite sur ses choix et ce qui lui arrive à la lumière du Coran, ses réflexions viennent souvent ponctuer de longues scènes où elle est seule à l'image – « Pourquoi Dieu as-tu fait mon fils comme cela ? » ou lorsqu'elle prie chez elle. Elle souffre de sa solitude et de son désert affectif, comme en attestent les scènes de flashback avec le père de ses enfants. Elle tente de garder la tête hors de l'eau lorsque son fils atteint d'une maladie « honteuse » pour les siens l'accable et qu'il décède. Elle culpabilise de son addiction à une forme de drogue qu'elle sait pernicieuse pour elle et son entourage, et pas uniquement par le prisme religieux.

Les jeux d'argent, à la mort de son fils, deviennent un exutoire, une issue pour échapper à son chagrin et à son deuil. C'est le casino et un bandit manchot qui deviennent la cause de sa chute et de son repli sur elle-même. La scène où l'une de ses amies gagne le « gros lot » en jouant sur l'une des machines fétiches d'Abeeda annonce le début de son enfer « Je n'ai pas aimé la façon dont je me sentais. Je me sentais haineuse, rancunière. J'étais avide, envieuse »[1070], puis elle insulte son amie « Putain de salope, elle ne joue pas, et elle fait ça à une amie ! »[1071]. Elle se sépare de ses amis, se dispute avec son entourage, emprunte de l'argent à son fils, à sa femme de chambre, elle ne paie plus les factures et en dernier recours doit tenter un ultime pari, arnaquer sa police d'assurance automobile en lui faisant croire qu'elle s'est fait voler sa voiture…

Toutefois, le film évite les écueils du manichéisme en se penchant sur un chapitre de vie d'une femme moderne, musulmane, de classe moyenne en Afrique du Sud et ce que

[1070] « I didn't like how I felt. I felt hateful, resentful. I was greedy, envious ».

[1071] « Fucking bitch, she doesn't gamble, and she does that to a friend ! ».

tous ces critères peuvent ouvrir comme histoires à raconter. Il amène le spectateur à se concentrer sur une culture, une communauté, une religion peu mis en évidence dans le cinéma sud-africain. Des scènes évocatrices des mœurs et des traditions ponctuent le film pour les mettre en relief et donner des éléments de compréhension pour appréhender cette communauté d'une manière positive : scène de l'enterrement, scène près de la mosquée, avec l'imam, etc. Mais *Confession of a gambler* représente également une classe économique moyenne que l'on ne voit pas tout le temps au cinéma : les amies de Abeeda et elle-même ont chacune une maison, l'une d'entre elles a même une piscine et un jacuzzi, Abeeda emploie une femme de chambre, etc.

Enfin, comme *Max and Mona*, le film ouvre une fenêtre sur des représentations des habitants, de la ville et de la région du Cap, que le cinéma nous donne rarement à voir. Ainsi, une nouvelle iconographie apparaît : la distribution « communautaire » essentiellement coloured (il y a un personnage noir, la femme de chambre d'Abeeda, sinon les personnages d'autres communautés ou de couleurs de peau sont essentiellement secondaires), les paysages de la scène où Abeeda est près du phare, les images extérieures et intérieures de la gigantesque mosquée, les maisons multicolores du quartier Bo Kaap (où vit une partie de la communauté musulmane du Cap), etc.

Confession of a Gambler nous apparaît dès lors comme une œuvre opposée à une matrice créative purement commerciale et habituelle dans le cinéma sud-africain. Elle marque et se différencie par son sujet, son traitement et son origine. On peut y voir un déplacement de la caméra vers d'autres spécificités sud-africaines, en l'occurrence une partie de la communauté musulmane du Bo Kaap. Personnel, engagé, communautaire et identitaire sans faire de sectarisme, de prosélytisme ni de séparatisme, le film expose un nouveau discours à la fois politique et cinématographique. Il invite le public à s'intéresser, s'initier, s'ouvrir à l'autre. Le jeu volontaire entrepris par les deux cinéastes pour équilibrer le particularisme et l'universel est particulièrement bien réussi. Les relations mère-fils, l'amour d'une mère, la religion, l'homosexualité, la drogue, le sida, les blessures sentimentales, la poursuite d'une cohérence entre principes, traditions, quotidienneté et surprises de la vie sont traités de façon duale. L'œuvre d'Amanda Lane est à la fois fortement contextualisée culturellement, mais aussi volontairement commune à une majorité de citoyens sud-africains ou autres. L'anglais et l'afrikaans

présents dans le film ajoutent à cette dualité, l'argot complète cette illustration de la complexité culturelle et identitaire des personnages du film.
Selon nous, la spécificité est dans le traitement des situations et des enjeux. *Confession of Gambler* s'illustre par la justesse de son propos et son apport au cinéma sud-africain dans une nécessité d'expression des différences sans contrevenir à l'idée d'apport culturel à la nation globale sud-africaine, riche de diversité et de sens.

Conversations on a Sunday Afternoon

Conversations on a Sunday Afternoon de Khalo Matabane témoigne de la vitalité, de la créativité et de la richesse expressive du cinéma sud-africain. Cette une œuvre originale, polymorphe, complexe, déroutante pour le spectateur néophyte et surtout incroyablement audacieuse et enrichissante. Le film retrace l'histoire fictive de « Keneiloe, un jeune poète tourmenté qui tente désespérément de donner un sens au monde. Il passe ses dimanches dans un parc de Hillbrow, à Johannesburg, où il lit, réfléchit et tente de se réconcilier avec lui-même et son environnement. Un dimanche, il rencontre Fatima, une réfugiée somalienne qui lui raconte les circonstances déchirantes de son arrivée en Afrique du Sud. Pertubé par cette histoire, Keneiloe décide d'utiliser l'expérience de Fatima comme base pour un livre qu'il veut écrire sur le sort des réfugiés et les effets de la guerre et des déplacements. Quand il retourne au parc pour lui parler de nouveau, il découvre qu'elle a disparu. Décidé à la retrouver, Keneiloe se lance dans un voyage à travers la ville qui l'amène à rencontrer une grande diversité de personnages qui ont tous vécu des déplacements, conséquences de la guerre ou de différences idéologiques et dont les histoires vont profondément l'affecter »[1072].
Nous analysons ce film par le prisme de la prise de risque. Cette œuvre est, selon nous, tellement originale qu'elle aurait toutes les raisons de ne pas exister dans un univers cinématographique dominé par l'industrie et le commerce tant elle possède des caractéristiques formelles et substantielles radicalement incompatibles avec le film de genre par exemple.

[1072] THE WRITING STUDIO. Conversations on a Sunday Afternoon. Proudly South African Filmmaking. *The writing studio* [en ligne]. Disponible sur http://www.writingstudio.co.za/page1340.html [consulté le 10 janvier 2011].

La première prise de risque est binaire, le sujet et la prise de parole. L'origine du sujet est explicitée par Khalo Matabane lui-même : « Il y a cinq ans, j'étais en voyage en Allemagne et en Hollande. J'ai rencontré cette jeune femme. Elle devait avoir la vingtaine. J'ai été immédiatement attiré par elle. J'ai appris qu'elle était une réfugiée érythréenne. Quand elle a compris que j'étais un cinéaste, elle a demandé si un jour, je pourrais faire un film sur des gens comme elle qui ont fui à cause de "la stupidité de la guerre". Je ne l'ai jamais vue depuis ce jour. Ce film est ma lettre d'amour pour elle. (…) C'est ma façon de protester, mais aussi un symbole de ma foi en ce que le cinéma peut contribuer au développement socio-politique et au changement. (…) En faisant ce film, je voulais comprendre les gens qui ont quitté leur pays à cause de ces guerres et ont façonné et été façonnés par mon pays. Le film est aussi une lettre d'amour à mon pays, une provocation qui va nous obliger à débattre de notre attitude envers nos réfugiés »[1073]. Provoquer la réflexion, donner la parole à ceux qui ne peuvent s'exprimer, évoquer les apports extérieurs qui bouleversent la société de l'intérieur, envelopper dans le sentiment amoureux en préservant et en arguant du caractère fondamentalement politique du cinéma et de son œuvre s'annonce comme un défi pour le réalisateur. Le film qui date de 2007 précède les soulèvements xénophobes de 2008. Il est donc l'expression locale d'un enjeu régional, l'immigration en Afrique du Sud. Il fait par ailleurs échos à l'expression sociale violente de certains de ses concitoyens, Matabane s'insurge contre la bêtise xénophobe et la détermination d'autrui en tant qu'adversaire nuisible. *Conversations on a Sunday Afternoon* trace une carte de la richesse, de ces différences externes représentées par des étrangers qui ont fui leur pays et sont venus se réfugier en Afrique du Sud, temporairement ou pour toujours ; ainsi, il assimile ces contrastes enrichissants de populations avec les disparités internes à la nation arc-en-ciel. S'accepter, accepter les autres et se sortir de l'étau des communautés, des identités et des cultures qui peuvent provoquer tensions et violences entre les individus.

La seconde prise de risque est stylistique. Khalo Matabane réalise véritablement une œuvre hybride, entre fiction, documentaire et cinéma expérimental. Le spectateur tout au long du film est amené à observer l'Afrique et l'Afrique du Sud du point de vue du poète Keneiloe. Sa voix, ses réflexions, ses jugements superposés à des plans illustratifs

[1073] Ibid.

et contemplatifs déroutants (surtout lorsqu'on a l'habitude des formes cinématographiques classiques) provoquent, d'après nous, un style réflexif. Nous sommes dans une histoire imaginée par un auteur, se rapportant néanmoins à une réalité (humaine, situationnelle, historique et contemporaine), traitée par le témoignage de l'expérience (sous la forme de l'interview) de personnes ne jouant aucun rôle, complétée par les réflexions d'un personnage de fiction (s'apparentant néanmoins clairement au réalisateur), tout cela reposant sur une écriture cinématographique en tryptique (reportage télé, film contemplatif et expérimental). Le réalisateur s'exprime d'ailleurs sur cette recherche d'hybridité et sur le résultat obtenu : « J'ai fait des documentaires pendant dix ans, mais j'étais frustré parce qu'une partie de moi était fascinée par les films de fiction. J'étais alors divisé, du coup, j'ai pensé que je pouvais faire un film, en partie documentaire, en partie fiction, un film qui brouille les genres. J'ai essayé d'écrire le script, mais j'ai abandonné. J'ai eu une idée étrange, celle que je devais improviser tout le film, pas de répétitions, pas de lumières, partir pour un voyage vers l'inconnu comme les réfugiés »[1074]. La forme cinématographique doit mimer l'histoire racontée et l'expérience humaine vécue par les intervenants, tentative rare, osée et complexe à évaluer, car Matabane souhaite positionner le spectateur à la fois du point de vue du poète, mais aussi des réfugiés… Pensé et improvisé, documentaire « fictionné » et fiction documentée, réflexif et expérimental, témoignages réels impromptus et expression verbale et visuelle poétique, politique et engagé, le film de Khalo Matabane est inédit.

La troisième prise de risque est selon nous représentative. Avec un tel sujet et une telle forme, le réalisateur ne peut que remettre en question les représentations et les stéréotypes usuels attachés aux individus et aux lieux qu'il filme en Afrique du Sud. Dans un premier temps, comme nous l'évoquions auparavant, il affiche volontairement la multiplicité des communautés résidant en Afrique du Sud, leurs couleurs de peau, leurs origines, etc. Il ne cherche pas à quantifier les représentants de chaque communauté, mais le nombre de communautés. Outre Fatima et la communauté somalienne, Khalo nous présente à travers des témoignages une variété impressionnante d'habitants. Keneiloe rencontre deux réfugiées kenyanes (« la plupart d'entre nous sont des réfugiés ») qui ont quitté leur pays « parce que le précédent gouvernement obligeait

[1074] Ibid.

l'excision des femmes », mais qui disent vouloir retourner chez elles, car maintenant le gouvernement n'est plus le même et tout va mieux. Il discute avec un commerçant afghan qui lui dit que son pays « est dans une grande guerre » (« La guerre c'est lorsqu'il y a des missiles qui rentrent dans votre maison »), qu'il n'y a pas d'or, ni de diamants seulement des montagnes arides et qu'en Afrique du Sud, il n'y a pas la guerre, simplement des problèmes individuels et intérieurs. Il croise le chemin d'une Éthiopienne dont le père était ministre et dont la famille a dû quitté le pays à cause d'un désaccord entre le président et son père, avant d'arriver en Afrique du Sud, elle est passée pas le New Jersey où elle a fait ses études secondaires. Son rêve est de retourner chez elle, « à la maison », dans son pays qui l'a vu naître, elle se sent bien en Afrique du Sud, mais il lui manque quelque chose. Il s'adresse à une réfugiée de l'ex-Yougoslavie devenue la « République fédérale de Serbie et du Monténégro » qui habite en Afrique du Sud depuis cinq années, fuyant les bombes et l'absurdité de cette guerre (« Je pense que personne ne sait qui se battait contre qui »). Il rencontre un ancien militaire des forces spéciales de l'ex-Zaïre et de la garde présidentielle de Mobutu. Keneiloe fait la connaissance d'une réfugiée qui a fui la Corée et qui dit subir « le racisme des Blancs et des Noirs parce qu'elle est asiatique » en Afrique du Sud. Il va même jusqu'à discuter avec un Anglais né à Trinidad et qui réside en Afrique du Sud depuis dix ans. Il estime aujourd'hui que l'Afrique du Sud est son pays, car il pense que c'est un État qui fait quelque chose qui touche le monde entier et il souhaite en faire partie. Il n'a pas été forcé à émigrer à cause de la guerre ou autre, c'est une émigration idéologique, il a décidé d'être ici parce que selon lui, c'est ici que le monde change, malgré une forte xénophobie (un député lui a demandé de rentrer chez lui). Le poète à la recherche de Fatima, croise la route de nombreux autres immigrants, des réfugiés ivoiriens, congolais, angolais, ougandais, palestiniens, etc. Les langues sont aussi variées que les gens qu'il rencontre – swahili, français, xhosa, zoulou, arabe, etc. Le réalisateur met donc en avant les risques d'une focalisation segmentaire qui conduit à la destruction des liens humains. La violence, la guerre, les exactions, la religion qui servent d'outils idéologiques communautaires avilissent l'humanité et produisent des errances, des solitudes et des blessures profondes dont le film se fait le témoin. Un seul intervenant est en Afrique du Sud par choix, par plaisir, par conviction, et la grande majorité d'entre eux souhaitent retourner chez eux une fois qu'ils auront trouvé la paix avec eux-mêmes

et leurs origines. Cette entrée dans l'intimité de ces immigrés qui visent à déstructurer le stéréotype du « voleur d'emplois », « profiteurs du système », « violents », « injustes », est complétée par une dissolution progressive de l'iconographie usuelle de la ville de Johannesburg, comme *Max and Mona* ainsi que *Confession of a gambler*. La ville est montrée comme animée (scènes de rues et petits commerces), vivante, en bouleversement, pauvre, parfois défraîchie (éboulis, immeubles abandonnés), mais humaine, souriante, sûr, ouverte et surtout comme un cadre de vie quotidienne (scènes dans le parc, le terrain de basket, etc.) et non pas comme un « coupe-gorge », un taudis ou une zone de non-droit. Cette représentation personnelle de la ville et de quartiers à la mauvaise réputation comme Hillbrow, Berea ou Yeoville trouve sa source dans l'expérience du réalisateur qui y a vécu. Cette une ode à sa ville, à sa diversité et à son dynamisme.

Enfin, la dernière prise de risque est financière. Le réalisateur va à l'opposé du cinéma commercial et la conséquence de ce choix artistique et politique est une aridité presque totale des sources de financement. Il en témoigne : « Je n'avais pas d'argent pour faire ce film. Avant de commencer le tournage, mes coproducteurs Desiree Daniels et Aspasia Karras avaient organisé des diners, pour y projeter mes travaux précédents et demander aux invités d'investir dans le nouveau film. Ce ne fut pas facile, mais il y a toujours des gens généreux. Je n'avais pas encore assez d'argent au moment où j'ai commencé à filmer, alors entre les prises, je passais des coups de téléphone pour collecter des fonds »[1075]. Hors du système dominant, la lutte pour l'existence et la création de ce type de film est une aventure que le réalisateur ne reproduit pas à son second long-métrage de fiction. Reconnu et salué par la critique, malgré une absence de succès public (mais est-ce la véritable recherche et le bon référent d'analyse pour un tel film ?), Khalo Matabane est une valeur sûre du cinéma sud-africain – aujourd'hui, en 2010, il réalise un thriller noir, *State of Violence*.

Caractérisée, comme nous l'avons démontré, par une multitude de prises de risques et la recherche d'un rôle social pour le cinéma, la démarche du réalisateur crée une œuvre d'opinion. Hybride dans sa forme et dans son ton, c'est un film choral qui donne la parole aux autres – en ce sens Khalo Matabane contourne les genres et les codes et rend toute sa valeur à l'expression qui s'appuie sur le médium cinématographique.

Conversations on a Sunday Afternoon montre qu'un cinéma local peut exister enrichi par la complexité inhérente du pays où il est créé. Toutefois, un tel film peut-il être l'initiateur d'un style cinématographique sud-africain ou est-ce une œuvre unique qui ne peut trouver d'équivalent ?

Un genre né de la démocratisation ?

Cette famille de films très divers s'apparente donc à la conséquence des principes démocratiques et à la volonté de ceux qui sont au pouvoir. La démocratie sud-africaine, comme nous l'avons exposé déjà à plusieurs reprises, tente d'unifier sa population tout en préservant ses différences culturelles. Une expression cinématographique novatrice, encouragée par l'État et les observateurs, apparaît. Elle est une formulation esthétique et artistique des différences sud-africaines. Les trois films que nous avons analysés s'assemblent dans une même volonté, celle de trouver des alternatives cinématographiques.

Il y a un changement de point de vue sur l'Afrique du Sud. Ce ne sont pas les mêmes citoyens qui parlent du pays dans ces films. Les créateurs, mais également les spectateurs sont le fruit de l'alternance. De ce fait, le regard sur la société diffère. Encore marginal, en termes de réussite commerciale, ce cinéma est embryonnaire, en ce sens qu'économiquement, il ne repose pas sur un marché établi, captif, fidèle ; artistiquement, il teste, expérimente des formes cinématographiques ; politiquement, il aborde des sujets, des thèmes et des histoires mises à l'écart et inédites sur les écrans sud-africains. Il n'y a pas d'usage, pas d'habitude, pas de référents locaux. C'est un cinéma en création qui n'aura peut-être pas d'avenir, ou pas l'avenir qu'on lui prête, car son futur peut être multiple tant cette famille est selon nous riche et peu évidente à circonscrire.

Il y a de plus une alternative de style. Les formes cinématographiques classiques ne se prêtent pas évidemment aux sujets traités par les films. Chacun des trois films présentés

---

[1075] Ibid.

a l'ambition formelle de trouver une manière d'illustrer de façon plus authentique les histoires, les personnages, les situations qui n'ont jamais été prises en compte (ou trop peu) par le cinéma national passé. Ces styles, ou cette recherche de styles, sont élaborés librement et pour la première fois. C'est donc un laboratoire esthétique (documentaire, expérimental, graphique, réflexif, etc.) où l'on n'a pas peur des mélanges, des déstructurations et des audaces visuelles.

La dernière alternative qui caractérise cette famille de films semble être représentative. Avant tout, la caméra est tournée vers ceux qui n'ont pas été filmés, les individus, les lieux de vie, les comportements, les traditions, les cultures et les histoires qui étaient stéréotypées et stigmatisées. Dans *Conversations on a Sunday Afternoon*, *Confessions a Gambler* et *Max and Mona*, les illusions s'effritent et une nouvelle iconographie est mise en valeur à la place, dans laquelle en premier lieu, la ville, la cité, et celle Johannesburg plus particulièrement change de visage. Cette ville mythique que ces films (comme d'autres d'ailleurs) cherchent à rendre incontournable visuellement (avec la tour Vodacom) devient à travers le regard des trois réalisateurs, belle, vivante, esthétique, animée, sûre, culturelle, riche, en plein bouleversement, etc. La ville englobe les townships, Soweto, Alexandra, des quartiers précis, Berea, Yeoville, Hillbrow pour Johannesburg, Bo Kaap pour Capetown. La caméra trouve des chemins, des décors, des environnements inédits, les réalisateurs s'affranchissent de l'image de carte postale, clef de l'Afrique du Sud héritée du passé. Représentée dans ces trois films par le prisme des communautés et des identités, Johannesburg est complexe, multiple, communautaire, multiculturelle, multinationale, segmentée, riche, mais surtout viable.

Est-ce de ce cinéma que doit s'inspirer un cinéma proprement sud-africain moderne ?

5.2.3. Un cinéma commercial pour public mixte ?

Nous proposons dans un troisième temps de nous attaquer à l'élaboration d'une autre famille de films produits en Afrique du Sud. Ceux-ci, nous le pensons, sont créés avant tout pour engranger des recettes au box-office et des prix dans les festivals.

Non que les auteurs de ces films ne soient pas intéressés par l'expression de messages, d'idées plus politiques ; mais l'enveloppe, le style, les codes cinématographiques priment le contenu. Ils se trouvent donc être des équilibres entre structures

cinématographiques classiques, souvent hollywoodiennes référencées par le public (là encore, les genres sont d'une aide précieuse) et des sujets locaux pouvant susciter une identification plus simple du public en salles. Ce qui différencie cette catégorie des précédentes est, nous le pensons, une recherche du gain financier avant tout, en proposant un film à un public le plus large possible en ne spécifiant pas une communauté, une identité ou une langue. Ces films peuvent tenter d'englober la complexité sud-africaine dans son ensemble ou au contraire totalement s'affranchir de tout sujet et toute question se rapportant justement à la société sud-africaine directement d'un point de vue politique. Ces deux stratégies qui peuvent sembler antinomiques sont choisies par les cinéastes dans le but avoué d'attirer le maximum de spectateurs. De ce fait, la majorité des films seront en langue anglaise, un dénominateur commun entre de nombreux citoyens sud-africains, même s'ils peuvent intégrer des scènes et des dialogues entiers dans d'autres langues si cela doit et peut servir le récit.

Cette famille peut se constituer de films tels que *Boy called Twist* de Tim Greene (2004), *Tsotsi* de Gavin Hood (2005), *Big Fellas* de Philip Roberts (2007), *Tornado and the Kalahari horse Wisperer* de Regardt van den Bergh (2009), *Finding Lenny* de Neal Sundstrom (2009), *White Wedding* (2009) et *Paradise Stop* de Jann Turner (2011), *Dollars and White Pipes* (2005) et *Spud* (2010) de Donovan Marsh, *I Now pronounce you black and white* de Oliver Rodger (2010), *Jozi* de Craig Freimond (2010), *White Lion* de Michael Swan (2010), *How to steal 2 millions* de Charlie Vundla (2011), etc.

Encore une fois, cette liste n'est pas exhaustive ; toutefois, elle manifeste bien, selon nous, un engouement pour les films calibrés pour « fonctionner » au box-office. Comme nous l'avons indiqué dans d'autres parties, le succès des films sud-africains n'est évident que depuis peu de temps et pour une minorité d'entre eux. Nous entendons par là que ces films sont des tentatives plus que des réussites financières. Cependant, nous relevons des éléments communs à ces films qui portent à croire que l'objectif est le succès commercial : films de genre (comédie, action, aventure, thriller, etc.), stars locales, soutenues par des gros distributeurs ou des sociétés de production importantes, ton provocateur, sujets locaux, personnages souvent caricaturaux, etc.

Afin de mieux illustrer notre propos nous prendrons comme exemples, trois films qui ont été des succès localement, *White wedding*, *Spud* et *Jerusalema*. Les deux premiers sont des comédies, le troisième est un thriller.

White wedding

White wedding de Jann Turner réunit un trio de cinéastes dont deux sont des stars confirmées en Afrique du Sud. Jann Turner, la réalisatrice, est sans doute la moins connue. Mais les deux co-scénaristes, coproducteurs et acteurs principaux, Kenneth Nkosi, mais avant tout Rapulana Seiphemo sont de véritables têtes d'affiche. Le premier est un comédien qui apparaît aussi bien à la télévision dans des séries (*Isidingo* ou *Saints, Sinners and Settlers*) ou dans des films de long-métrage (*Tsotsi*, *Jerusalema*, *Surprise*, *District 9*, etc.)[1076]. Quant au second, il a déjà une longue carrière derrière lui puisqu'il commence à jouer au théâtre en 1987 (*Apartheid in the Court of History*) ; il joue aussi à la télévision (*Generations*) et au cinéma (*Hijack Stories*, *How Two Steal 2 millions*, *Jerusalema*, etc.)[1077]. Ce duo créateur, producteur et acteur existe pour assurer la séduction des potentiels spectateurs du film. Leurs visages connus doivent servir de repère et de valorisation du contenu. Kenneth Nkosi joue le rôle d'Elvis, Rapulana Seiphemo celui de Tumi et le personnage de Rose est interprété par la comédienne anglaise Jodie Wittaker. D'ailleurs, fort du succès de White wedding le trio de cinéastes a renouvelé sa collaboration pour un second film, *Paradise stop* en 2011.

Le film est un road movie comique classique, comme en témoigne le synopsis : « Ayanda est à quelques jours du rêve de sa vie d'un "mariage en blanc" moderne, avec une robe éblouissante, des dizaines de demoiselles d'honneur, un planificateur de mariage flamboyant et une grande réception dans un hôtel chic. Le seul problème est que son futur mari, le gentil Elvis est à 1000 miles de là avec son ami d'enfance et témoin, Tumi. Ce qui devait être un simple voyage déraille sérieusement, obligeant Elvis, Tumi et Rose, un médecin anglais qu'ils ont rencontré sur la route, à affronter des contretemps, un accident de voiture, une chèvre (…), et une rencontre potentiellement dangereuse dans un bar avec plein de rustres afrikaners apparemment coincés dans l'ère de l'apartheid. Finalement charmés par l'esprit (…) d'Elvis, tous les gens qu'il rencontre deviennent déterminés à le faire arriver à sa destination ».

[1076] *White wedding*. The white wedding team. 2010. White wedding movie [en ligne]. Disponible sur : http://www.whiteweddingmovie.com/whiteweddingmovie/The_Team.html [consulté le 17 juin 2011].

[1077] Ibid.

Le particularisme de *White wedding* est sans nul doute sa liberté de ton sur des sujets sensibles, propres à la société sud-africaine. Son utilisation de thèmes actuels parfois complexes et sources de tensions, détournés ou réinterprétés afin d'en tirer un effet comique, est selon nous l'un des mécanismes utilisés par les créateurs pour garantir une identification des spectateurs, en allégeant le discours et en s'assurant un regard d'autodérision. Rire des choses qui fâchent, se moquer de soi-même, aligner par un effet d'exagération les traits spécifiques de chaque communauté nous semble, d'un point de vue d'étranger, assez réussi et le garant d'une ouverture à tous les publics sud-africains. Nous prendrons comme exemples plusieurs scènes du film.

Premièrement, les scènes de préparation du mariage traditionnel. Ayanda, la future mariée ne semble pas certaine de vouloir s'unir avec son mari selon les rites et coutumes. Ce qu'elle souhaite, c'est un mariage moderne d'inspiration occidentale. D'ailleurs, tous les codes sont présents, le grand hôtel pour accueillir les invités ; le caricatural « wedding planner » homosexuel, surexcité, un kit main-libre branché en permanence ; la robe blanche ; etc. À l'opposé, sa mère lui propose un mariage chez elle, dans sa petite maison, avec ses amies cuisinant des plats locaux et préparant les festivités, qui se tiendront sous un chapiteau, après une cérémonie dans l'église du township vers laquelle ils se rendront à pied avec tous leurs invités. C'est finalement au bout de maintes péripéties qu'il adviendra, pour le plaisir de tous. Cette situation se prête particulièrement à la comédie, le contraste et la distance entre les désirs des protagonistes alimentant le film en instants cocasses qui ne sont pas sans nous rappeler les tensions qui existent entre Vince et son père mineur dans *Footskating 101 – the movie*.

Puis vient la scène de rencontre entre Elvis, Tumi et Rose. Alors que les deux amis roulent depuis Johannesburg vers Capetown, ils aperçoivent une jeune femme blanche, étrangère, seule au bord de la route. Elvis et Tumi ne sont pas d'accord sur la marche à suivre. L'un, Elvis ne veut pas la prendre, Tumi le souhaite. Cette situation se joue des clichés sur la violence, sur le viol, sur les rapports hommes-femmes, sur les rapports hommes noirs – femmes blanches en Afrique du Sud. Alors qu'Elvis a peur du « qu'en-dira-t-on », lorsque les gens verront une jeune Anglaise avec deux Sud-Africains noirs, Tumi ne voit pas les choses de cette manière. Les deux parlent en xhosa ou en zoulou (nous ne sommes pas en mesure d'identifier avec certitude la langue utilisée), Rose qui

dans cette scène attend la décision pour savoir si elle continue à voyager seule en espérant ne pas rater son avion pour rentrer à Londres, ne comprend rien du tout à la discussion. Lorsqu'elle souhaite avoir des explications et des informations sur ce qui est en train de se jouer, Elvis répond vivement, « Rien, on dit que l'Afrique du Sud est un pays magnifique ». Ce trait d'ironie est d'un effet comique désopilant. Coincés dans les méandres des stéréotypes, de la peur du regard des autres, aider une jeune femme en détresse devient une situation rocambolesque du fait de la complexité des rapports humains en Afrique du Sud, représentés ici comme déterminés par le sexe, la couleur de peau et l'origine des gens. Le film se moque ouvertement de ces raisonnements réflexes en grossissant le trait. En définitive, Rose accompagne les deux qui immanquablement subissent ce choix en affrontant de nouveaux obstacles sur la route du mariage d'Elvis.

Enfin, la scène du bar afrikaner est exemplaire, dans cette idée d'autodérision, sans blesser et sans méchanceté. Après un accident de voiture, Elvis, Tumi et Rose en attendant la réparation souhaitent se désaltérer dans un bar. Perdus au milieu du pays, ils n'ont guère le choix et s'aventurent dans un « troquet » local dont les clients ne sont que des Afrikaners. Le décor est posé, au mur les drapeaux du pays avant 1994 sont affichés, à la télévision de la musique en afrikaans est diffusée. Les clients du bar sont des clichés de l'Afrikaner, rustre, beauf, macho, idiot et violent. Le trio mixte est regardé, scruté avec attention et surprise. La tension monte. Tumi et Rose ne sont pas à l'aise, mais soudain la chanson « Delarey » est diffusée, Elvis tout sourire l'entonne et la chante à pleine voix. Les autres clients sont estomaqués, un Sud-Africain noir chante avec fierté une chanson présentée ici comme faisant l'apologie de la communauté afrikaner. Elvis achève la chanson par « J'adore les Afrikaners ». Cet acte lui vaut l'amitié du plus vieux des clients, Fannie Van Zyl ; les deux discutent et finissent complètement ivres. Son nouvel ami finit même par décider de l'aider à rejoindre sa dulcinée pour son mariage… Cette scène cultive la caricature, la critique, la dérision et l'exagération. Un Sud-Africain noir qui chante « Delarey » et crie son amour pour les Afrikaners est une expérience peu banale. Cette appropriation d'une chanson communautaire par un individu d'une autre communauté est à la fois une critique sur l'esprit de division et une manière de tourner en dérision la surprise et la réflexion sur l'attitude à avoir lorsque ces barrières n'existent plus entre les gens. En exagérant volontairement le portrait des clients du bar, on accentue l'effet comique, lorsqu'Elvis

se met à chanter. Cet acte donne à cette scène un caractère osé et brise les segmentations de façon très nette.

En outre, dans l'intention de faire un film qui peut rassembler le plus large public possible sur le marché sud-africain, le film ne se cantonne pas à utiliser l'anglais, même si cette langue reste la plus présente à l'écran. En effet, le xhosa, le zoulou et l'afrikaans viennent compléter la distribution linguistique du film. Dans une préoccupation croissante d'attirer le public, rien n'est plus efficace que de parler la même langue. C'est avec prudence, du fait que nous ne soyons pas Sud-Africains, que nous émettons un commentaire favorable à l'utilisation des langues dans le film. Aucune de celle-ci n'est bafouée, elles restent en revanche isolées à des scènes où les locuteurs sont de la même communauté, à part pour l'anglais, ce qui marque néanmoins l'existence des blocs communautaires et le peu de locuteurs mixtes.

Spud

Spud de Donovan Marsh est le grand succès en salle de la fin d'année 2010 (sorti le 3 décembre). Le film est l'adaptation du best-seller de John van de Ruit édité en 2005 et qui a connu depuis deux suites. Une nouvelle fois, l'adaptation est une stratégie qui peut s'avérer fructueuse, lorsque le récit adapté est déjà un succès. Le public conquis par le livre, dans ce cas, se précipite souvent dans les salles afin de voir comment le livre est mis en images et comment il correspond ou non à ce qu'il avait imaginé. Incertaine, car une adaptation cinématographique court toujours le risque de déplaire, elle peut néanmoins devenir un véritable succès si les cinéastes restent le plus fidèles possible à l'esprit et au texte original en s'assurant de mettre en scène avec soin les passages les plus connus du livre.

Dans *Spud*, pas de grandes stars locales, mais un acteur international culte, John Cleese, pour jouer le rôle du professeur Edly. Le rôle de Spud est quant à lui distribué à Troye Sivan un petit garçon qui ressemble à l'acteur Jamie Bell du film *Billy Elliot* de Stephen Daldry (2000). Cette analogie n'est pas anodine, le film ne révolutionne pas les codes cinématographiques, mais s'insère avec le plus de cohérence dans ces films prenant comme sujet le tournant de la vie des enfants, sur leur devenir, ce que les Américains nomment les « Coming-of-Age Comedy » ou « Coming-of-age Drama ». Nous pensons

donc aux films comme *Millions* de Danny Boyle (2005), *Finding Forrester* de Gus Van Sant (2000), *Cinema Paradiso* de Guiseppe Tomatore (1988), *Rumble fish* de Francis F. Coppola (1983), ou encore *Thirtheen* de Catherine Hardwick (2003), etc. Ces deux éléments font partie du choix stratégique des cinéastes pour attirer les spectateurs en salles : un sujet familier et un traitement habituel.

Spud est le surnom de John Milton, un jeune garçon de quatorze ans dont la puberté n'a pas commencé (ce qui lui vaut les railleries de ses camarades) et que les parents inscrivent au début des années 1990 à Michaelhouse, un pensionnat situé dans le Kwazulu-natal essentiellement fréquenté par des enfants de familles riches. Le récit s'intéresse à cette première année d'étude et à toutes ses aventures : trouver sa place dans le groupe des Crazy eight, surnom que se donnent les terribles camarades de dortoir de Spud ; subir les moqueries sur son aspect enfantin ; choisir entre ses deux coups de cœur Debbie et Amanda Lane ; apprendre aux côtés de son nouveau mentor, le professeur de littérature anglaise Monsieur Edly ; gérer le décès de son meilleur copain Gecko ; supporter la paranoïa de son père… C'est un film initiatique tourné sur le ton de la comédie adolescente (« teenage movie »). Malgré une forme classique et l'exploitation de scènes types qui structurent ce genre de films (les Crazy eight font le mur, l'un d'entre eux fricote avec une professeure de langues, ils jouent au rugby mais sont très mauvais, ils piègent d'autres élèves, etc.), Donovan Marsh prend soin d'aborder en fond les événements contigus à l'arrivée de Spud dans son nouvel établissement scolaire. Ross Garland, le producteur du film, exprime le parallélisme de la vie de Spud et de l'évolution politique sud-africaine de la façon suivante : « C'est l'Afrique du Sud en 1990. Deux événements majeurs sont sur le point de se produire : la libération de Nelson Mandela, et plus importante, c'est la première année de Spud Milton dans pensionnat privé de garçons pour l'élite »[1078]. L'événement politique est tellement bouleversant que le film ne peut totalement s'abstenir de le représenter, mais il reste un élément accessoire, tout au plus un décor. Nous pensons que le traitement de la démocratisation de l'Afrique du Sud dans *Spud* est exemplaire de la capacité d'intégration d'un événement politique qui peut être polémique dans un film dont l'objectif premier est de contenter les spectateurs en les faisant rire sur un sujet léger.

[1078] GARLAND Ross. Spud. Storyline. The Internet Movie Data Base [en ligne]. Disponible sur :. http://www.imdb.com/title/tt1059969/ [consulté le 10 mai 2011].

L'exagération, l'autodérision et le politiquement correct sont les moyens d'y parvenir. La politique distillée dans quelques scènes n'alourdit pas le récit du film, mais marque la conscience des cinéastes qu'il est impossible de traiter de cette époque sans faire mention de l'environnement social global de l'Afrique du Sud. Pourtant, il est évident que le film peut s'économiser l'intégration de ces scènes qui n'apportent aucun élément essentiel à l'histoire et au personnage de Spud, mais sont simplement une référence au contexte. Il s'agit selon nous d'une volonté des cinéastes de rester cohérents avec une approche commerciale cinématographique, ne froisser personne et attirer le plus grand nombre de spectateurs, quelle que soit leur communauté. Deux personnages et plusieurs scènes se font l'écho du contexte politique.

Le premier personnage à représenter le changement politique qui se déroule en fond est le père de Spud, totalement paniqué et paranoïaque, il est persuadé que la libération de Nelson Mandela rime avec une invasion communiste. Dans l'une des scènes de film, il se prépare au pire en barricadant la maison avec des sacs de sable et de fils barbelés, tel un bunker. Sa femme désemparée lui demande ce qu'il est en train de faire : il répond qu'il protège sa famille des attaques des communistes. D'ailleurs, angoissé, il suspecte tout le monde, même leur femme de chambre noire, qu'il finit pas licencier, trop proche de l'ennemi selon lui. Cependant, sous les yeux de son fils, il la réembauche, et c'est lui qui porte ses bagages jusqu'à sa maisonnette. Innocence (!), la femme de chambre lui ordonne de les poser à l'intérieur, pour se moquer de lui. Les rôles sont inversés. La conversion du père s'accélère, toujours obnubilé par les « Noirs » et le changement social du pays, il tente de s'adapter. Après la peur, c'est « l'appréciation ». Le père achète un chien sans en parler à sa femme, un bulldog qu'il nomme, « blackie ». Il s'aperçoit qu'Innocence vend de l'alcool de contrebande dans sa maisonnette derrière chez lui, mais se rendant compte de l'argent que cela peut lui apporter, il collabore avec elle et accueille des clients dans son échoppe clandestine… Cette peur traitée de façon humoristique, qui revient comme un « running gag » tout au long du film, fait allusion au contexte social avec un trait de dérision, en se moquant des fantasmes et l'excessivité manifeste de certains citoyens blancs face au bouleversement démocratique du pays.

Le second personnage est P. J. Luthuli, un étudiant noir responsable de la maison des étudiants. Son nom évoque immédiatement Albert Luthuli qui fut président de l'ANC de 1951 à 1958, mais surtout prix Nobel de la paix en 1960. Ce rapprochement n'est pas

anodin, car dans l'une des scènes où P. J. apparaît, il fait preuve d'un sang-froid qui illustre le combat de ses pères pour la démocratie en Afrique du Sud. Alors que tous les étudiants (au premier rang desquels Spud) regardent *Pretty woman*, hypnotisés par Julia Roberts, P. J. entre dans la salle de télévision où ils sont tous rassemblés et change de chaîne pour regarder les informations. Le présentateur annonce que le Président F. W. de Klerk a pris de grandes décisions pour le pays. Le président sud-africain apparaît à l'image et déclare la libération prochaine de Nelson Mandela et la ré-autorisation de l'ANC. Un élève, Spike, qui est surnommé le « petit dur » de l'école d'après Spud, commente l'annonce du journaliste « et voilà où va le pays ! » d'un ton réprobateur en jetant un magazine sur la télévision. P. J. fulmine et bloque Spike contre un mur en le regardant avec insistance, droit dans les yeux. Puis, il lui réajuste son veston et repart sans un mot. Spud commente la scène en disant « Je pense que P. J. Luthuli est mon nouveau héros ». Son commentaire se prolonge par « Je me suis immédiatement senti coupable d'être une personne blanche »… Albert Luthuli prônait la désobéissance civile, mais avant tout la non-violence. L'attitude de ce personnage est en cohérence avec le comportement exemplaire d'un personnage historique. Que Spud le juge comme un héros, le voie comme un exemple se dessine, selon nous, comme l'expression de l'opinion des cinéastes, à travers le personnage principal. Ils expriment leur attachement à la démocratie et à ce type de comportement – qui se distingue nettement de la conduite de certains politiciens sud-africains actuels ce qui donnerait à cette scène un double sens, historique et contemporain. C'est par ailleurs P. J. qui a la lourde tâche d'annoncer la mort de Gecko à Spud. Il est donc vu comme un jeune homme droit, responsable, mature et juste. Un portrait qui se différencie de la galerie de personnages caricaturaux (mais dans un sens humoristique). Les créateurs assurent leur tranquillité d'esprit en évitant toute polémique avec un tel personnage.

Enfin, dans une dernière scène, à la fin du film, un étudiant noir harangue, debout sur le rebord d'une fontaine, les étudiants de dernière année qui ont formé un cercle autour de lui dans la cour du pensionnat avant de retourner dans leurs familles pour les vacances. Tous crient ensemble la devise de l'établissement, ils finissent en applaudissant dans les bras les uns des autres (Noirs et Blancs). Cette scène n'est pas anodine et cherche à représenter la fraternité, un bloc commun passant outre la couleur de peau, sur des

principes acceptés par tous, ici ceux de l'établissement privé et cossu d'inspiration anglo-saxonne.

Ce que nous prouve *Spud,* c'est qu'il est possible pour un film commercial de donner suffisamment de références cinématographiques stylistiques à son public tout en émettant un avis consensuel sur un événement politique ou sur la société.

Les excès du père de Spud, traités avec dérision par le réalisateur, permettent d'évoquer une réalité, celle de la peur d'un pan de la population à l'annonce du bouleversement politique qu'allait subir leur pays, mais équilibrant celle-ci avec humour dans la représentation de valeurs ou plutôt d'attitudes communes (par exemple l'envie de gagner de l'argent) et en inversant les rôles pour critiquer l'excessivité des opinions et des réactions (comme le montre la scène du retour d'Innocence dans la famille de Spud).

Le modèle de conduite de P. J. Luthuli lorsqu'il est agressé, son aura sur Spud, sa droiture lors de l'annonce de la mort de Gecko font de lui un exemple moral à suivre. Ce personnage seul recouvre une représentation qui se veut incontestable. Sa posture, au-dessus des atermoiements et des aventures adolescentes des autres étudiants, qui se manifeste par son intérêt pour le devenir de son pays plutôt que par le fantasme sexuel éprouvé à la vue de Julia Roberts, en font une autorité, la personnalisation de principes vertueux, plus qu'un protagoniste en tant que tel.

P. J. apparaît peu dans le film, il n'est pas le sujet ; comme l'indique le synopsis, entre la libération de Nelson Mandela et la vie de Spud, le futile l'emporte.

Ce choix d'axer le film sur le divertissement sur les codes communs (occidentaux et plus particulièrement anglo-saxons) de représentation de l'évolution des enfants vers l'adolescence et l'âge adulte marque le souhait assumé de la production d'une distraction. Toutefois, un bon divertissement ne peut complètement s'abstenir (surtout dans celui-ci) de reproduire plus ou moins complètement le contexte et l'époque de l'action du récit. Le meilleur moyen reste donc un exposé politiquement correct, se voulant inattaquable et surtout humoristique quand il aborde des sujets très sensibles (le rôle, l'attitude et la réaction des Sud-Africains blancs à l'annonce de la démocratisation du pays).

Spud fut un énorme succès au box-office sud-africain ce qui peut dénoter un attachement à des contenus de formes connus, mais s'inspirant d'histoires locales.

Jerusalema

*Jerusalema*de Ralph Ziman (2008) n'est pas une comédie, mais un thriller sur la mafia. Il a comme acteur principal Rapaulana Seiphemo qui joue dans *White Wedding* ainsi que Kenneth Nkosi dans un plus petit rôle. Le film s'attaque à la prolifération des crimes à Johannesburg et au sujet de la violence endémique qui en est issue. Car-jacking, braquages de banques, rackets, l'économie parallèle qui prend place dans les quartiers les plus pauvres du centre de la ville comme Hillbrow sont les thèmes essentiels du film.

Lucky Kunene est natif de Soweto près de Johannesburg. Très tôt, il tombe dans la petite délinquance et se lie avec des criminels de son quartier. Mais la course au butin l'amène à perpétrer des crimes de plus en plus violents : vols à mains armés, car-jacking, etc. Afin d'échapper au township et poursuivre son rêve d'un jour (vivre dans une maison près de la mer), Lucky décide de mettre au point un plan ingénieux pour faire fortune. Il souhaite détourner les loyers d'immeubles d'habitation de Johannesburg en remportant la faveur des locataires (en leur promettant de meilleurs services, une meilleure hygiène, etc.). Effrayant les propriétaires d'un côté et s'assurant la fidélité des locataires de l'autre, ses acquisitions immobilières s'accélèrent et attirent l'attention de la police. Celle-ci est prête à tout, même à la plus grande brutalité pour l'arrêter ou l'abattre. Mais les policiers ne sont pas les seuls à lui causer du tort, car d'autres parrains locaux, de la drogue ou de la prostitution voient d'un mauvais œil cette ascension. À plus d'un titre, ce film se révèle être un contenu commercial tout en étant, lui aussi enraciné dans un sujet profondément local.

Raplh Ziman annonce que son film est tiré d'une histoire vraie. En cherchant un sujet de film sur l'Afrique du Sud post-1994 et la progression de la violence, c'est un ami qui lui aurait parlé de cette histoire qu'il aurait vécue, en tant que victime d'une arnaque. Propriétaire d'un immeuble, on l'aurait spolié. Après avoir rencontré à plusieurs reprises un parrain de la mafia habillé en businessman évoquant la redistribution des richesses et des terres au peuple spolié pour justifier la prise en otages des locataires et le détournement des loyers d'immeubles de Johannesburg, le réalisateur a décidé d'en faire un film. Ces mentions, « basé sur des faits réels » ou « d'après une histoire vraie »,

que l'on voit souvent en bas des affiches de films ou au début d'œuvres cinématographiques, sont des indicateurs destinés aux potentiels spectateurs. La réalité, surtout lorsqu'elle est trépidante, malsaine, fantastique, violente, attire la curiosité de certains. Ce « tampon » d'authenticité, malgré le retraitement nécessaire à l'adaptation à l'écran, permet très souvent de séduire un public et de l'amener en salle pour voir « le réel extraordinaire ». Pur élément marketing, ces mentions et ces types de contenus audiovisuels sont très nombreux au cinéma comme à la télévision, assurant un succès d'audience que les producteurs cherchent à rééditer.

Jerusalema est très influencé graphiquement par le style hollywoodien et le genre des thrillers filmés de façon réaliste. Les plans en « caméra à l'épaule », l'usage d'accélérés, le traitement de l'image pour désaturer les couleurs, etc. manifestent une très grande maîtrise cinématographique de la part du réalisateur. Ce style n'est pas sans évoquer Michael Mann et ses films comme *Heat* (1995), *Collateral* (2004) ou *Miami Vice – Deux flics à Miami* (2006). L'image léchée est travaillée avec soin pour rendre les scènes et les séquences toujours plus puissantes émotionnellement, la « patte » du réalisateur est évidente, et ce thriller propose de belles images (techniquement et esthétiquement parlant), même si les situations exposées sont violentes. Cette sublimation des situations qui peuvent apparaître comme malsaines, atroces, politiquement incorrectes, a été reprise par le cinéma dominant, dans le cinéma de genre et notamment le cinéma d'horreur ou d'épouvante. Les images sont d'une qualité esthétique remarquable et reprennent les codes formels de la publicité ou des clips vidéo, mais ce qu'elles représentent est atroce (mode des « torture porn movies », comme *Saw* de James Wan (2004), *Hostel* d'Elie Roth (2005), etc.). *Jerusalema* n'atteint pas cet extrême, mais le film participe d'une esthétisation de la violence sans équivoque afin de séduire un public habitué aux productions américaines de ce type.

Ralph Ziman réalise un film de genre, un thriller ; à la fois film de mafia, film d'arnaque et « coming-of-age drama ». De nouveau, l'objectif des créateurs est de se reposer sur des codes formels et scénaristiques déjà employés en vue de ne pas troubler le spectateur. Le choix, par exemple de prendre un anti-héros comme personnage du film est une figure bien connue du genre. Malgré les actes délictueux qu'il perpètre, le réalisateur cherche à susciter une certaine sympathie de la part du spectateur. Son origine très modeste, l'absence de débouché, l'instinct de survie, sa volonté de devenir

un héros pour les siens, son désir d'aider sa communauté, ses principes et son code d'honneur, la violence de ses ennemis (policiers comme concurrents), sa difficulté de mener une vie sentimentale, etc. sont autant de composants dont le but est seul ou en combinaison de provoquer une empathie et limiter la réprobation. Le méchant n'est pas forcément celui qu'on croit, feindre la complexité, l'ambivalence, tout en restant profondément attaché à des principes sociaux moraux. Lucky apparaît au fur et à mesure de la progression du film tel un Robin des Bois des temps modernes : gangster au grand cœur (il aide des gens désemparés, par simple charité), bandit à principes (il ne vend pas de drogue), hors-la-loi à code d'honneur (il fidèle en amitié). Enfin, en proposant ce rôle à Rapaulana Seiphemo, le réalisateur modère définitivement l'antipathie que le personnage peut entraîner, car c'est un visage connu et qui n'est pas spécialisé dans ce type de rôle.

Si l'enveloppe formelle et stylistique appartient à une référence du cinéma dominant et hollywoodien, certains thèmes, certaines séquences sont proprement attachés à la société sud-africaine d'aujourd'hui. En cela, le film est une expression sud-africaine contemporaine.

La représentation de la violence vient s'ajouter à tous les articles de journaux, les reportages à la télévision et les commentaires sur l'endémie que subit l'Afrique du Sud et surtout la ville de Johannesburg. D'ailleurs, le titre international du film n'est autre que *Gangster's paradise Jerusalema*. *Jerusalema*, seul, évoquait la ville sainte, dans le sens de la ville des miracles, la ville de l'espoir, la ville de l'or… Ce trait ironique nous semble cohérent avec l'histoire de Lucky en tant qu'anti-héros. Le film « égratigne » l'image de la ville. Cependant, l'ajout de *Gangster' s paradise*, semble indiquer, encore, une référence américaine. En effet, le titre évoque celui de la chanson du rappeur américain Coolio, présente sur l'album du même nom en 1995 et qui était la bande originale du film *Dangerous Minds* de John N. Smith (1995). La chanson traite de l'histoire d'un homme perdu dans la criminalité et dans une vie de gangstérisme, à l'image de Lucky. Selon nous, ce complément est fait pour un public international et avant tout américain qui doit reconnaître dès la lecture du titre du film, une référence (les films de gangsters de séries B). Cependant, la violence du film se réfère évidemment à une violence existante, celle qui s'est propagée dans le centre de Johannesburg et qui en fait au gré des années la première ou la seconde ville la plus

dangereuse du monde. La scène d'ouverture où Lucky va se faire arrêter est commentée par sa voix qui explique : « Al Capone a dit, si tu voles, vole gros. Karl Marx a dit, toute propriété est un vol. Les deux ont raison ». Cette réplique donne le ton du film, avant l'assaut des forces spéciales de la police sud-africaine. Mais la violence n'est jamais gratuite, et son origine première est clairement indiquée : le système oppressif de l'apartheid et la pauvreté. Des scènes de flashback nous expliquent la vie difficile, de débrouille de Lucky (marché noir), perpétuellement pourchassé par des policiers (noirs), puis sa descente dans la grande délinquance poussé par des gangsters plus âgés que lui, la solidarité des habitants de Soweto – ils cachent, ne parlent pas, protègent. La logique du film est que Lucky ne pouvait pas échapper à ce destin. La violence semble aussi tirer sa force de la ville de Johannesburg, présentée comme grouillante, ultra-active, bouchée, parfois insalubre, où règne l'insécurité (les taxis-bus brûlent des feux rouges), sous tension avec une police omniprésente. Le quartier de Hillbrow, au centre de la ville, est gangrené par la pègre nigériane, la drogue et la prostitution ; les immeubles d'habitation ainsi que les hôtels sont des taudis ou des hôtels de passe. Véritable zone de non-droit où personne n'ose mettre les pieds en pleine nuit. Ce portrait se rapporte à la « diabolisation » du quartier qui existe aujourd'hui encore. La violence n'est donc pas seulement physique (dans les scènes d'action par exemple), elle aussi verbale et sociétale. Car le film n'oublie jamais de présenter les habitants qui survivent dans ce quartier tant bien que mal. L'héritage de la violence de l'apartheid est aussi présent dans le film. Le réalisateur concentre cette violence dans un personnage et dans une fonction, Blacky Swart (!) le policier qui s'est donné pour mission d'arrêter Lucky. Son nom, tout d'abord peut se traduire par « noirâtre noir ». Cette addition d'un terme anglais et afrikaans comme prénom et nom du policier n'est pas gratuite. Nous pensons que son nom est associé à « die swart gevaar », autrement dit le péril noir, qualificatif donné à la menace pesant sur la population et le pouvoir blancs durant l'apartheid. Ce policier est là pour l'éradiquer. En effet, il flirte avec les méthodes brutales et expéditives que l'on peut voir sur des archives télévisuelles d'arrestations notamment d'opposants politiques pendant l'apartheid. D'ailleurs, le cliché de la « descente de police » dans un lieu d'habitation, tôt le matin, réveillant et sortant du lit violemment les suspects, hurlant et les menaçant, les malmenant (gifles, blocage de membres, etc.) est utilisé dans le film, par exemple lors de l'arrestation de Lucky dans son petit appartement. Une autre figure

évoquant la police de l'apartheid est celle du policier noir, fidèle lieutenant du chef blanc, complice et agressif. Blacky Swart est toujours accompagné de ce personnage.
Notons que la représentation de la violence s'adjoint également de références à la xénophobie à l'encontre d'autres populations africaines qui jouissent d'une très mauvaise réputation en Afrique du Sud. Les concurrents les plus féroces et les plus véreux de Lucky sont nigérians et ghanéens. Notre anti-héros se révèle être un homme droit et honorable en comparaison avec ces mafieux sans scrupules. C'est un parrain nigérian qui dénigre Nelson Mandela, le miracle sud-africain, et qui explique qu'ils aiment bien manger les Sud-Africains pendant qu'ils sont assis sur leurs gros « culs » lorsque Lucky lui demande ce qu'il fait en Afrique du Sud. Lucky lui rétorque « Vous avez foutu en l'air votre pays et maintenant vous voulez faire la même chose ici ! ». C'est aussi un « Nigérian », nommé comme tel dans le film qui détient le frère de Leah, jeune femme blanche que Lucky va aider, en le sortant de cette mauvaise situation. Le milieu de la pègre, dont les parrains et/ou l'essentiel des membres seraient composés d'étrangers et notamment de Nigérians, est une image qui n'est pas sans évoquer les mafieux et ennemis de Vikus dans *District 9* de Neill Blomkamp (2009) qui sont eux aussi originaires du Nigeria. Ces éléments accusatoires font écho à un sentiment partagé par un certain nombre de Sud-Africains, dont témoignent les violences xénophobes de 2008. Lucky porte en lui un sentiment nationaliste que le réalisateur oppose aux immigrés nigérians. Le thriller a tendance à présenter une image sombre de la société, ce qui renforce le genre. Dans *Jerusalema*, un personnage plus que les autres porte sur ses épaules le poids de la déception, de la désillusion et du vice, c'est-à-dire l'une des parts obscures de la société sud-africaine, il s'agit de Nazareth. Le « camarade Nazareth », comme il est présenté au début du film, est un freedom fighter qui semble se battre moins pour libérer son pays du joug de l'apartheid (on ne le voit d'ailleurs jamais se battre en ce sens) que pour abuser de son aura et de sa position au sein de Soweto pour s'assurer la paix lorsqu'il exerce dans l'économie parallèle (racket, recel, etc.). C'est lui qui initie et entraîne Lucky dans le milieu de la pègre. Quelques années plus tard, alors que Lucky a continué sur sa propre voie, il réapparaît, fort de son influence sur lui, pour profiter des fruits du racket de son protégé. Mais son prestige, en tant que guerrier de la libération et mentor de Lucky déclinent à mesure qu'il montre un autre visage (balafré), drogué, avide, brutal. Il finit par trahir Lucky, mécontent de voir

ce dernier refuser de rentrer dans le trafic de drogue ce qui aurait pu étendre son pouvoir. Il rejoint donc les membres de la mafia nigériane. Cet anti-héros lui aussi est l'opposé de Lucky. Il est véritablement nocif comparé à ce dernier. Sous l'apparence d'un libérateur, il est manipulateur, déloyal et toxicomane. Ce visage peu reluisant que le réalisateur donne à ce personnage semble servir le récit et le propos du réalisateur de deux façons. La première, purement scénaristique, sert à alléger Lucky, le rendre plus sympathique. Nazareth devient l'archétype du personnage détestable. C'est un traître et le public n'aime pas les traîtres. Il trahit la cause démocratique, trahit son ami, trahit son pays en se rangeant du côté des Nigérians. La seconde est plus politique. En rassemblant dans un personnage des réprobations de citoyens sud-africains actuels, c'est-à-dire sur les big-men (les mafieux respectés par la population), les Nigérians et les faux héros de la libération (qui cherchent à être reconnus en tant que tels et à toucher une part du gâteau dans la nouvelle Afrique du Sud), Ralph Ziman aiguille l'attention et la colère du public sur des idées qui lui sont familières en les personnifiant dans la peau d'un ennemi. Il cherche en ce sens à obtenir un consensus sur la nocivité d'un tel personnage qui fait allusion à des individus, eux bien réels en Afrique du Sud…

Enfin, nous souhaitons souligner le traitement de la mixité qui n'est pas un thème très souvent abordé dans le cinéma sud-africain. La première rencontre entre Leah et Lucky en est une bonne illustration. Elle manque de l'écraser avec sa voiture, paniquée et perturbée, elle explique qu'elle a peur que son frère Josh ne meure car il est retenu en otage par Tony Ngu, le chef de la mafia nigériane. Avant que Lucky décide de l'aider, sa première réaction et celle de Nazareth, qui se tient à côté de lui pendant la scène, sont très critiques à l'égard de l'attitude de la jeune femme qui conduit à Hillbrow en pleine nuit. Alors que Lucky la prévient, « Vous ne devriez pas être ici », Nazareth ne lui parle même pas et insulte son camarade « Tu vas risquer ta vie pour une salope de blanche ?! » : le décalage entre eux est nettement marqué. Deux instincts se manifestent dans ces deux répliques, la protection et la condamnation. Leah n'est à première vue pas rassurée, mais se laisse convaincre, désemparée, de se faire accompagner par Lucky. Alors qu'ils se rendent vers l'endroit où est détenu son frère, la tension monte et révèle celle qui peut exister entre noirs et blancs en Afrique du Sud. Le réalisateur joue volontairement sur ces stéréotypes en le manifestant clairement. Lucky demande à Leah de déverrouiller les portes (l'inverse du geste pour se sécuriser), lui demande l'argent

implicitement pour libérer son frère (les lèvres tremblantes, elle le regarde terrorisée, elle ne lui donne pas et il fouille dans son sac), ; mais à la fin de la scène c'est lui qui lui ordonne de rester dans la voiture et de cette fois, verrouiller les portes dans un souci évident de protection. Lucky passe de l'agent générateur de peurs et de fantasmes au réalisme protecteur. Après être monté chercher Josh dans une chambre d'hôtel où il est retenu par Ngu, il questionne Leah « Quel est votre problème à vous les Blancs ? Vous avez de belles voitures, de belles maisons, des vêtements à la mode et vous continuez à venir ici ! Pourquoi ? » ; et elle de répondre « Je pense que pour les riches, la pauvreté semble être séduisante, avoir un certain charme » (sic). Ce dialogue semble à nos yeux révéler la situation extrême du pays ; violence et pauvreté d'un côté, richesse et irréalisme de l'autre. Il sonne comme un choc de deux mondes réunis, schématisés dans le film, dans une société où des riches « s'amusent » à se faire peur pour sortir de leur cocon doré. Leah et Lucky continuent à se fréquenter et à confronter leurs opinions et leurs stéréotypes sur l'Afrique du Sud. Lors d'un déjeuner, Lucky regarde les gens se rendre à l'église dans les rues de Hillbrow, et explique que cela lui fait penser à une « Nouvelle Jérusalem » ; Leah lui répond que pour elle « C'est plus Sodome et Gomorrhe » du fait que Hilbrow est la capitale mondiale du crime. Il se défend en disant que c'est simplement un « quartier où de pauvres noirs tentent de vivre ». Elle rétorque qu'il n'a pas à jouer « la carte raciale avec elle », ils rient… Ils semblent d'accord sur le fait qu'Hillbrow n'est pas seulement un quartier modeste, mais que le quartier est surtout un repère de criminels et que la couleur de peau ne justifie pas tout. Les deux personnages assument le point de vue du réalisateur. Ne nous y trompons pas, le film semble porter le message suivant : « Il y a certes des victimes à Hillbrow, mais il y a surtout des coupables… ». Le jeu sur les stéréotypes continue. Lorsque Leah lui annonce qu'elle est nutritionniste, il la voit tout de suite comme exerçant un métier qui ne peut exister que chez les riches : faire maigrir les gros. Elle lui rétorque qu'elle aide surtout les enfants et les gens malades dans le township d'Alexandra. Leah lui retourne la question, il déclare qu'il gère un fonds privé d'investissement et de développement immobilier, finissant sa réplique par « Il n'y a pas que des criminels à Hillbrow ». Les deux tombent amoureux. Mais leur vie sentimentale n'est pas simple comme le montre la scène de dîner où Lucky est invité par les parents juifs pratiquants de Leah dans une superbe maison. L'atmosphère paraît tendue, après une prière en hébreu, Lucky tente

une blague, dès que la mère de Leah lui demande ce qu'il fait dans la vie, en lui déclarant qu'il est gangster. Le père est très mal à l'aise. Cependant, la tension arrive à son paroxysme, lorsque Bettie la servante noire de la famille de Leah apporte le plat principal. Un regard lourd de sens entre Lucky et Bettie suggère les obstacles aux changements dans la société sud-africaine, les indices du passé et l'héritage du système de l'apartheid qui s'accrochent face à des tentatives novatrices. Leah en remerciant chaleureusement la servante, observe Lucky et comprend l'incommodité de la situation… Malgré la modernité de ce couple, les stéréotypes historiques restent fortement ancrés dans la société.

Leah apprend à la télévision que Lucky est un mafieux, bouleversée, elle ne veut plus lui adresser la parole. Lorsqu'il est emprisonné, elle ne veut pas lui rendre visite, mais le film nous laisse supposer qu'elle l'aide néanmoins à s'évader. D'ailleurs, à la fin du film, Lucky est face à la mer (une allusion à son rêve de maison au bord de la plage) et se demande s'il doit lui proposer de venir. Le couple ne tient pas, mais la couleur de peau n'y est pour rien : c'est le mensonge qui a l'a gangréné. Là encore, le réalisateur aborde un thème original et un enjeu local, mais utilise un mécanisme scénaristique classique pour traiter cette histoire sentimentale.

Jerusalema est un film fort, intense qui équilibre son propos entre codes cinématographiques dominants et ancrage local. Les personnages et les situations s'articulent en permanence autour de ces deux caractéristiques. La fin du film le manifeste une dernière fois. Lucky est sur la plage, nous entendons ses paroles en voix off : « Après toute révolution vient un nouvel ordre, mais avant ça, s'offrent à nous des opportunités. Après tout, ce n'est pas P. W. Botha qui a dit : "S'adapter ou mourir" ? ». Entre Hollywood et Soweto, entre modernité et apartheid, entre leader et self-made-man, cette réplique résume à elle seule tout notre propos sur les films commerciaux sud-africains. Cet équivalent d'une « punch line » dans un film de studio (phrase courte et accrocheuse qui résume la psychologie, la personnalité et l'état d'esprit d'un personnage afin d'être facilement retenue par les spectateurs) exprime la capacité de chacun d'entre nous à prendre activement en mains son destin, en réinvestissant d'un nouveau sens les propos d'un héraut de l'apartheid qui n'a jamais voulu se soumettre à la Commission de Vérité et de Réconciliation. « S'adapter ou mourir » devient alors la devise et le message du film pour un public large, quelle que soit sa communauté ou sa couleur de

peau. Plus vraie que jamais, elle est destinée à toucher à plusieurs niveaux : l'individu, les communautés, les classes économiques, et même la nation dans sa globalité… Ténacité, conviction, dynamisme, acclimatation : personne n'a le choix, l'histoire est en marche et il faut inévitablement faire avec.

Hollywood adapté à l'Afrique du Sud

Ces trois films commerciaux nous apparaissent donc réunis par des traits communs qui peuvent alimenter une définition de ce genre ou de cette catégorie de films locaux.

Les films parlent des communautés, elles y sont omniprésentes. Délimitées de façon plus ou moins précise, elles installent un climat et une atmosphère familière pour le spectateur sud-africain qui n'est pas perdu dans une représentation de situations ou de faits qui lui seraient parfaitement étrangers. D'ailleurs, l'utilisation de l'anglais comme langue principale ne peut voiler l'usage d'autres langues comme l'afrikaans, le zoulou ou le xhosa, dont le nombre de locuteurs, c'est-à-dire le nombre de spectateurs potentiels, ne peut être mis à l'écart.

Jerusalema, *White Wedding* et *Spud* sont des films sud-africains. Histoire originale, adaptation de best-seller sud-africain ou histoire vraie locale, ils s'alimentent de la société sud-africaine en vue d'en représenter des traits caractéristiques. Les lieux, les noms, les situations, l'humour, les dialogues sont imprégnés de cette inspiration sud-africaine.

Les films respectent scrupuleusement une ligne jaune, celle du politiquement correct. Aucun sujet polémique n'est abordé de manière frontale ou risquée. Afin d'être inattaquable et d'apparaître univoque dans le sens apporté au film, l'apologie (P. J. Luthuli) et la justification (Lucky), la dérision (Elvis et la chanson « Delarey ») et l'exagération (le père de Spud), l'ironie (les stéréotypes dans *White Wedding* et *Jerusalema*) et le manichéisme (Blacky Swart, Nazareth) l'emportent dans le traitement de thèmes comme le racisme, les relations entre individus de communautés différentes, les comportements et les réactions face à l'Afrique du Sud contemporaine, etc.

En revanche, les codes cinématographiques et les formes filmiques sont usurpés. La référence en matière de style est l'occident et Hollywood en premier lieu. La facilité qu'a le spectateur attentif à trouver des analogies de traitement avec les films de genre du cinéma dominant est sans équivoque. Scénaristiquement, sur la construction des personnages, sur le traitement du récit et de l'image, sur les choix de réalisation, nous observons cette très forte influence dont les films ne cherchent pas à s'affranchir.
L'objectif avant tout est d'obtenir un film commercialement viable. Qui d'autre alors que les chantres de l'industrie du film peut-on prendre comme exemple dans ce cas-là ?

Les deux principaux enseignements que nous pouvons tirer de cette étude et de cette tentative de détermination de trois grands genres/familles de films en Afrique du Sud aujourd'hui, reposant essentiellement sur notre corpus et les propos des intervenants que nous avons rencontrés, sont à la fois la présence de la représentation de communautés sud-africaines et la recherche de construction d'un imaginaire commun ou segmenté.
Les films que nous avons présentés ont un dénominateur commun, ils sont tous des variations et contributions au vivre-ensemble. La définition de Jean Caune sied parfaitement à ce qu'illustre, selon nous, le cinéma : « Le Vivre-ensemble exprime la caractéristique de la "Condition de l'homme moderne" qui, comme le rappelle Hannah Arendt, est due au fait que l'homme est un animal politique. En tant que tel, il est conduit dans sa vie active (travail, politique, artistique) à se manifester par des actions et des paroles qui n'existent que dans un espace commun : un espace politique. Le trait d'union rend compte du lien social tissé entre les individus, qui se construisent dans leur singularité comme des personnes, mais en même temps dans un rapport à l'autre et un rapport au collectif. Le trait d'union fabrique du corps social : il est donc d'abord une question de visibilité et de partage sensible »[1079]. Ces expressions artistiques et politiques se font dans un espace commun, la société sud-africaine, et plus spécifiquement le cinéma sud-africain. Visions hétérogènes ou homogènes, elles sont avant tout des tentatives de construction d'un lien social, tout en assurant la démonstration de leur singularité, comme l'écrit Jean Caune. L'objectif est d'être visible pour exister, se manifester pour peser dans le débat public, témoigner afin de

[1079] CAUNE Jean. *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*. 1ère éd. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 39

prouver sa vitalité. En outre, les communautés y sont encouragées, du moins constitutionnellement. Cette récente représentation de la diversité est donc bel et bien le fruit de cette démocratie. Le vivre-ensemble et de ce fait les communautés et les citoyens sont vus, traités, jugés, présentés de façons différentes : défense des intérêts identitaires de la communauté, mise en valeur des aspects culturels et religieux, explication des situations actuelles, recherche de nouvelles figures pour représenter les éléments structurels, descriptions des rapports internes et externes, etc.

Néanmoins, le risque est de ne produire qu'un cinéma en « division », dont la production est la représentation des groupes et des sous-groupes de population et seulement de leurs différences ainsi que de leurs justifications. Mais est-ce véritablement un problème ? Cela peut l'être si ce cinéma devient un espace segmenté où les productions filmiques sont réservées à un public défini seulement par la couleur de la peau, la nation ou l'origine et pas par le genre, les acteurs, l'histoire, le réalisateur et l'écriture cinématographique. Ces cinémas sud-africains peuvent devenir les objets de tensions et de vives critiques de la part de ceux qui ne se reconnaissent pas dans ces différences de traitements cinématographiques – stéréotypes, partialité, révisionnisme, etc. Ils doivent plutôt être un échange, les films doivent être interprétés comme des œuvres nécessairement complémentaires qui demanderaient à l'observateur de les additionner dans le but d'avoir une représentation cinématographique complète de l'Afrique du Sud à un instant « t ». Ces contributions cinématographiques seraient alors l'une des formulations artistiques de la « nation Garieb » de Neville Alexander et les éléments de conception d'un nouvel imaginaire commun.

5.3. Définition légale et financement : le cinéma sud-africain a-t-il une identité objective ?

Nous avons évoqué la volonté des cinéastes de créer une cinématographie à « leur(s) image(s) » et la potentielle discordance avec la réalité d'un cinéma actuel composite et segmenté.

Toutefois, qu'en est-il d'une définition objective établie et promue par l'autorité politique structurelle, l'État ? Existe-t-elle, pourrait-elle avoir une quelconque valeur

pour servir d'étalon ou de guide aux cinéastes locaux afin de trouver une voie de constitution de leur « propre cinéma » ?

Nous n'avons pas été en mesure de trouver une loi d'État définissant l'œuvre cinématographique sud-africaine type et la NFVF indique qu'il n'en existe pas[1080]. Cependant, la National Film and Video Foundation s'est prêtée à l'exercice et a édité une notice d'évaluation de la « sud-africanité » d'un film de sorte qu'il puisse remplir les conditions d'obtention des aides locales. Elle détient cette légitimité, « la NFVF est aussi responsable de la certification des films en tant que films nationaux »[1081]. Cette détermination de principes sans lesquels un film ne peut être considéré par l'organe d'État spécialisé comme un film sud-africain, nous apparaît dès lors comme une première étape dans cette définition objective que nous souhaitons découvrir. Comment s'assurer que l'on aide bien les productions du secteur national, quelles sont les règles d'arbitrage en cas de coproduction officielle ou officieuse et comment apprécier objectivement la « sud-africanité » d'une œuvre cinématographique ?

Criteria for the Assessment of a South African film

Le document *Criteria for the Assessment of a South African film* rédigé par la NFVF et que l'on peut traduire par « Critères pour l'évaluation d'un film sud-africain » permet de conceptualiser des caractéristiques afin d'appliquer au mieux la politique cinématographique de l'État en matière de films locaux. « Un film sud-africain est défini par la majorité des postes créatifs clefs et la participation des membres de l'équipe dans sa production. Les critères d'évaluation d'un film sud-africain s'appliquent aux productions sud-africaines (locales) et aux coproductions officielles »[1082].

Avant d'en arriver à la rédaction d'un tel document, l'institution a observé ce qui était fait ailleurs, afin de calibrer au mieux ses critères. Elle a donc analysé plusieurs politiques culturelles. Le cas irlandais fait partie de ses références : la préférence y est

[1080] « Il n'y a aucune définition du film sud-africain dans la loi ». NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. Criteria for the assessment of a South African film. Draft. Johannesburg *:* National Film and Video Foundation, 2010, p. 5

[1081] Ibid.

[1082] Ibid, p. 17

donnée à des films « "d'initiatives irlandaises" dans un sens créatif »[1083]. Les projets doivent être « conçus, écrits et réalisés par des talents irlandais. Ces projets doivent aussi raconter des histoires irlandaises, faire un portrait de la culture, de l'histoire, de la façon de vivre irlandaise, de la vision du monde irlandaise et de la vision du pays sur lui-même »[1084]. Le point de vue australien est aussi indiqué comme modèle ; l'Australian Film Commission intègre à sa définition des films australiens les œuvres « réalisées de façon substantielle en Australie et ayant un contenu australien significatif. Des films qui sont faits en vertu d'un accord entre le gouvernement australien (ou l'autorité du gouvernement) et le gouvernement d'un autre pays »[1085].

D'après la NFVF, « la définition d'un film sud-africain est un concept important pour l'industrie cinématographique, d'un point de vue politique et industriel »[1086]. L'objectif de ce texte « est d'exposer les domaines de recherches ainsi que les objectifs des critères proposés pour l'évaluation des films sud-africains »[1087]. Elle déclare que cette définition est importante, surtout dans le cas de coproductions, il faut établir des règles claires et lisibles de sorte que l'Afrique du Sud demeure un partenaire de choix[1088].

Afin de qualifier un film, sa production théorique est divisée en plusieurs parties : la création, la technique et les contributions artistiques. Chacune est subdivisée en postes-clefs, et chacun des postes est doté d'un nombre de points. Ce nombre peut varier si l'individu qui est engagé à ce poste est sud-africain ou non. Une fois l'évaluation terminée, le sous-total des points par partie et la somme total des points pour le film dans son intégralité définiront si le film peut être considéré comme une œuvre sud-africaine ou non. La nationalité, la quantité de Sud-Africains sur le film, ainsi que le niveau d'importance des postes, jouent dans l'évaluation et font augmenter ou baisser le nombre de points d'un film. « Un film doit avoir un minimum de points répartis entre tous les domaines de l'évaluation. Les productions locales doivent obtenir un minimum de 49 points sur 70 points possibles. Les coproductions officielles doivent obtenir un

[1083] Ibid, p. 8
[1084] Ibid.
[1085] Ibid, p. 14
[1086] Ibid, p. 4
[1087] Ibid.
[1088] Ibid.

minimum de 33 points sur 70 points. Chaque sous-section aura son propre score total »[1089].

La première partie de l'évaluation est divisée en deux (comprenant la localisation principale des lieux de tournage, l'origine de l'histoire, les langues utilisées dans le film, ainsi que la répartition du financement), un film local doit obtenir 10 points sur 15, alors qu'une coproduction officielle 7 sur 15[1090]. La seconde partie, intitulée « Évaluation de la participation créative sud-africaine » intégrant le scénariste, le producteur, le compositeur, le monteur et le directeur de la photographie, estime qu'un film local doit obtenir 17 points sur 28 et une coproduction officielle 12 points sur 28[1091].

La partie « Casting » est une évaluation des rôles qui sont attribués aux citoyens sud-africains dans une production. L'évaluation s'applique sur les premiers rôles et les rôles secondaires. Les productions locales doivent obtenir un minimum de 11 points sur les 15 attribués. Les coproductions officielles doivent obtenir un minimum de 7 points sur les 15 points. La contribution technique (comprenant la direction artistique, la post-production, les costumes et le maquillage, le décor, les caméras et les lumières) pour une production locale « doit obtenir 8 points sur 12 minimum. Les coproductions officielles doivent obtenir un minimum de 6 points sur les 12 attribués »[1092].

Notons que les langues éligibles pour qualifier un film, qui se retrouvent dans la première partie de l'évaluation, doivent figurer pami les langues officielles sud-africaines, c'est-à-dire : « Afrikaans, isiNdebele, isiXhosa, isiZulu, Sepedi, Sesotho, Setswana, siSwati, Tshivenda, Xitsonga, incluant d'autres langues comme définies »[1093] par la Constitution sud-africaine de 1996.

Dès lors, si une production locale ou une coproduction officielle est qualifiée de sud-africaine, elle peut obtenir un « certificat de nationalité »[1094] délivré par la NFVF. Il atteste de la « sud-africanité » du film qui devient par conséquent, légalement, un film national. De ce fait, il est éligible à la sélection des South Africa Film and Television Awards (SAFTAS) dans la catégorie des longs-métrages sud-africains, mais aussi à la

[1089] Ibid.
[1090] Ibid, p. 17
[1091] Ibid, pp. 17 - 18
[1092] Ibid, pp. 18 - 19
[1093] Ibid., p. 17

sélection dans d'autres festivals ou concours (Oscar, Cannes, Berlin, etc.) sous le drapeau sud-africain[1095].

Néanmoins, dans le cas plus spécifique de la coproduction, la production du film devra remplir des conditions supplémentaires par rapport au film local :

« • Au moins 75 % du budget total du film est défini comme "Qualifying South African Production Expenditure" (QSAPE)[1096] ;

• La majorité de la propriété intellectuelle est détenue par des citoyens sud-africains ;

• Le réalisateur est un citoyen sud-africain, à moins que la production ne nécessite la participation d'un individu qui n'est pas couvert par cette clause, auquel cas l'approbation peut être donnée à l'étape de la certification provisoire ;

• Les scénaristes et les producteurs les plus importants crédités dans le film doivent intégrer des citoyens sud-africains à moins que la production ne nécessite la participation d'individus qui ne sont pas couverts par cette clause, auquel cas l'approbation peut être donnée à l'étape de la certification provisoire (…) ;

• La majorité des cinq interprètes les mieux payés doivent être des citoyens sud-africains, sauf si la production exige la participation d'un individu qui n'est pas un citoyen sud-africain, auquel cas l'approbation peut être donnée à l'étape de la certification provisoire.

• La majorité des chefs de poste et des membres-clefs du personnel doivent être des citoyens sud-africains »[1097].

Dès lors, le film est « binational », il possède les deux nationalités des deux pays ayant contracté un accord de coproduction. En outre, il est indispensable qu'il y ait une cohérence entre le montant du financement sud-africain et la participation créative au film. Si le producteur local participe à hauteur de 40 % du budget global, alors 40 % des postes les plus importants dans la création du projet (scénariste, réalisateur, acteur, directeur de la photographie) doivent être donnés à des citoyens sud-africains. Outre la complexité comptable, ces caractéristiques édictées par la NFVF apparaissent comme difficilement applicables et révèlent un alignement politique particulier. Nous l'avons

---

[1094] « certificate of nationality ». Ibid, p. 16

[1095] Ibid, p. 5

[1096] Les QSAPE ou les dépenses sud-africaines qualifiantes, « désignent les dépenses de production par le requérant et le détenteur du droit d'auteur en biens, en installation et en services appartenant ou fournis par des personnes morales ou des individus sud-africains ». Ibid, p. 16

démontré précédemment : la quantité, la variété, et la compétence des cinéastes et des équipes sud-africaines peuvent poser problème. Il n'y a pas une quantité infinie d'individus exerçant des professions spécialisées dans le domaine cinématographique pour répondre aux nécessités légales de la coproduction. Il n'y a pas non plus une variété suffisante pour que le souhait de l'État de voir des Sud-Africains participer aux coproductions soit en adéquation avec la politique de renouvellement des ressources humaines du secteur. Il risque d'y avoir peu d'alternance dans les candidats à ces postes. Finalement, le champ des compétences actuelles des professionnels sud-africains ne couvre pas tous les spectres des spécialités de l'industrie. De ce fait, des lacunes et par conséquent des impossibilités de proposer quelqu'un à un poste à cause de l'absence des compétences est réaliste et va à l'encontre des demandes de la NFVF. Ces trois indicateurs illustrent la souplesse dont fait preuve l'institution concernant les coproductions officielles, qui voile, selon nous, son embarras derrière une décision autoritaire du coproducteur étranger de faire travailler une personne spécifique à un poste particulier. Ces dispositions et leurs formulations manifestent, de plus, un protectionnisme culturel et identitaire équivalent à celui des modèles que la NFVF a pris pour baser sa réflexion et rédiger son document – Irlande, Canada, Australie, Angleterre, etc. Le citoyen sud-africain est la clef de voûte de la « sud-africanité » d'un film, le sujet, les langues et les lieux de tournage en découlent.

Ces « règlements/lignes directrices ont défini des critères de qualifications pour déterminer si une production doit être considérée comme sud-africaine (…). Bien que ces directives ne constituent pas une "définition" en soi, elles fournissent une liste de facteurs à considérer qui éclairera la définition d'un film sud-africain »[1098].

Alors que certains pensent que c'est la stratégie que doivent conduire tous les acteurs du secteur, que le cinéma actuellement produit en Afrique du Sud paraît segmenté et que l'autorité de l'État élabore une définition objective du cinéma national, pouvons-nous parler en plus de l'émergence ou de l'existence établie d'un cinéma que l'on pourrait qualifier sans doute d'« exclusivement » sud-africain ?

[1097] Ibid, p. 7

[1098] Ibid, p. 5

5.4. Une voie/voix sud-africaine

Nous nous proposons dans cette partie de présenter le secteur cinématographique local comme un laboratoire où des artistes, des producteurs, des techniciens, des politiques tentent à l'unisson ou de façons discordantes d'inventer le cinéma national, celui qui peut être l'espace de l'expression uniquement sud-africaine, par la forme, par le fond et par ceux qui le créent et le financent.

Nous pensons qu'il est en cours de formation, nous ne pouvons assurer qu'il verra le jour avec des caractéristiques objectives, cela nous semble impossible. Cependant, nous voyons une émergence de cette cinématographie dans la communauté des propos que nous avons pu relever, dans notre corpus bibliographique, mais aussi et surtout dans les œuvres cinématographiques que nous avons pu analyser. Ces indicateurs nous poussent à croire qu'un tel cinéma est en mesure d'éclore.

5.4.1. Autonomie et authenticité

Tendeka Matatu exprime très clairement l'époque actuelle, où quelque chose est en train de changer dans le secteur cinématographique, dans la façon de faire du cinéma. Ce changement s'oriente justement vers la recherche d'une expression spécifique et locale : « La question de savoir si oui ou non, nous développons une sorte de cinéma sud-africain unique… (…) je pense que c'est une question très intéressante, je ne suis pas sûr que je connais la réponse à cela. Ma réaction immédiate sera "nous n'avons pas encore trouvé un style sud-africain unique". Mais là encore, si nous regardons des films comme *Mapanstula*, si l'on se tourne vers des films comme *Jerusalema*, *White Wedding*, je pense que le dénominateur commun de ces films est l'unicité. Ils entrent dans la fibre sud-africaine, ce que signifie être sud-africain. C'est une nuance, ce n'est pas un type évident de style, de style cinématographique ou de style d'écriture. Il s'agit de nuances et de textures. S'il y a une direction où le cinéma sud-africain, où le langage du cinéma sud-africain vont aller, ce sera en grande partie dans le travail de la texture et de la

compréhension de la couleur de cette fibre ; le tissu dans lequel sont fabriquées la société, la représentation et la coexistence dans la société »[1099].

Dans le prolongement de cette analyse du producteur de *Jerusalema* et *White Wedding*, d'autres commentateurs du cas sud-africain souhaitent se réapproprier leur imaginaire et leurs histoires, ainsi sortir des carcans esthétiques et idéologiques du cinéma dominant et de l'influence occidentale. Paul Siziwe, réalisateur et directeur de la photographie récemment diplômé de la Big Fish School, explique qu'Ousmane Sembene ou Djibril Mambety ont été ses premières inspirations pour faire du cinéma parce qu'ils racontent leurs propres histoires, avec leurs propres points de vue et que leurs œuvres résistent selon lui à l'occidentalisation. « La plupart des histoires sud-africaines sont des histoires africaines qui sont toujours racontées d'un point de vue d'étranger comme des voyeurismes, vous voyez. »[1100] Il fait évidemment allusion aux films étrangers prenant pour sujet des événements nationaux de premier ordre et « galvaudant » aux dires de certains l'authenticité et la réalité de ceux-ci. Parmi ces films dont certain provoquent des critiques sud-africaines acerbes, *Cry Freedom* de Richard Attenborough (1987), *Une saison blanche et sèche* d'Euzhan Palcy (1989), *The Power of one* de John Avildsen (1992), *Bopha !* de Morgan Freeman (1993), *Catch a Fire* de Phillip Noyce (2006), *Goodbye Bafana* de Bille August (2007), *Endgame* de Pete Travis (2009), *Vénus noire* de Abdellatif Kechiche (2010), et au premier rang desquels *Invictus* de Clint Eastwood (2009). Toutefois, même en désirant faire des films dont les sujets sont locaux avec des points de vue locaux, l'influence occidentale demeure un handicap fort : « Les trains que la plupart d'entre nous suivent… vous savez l'occidentalisation de nos esprits... Du coup, nous serions simplement un clone dans la multiplicité des autres cultures. Et, oui, vous ne pourriez même pas dire qu'il y a un cinéma sud-africain »[1101]. Jeremy Nathan, producteur confirmé, a le même avis et fait partie sans doute du type de cinéaste qui influence le jeune Paul Siziwe. Selon lui, l'Afrique du Sud est « coca-colanisée »[1102]. « Nous sommes complètement colonisés par Hollywood, et même les gens du gouvernement pensent qu'Hollywood est plus important que l'Afrique. Et un choix s'offre à nous. Et notre choix dans l'Afrique du Sud actuelle est

[1099] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.
[1100] SIZIWE Paul. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[1101] Ibid.
[1102] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

d'entrer dans le monde cinématographique à travers l'Afrique ou à travers Hollywood. Et, il y a une guerre en cours. Donc le choix que nous avons est : somme-nous des San, sommes-nous des Africains ou sommes-nous des esclaves d'Hollywood. »[1103] En tant que Sud-Africain, il estime qu'il doit trouver avec l'aide de ses compatriotes une voix d'Africain et ne surtout pas plagier Hollywood, la France ou l'Australie. « Nous sommes différents et nos différences font notre force »[1104]. Lui aussi prend comme exemple des cinéastes africains et se détourne radicalement de l'Occident : « Je pense que des cinéastes africains dans d'autres parties du continent ont réussi à trouver leur voix cinématographique, principalement en Afrique de l'Ouest, en Afrique centrale, vous savez, le Sénégal, le Ghana, le Mali, la Mauritanie, l'Éthiopie, le Congo ; ils ont trouvé. Ils sont bien plus avancés que nous dans la découverte des voix africaines »[1105].
Cette voix dont parle Jeremy Nathan, c'est la nécessité de la prise de parole authentique, celle qui est commandée, élaborée, manipulée par un Sud-Africain. Le producteur est rejoint dans son souhait par Neiloe Khunyeli de la NFVF, Matshepo Maja, une jeune réalisatrice récemment diplômée de l'AFDA, et Tendeka Matatu : « Je pense que la Fondation se concentre sur la recherche d'une voix sud-africaine authentique (…). L'Afrique du Sud continue à élaborer cette voix authentique et la vision du cinéma qui va avec »[1106], « ma plus grande passion est de raconter les histoires de notre pays et de raconter les histoires de mon peuple en même temps. Et je pense que je me sens obligée de contribuer à raconter l'histoire de ce pays »[1107], « et pour moi, la chose vraiment importante, et je pense que cela vient du fait que je sois aussi Africain, est qu'il faut que nous commencions à raconter nos propres histoires de nos propres voix, et que nous contribuions à mûrir et développer cela »[1108].

[1103] Ibid.
[1104] Ibid.
[1105] Ibid.
[1106] KHUNYELI Neiloe. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[1107] MAJA Matshepo. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[1108] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

5.4.2. Donner de la voix, exercer son droit à la parole

Cette volonté de porter soi-même son regard, son point de vue, d'être autonome dans l'élaboration des représentations cinématographiques se justifie selon Lucia Saks par le passage à la démocratie en Afrique du Sud : « De nouvelles voix doivent être encouragées comme un correctif à "l'héritage biaisé de l'apartheid" où les médias publics ont été transformés en instruments de la politique du Parti national, où les médias communautaires ont été réprimés, où les médias privés ont été concentrés dans les mains de quelques monopoles, et où quelques-uns des individus de la communauté blanche déterminaient le contenu des médias »[1109].

Ces nouvelles voix peuvent enfin émerger du fait d'une ouverture d'accès au moyen d'expression cinématographique, synonyme de démocratisation et de diversité. C'est donc un nouveau droit qui est investi et mis en avant, le droit à la parole. Ce droit et les films produits au nom de ce nouveau droit contribuent à la bataille des écrans, ce que Lucia Saks appelle « la course à la représentation », c'est-à-dire cette nécessité de produire pour combler le manque et l'absence de visibilité cinématographique et politique d'une grande partie de la population sud-africaine. Les citoyens doivent s'emparer de ce droit pour lequel nombre de militants se sont battus. Et toutes les communautés, même les moins importantes (en nombre ou en influence) sont invitées à prendre la parole pour concourir à l'expression de la diversité sud-africaine. Neiloe Khunyeli évoque ce point précis. Afin d'éviter une concentration des expressions cinématographiques autour des plus grandes communautés identitaires, culturelles et linguistiques du pays (anglais, afrikans, zoulou, xhosa) : « Je pense que c'est important aussi d'avoir des histoires authentiques sur ces cultures, ces tribus qui existaient avant (…), nous avons alors un équilibre, et nous avons le moyen de faire des comparaisons (…) nous avons des voix différentes et de ce fait nous pouvons créer un débat au lieu d'avoir toujours une voix blanche, vous savez, qui parle de la culture noire (...). Nous voulons non seulement que les cinéastes noirs racontent leurs histoires spécifiques, mais nous avons aussi besoin que les cinéastes blancs racontent des histoires très spécifiques.

[1109] SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 158

Par exemple, je ne pense pas qu'à la télévision sud-africaine, nous avons vu beaucoup de choses sur les Sud-Africains juifs. (…) ce n'est pas un sujet qui est exploité et ce n'est pas un sujet qui est très connu. Donc ce que nous essayons d'obtenir est bien une voix individuelle et originale. Apportant fondamentalement des histoires culturellement spécifiques en relation avec le régime d'apartheid ou la vie après que le pays est entré en démocratie, ou avec les nombreuses traditions des cultures différentes que nous avons ici, qui vont du peuple Sotho au peuple Venda, aux personnes parlant l'afrikaans. Ce que nous voyons, je pense que c'est une croissance de cinéastes faisant des films qui sont spécifiques à leur culture individuelle et cela est véritablement un résultat de la démocratie. Parce que maintenant, ils ont la liberté et la capacité de raconter leurs propres histoires pour eux-mêmes »[1110].

Ce cinéma national, cette voix sud-africaine, serait donc un cinéma cosmopolite où la diversité ainsi que la multiplicité des regards semblent être des piliers fondamentaux, il y aurait donc des voix sud-africaines.

5.4.3. Histoires locales et représentations de l'Afrique du Sud

Dans le but de prendre part à ce cinéma, les films locaux doivent reposer sur des histoires locales et ainsi favoriser l'expression du familier et de l'inconnu, toujours dans un cadre sud-africain. Sinon, les films se doivent de revisiter des thèmes ou des histoires universels par l'un des points de vue (l'une des voix) sud-africains.

Un cinéma familier

Cette ambivalence permet à la fois de fournir des repères à un public déjà sensibilisé (par exemple un film afrikaans pour un public parlant l'afrikaans et sensible aux codes identitaires afrikaners) et d'inviter un public novice à s'initier à une ou plusieurs différences culturelles, composantes inhérentes à la société dans laquelle il vit. C'est donc un équilibre peu évident qui nous rappelle la devise du pays, l'unité dans la

[1110] KHUNYELI Neiloe. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. 2010.

diversité. Nous pouvons illustrer très facilement cet argument concernant l'angle pris par une large majorité de films sud-africains quant à l'expression d'histoires locales, qu'ils soient des coproductions ou non : *Stander* de Browen Hughes (2003) qui est une coproduction canado-sud-africaine prend pour sujet une histoire vraie, celle de l'officier Andre Stander qui après une carrière remarquée au sein des forces de polices sud-africaines dans les années 1980 devient un braqueur de banque ; *The Story of an African farm* de David Lister (2004) est l'adaptation cinématographique de l'œuvre de l'auteure sud-africaine Olive Schreiner publiée en 1883 et qui est un classique de littérature sud-africaine ; *Skin* de Anthony Fabian (2008) est une coproduction anglo-sud-africaine qui repose sur l'histoire vraie et incroyable de Sandra Lang, petite fille noire née de deux parents afrikaners pendant l'apartheid ; *How to steal 2 millions* de Charlie Vundla (2011) est un thriller d'arnaque classique, mais qui ne cherche en aucun cas à donner une « couleur internationale », le film est résolument ancré en Afrique du Sud ; *State of Violence* de Khalo Matabane (2011) questionne le passé trouble d'un résistant anti-apartheid ; *Otelo Burning* de Sara Blecher (sortie prévue en avril 2012) raconte l'histoire vraie de gamins d'un township près de l'océan s'ouvrant des perspectives de vie meilleur durant l'apartheid en s'initiant au surf ; etc.

Les images de l'Afrique du Sud : comédies et drames

En outre, nous observons que depuis 1994, une partie de ces films tentent de montrer une image positive de l'Afrique du Sud et de ses habitants à un public local et international. En s'appuyant sur le genre de la comédie comme les comédies musicales, les buddy-movies, ou les slapsticks, certains cinéastes tentent d'équilibrer la production cinématographique qui parfois explore des thèmes plus durs et se basant très souvent sur le genre du drame (des thrillers et mêmes des films d'horreur). Cependant, nous remarquons que ces comédies sont plus fréquemment les fruits de cinéastes blancs ou s'inspirent de sujet des communautés blanches en Afrique du Sud alors que nous retrouvons très souvent des sujets basés sur les expériences d'individus des autres communautés et des cinéastes des communautés mises à l'écart par le passé dans des drames.

Les comédies musicales *Liefling die Movie* de Brian Webber (2010), *Platteland* de Sean Else (2011) ou encore *Pretville* dont nous ne connaissons pas le réalisateur (sortie en 2012) sont des adaptations de comédies musicales afrikaners.

Les comédies plus classiques semblent aussi représenter un déséquilibre. Entre 2003 et 2011, nous comptons approximativement vingt-et-une comédies réalisées par un cinéaste de la communauté blanche et ayant pour sujet cette communauté en Afrique du Sud : *Hey Boy* d'Andre Odendaal (2003) *Crazy Monkey presents Straight outta Benoni* de Trevor Clarence (2005), *Running Riot* de Koos Roets (2006), *Footskating 10*1 de Thomas Ferreira et Brendan Jack (2007), *Big Fellas* de Philip Roberts (2007), *Tengers* de Miachel J. Rix (2007), *Poena is Koning* (2007) et *Vaatjie sien sy gat* (2008) de Willie Esterhuizen, *Bakgat* (2008) et *Bakgat 2* de Henk Pretorius *Hond se dinges* de Johan Heyns (2009), *Finding Lenny* de Neal Sundstrom (2009), *Karate Kallie* de Wimpie van der Merwe (2009), *Mad Cow* de Michael Wright et Michael J. Rix (2010), *Spud* de Donovan Marsh (2010), *Jozi* de Craig Freimond (2010), *Stoute Boudjie* de Willie Esterhuizen (2010*), Ek Joke Net* de Stefan Nieuwoudt (2011), *Superheide* de Stefan Nieuwoudt (2011), *Casting Me…* de Quinton Lavery (2011) *Semie-soet* de Joshua Rous (2011).

Or, nous comptons entre 2000 et 2011 environ dix comédies réalisées par un cinéaste issu d'une autre communauté ou dont les sujets ne sont pas les communautés sud-africaines blanches (ou pas uniquement) : *Chikin Biznis : The Whole Story* de Ntshavheni Wa Luruli (2000), *Cape of Good hope* de Mark Bamford (2004), *Max and Mona* de Teddy Mattera (2004), *Bunny Chow* de John Barker (2006), *Swop !* de Hlomia Dandala (2008), *White Wedding* de Jann Turner (2009), *Killing of Wendy* de David Hickson (2009), *I now Pronounce you black and white* d'Oliver Rodger (2010), *Skeem* de Tim Greene (2011), *Paradise stop* de Jann Turner (2011).

Les cinq « grandes » comédies splaticks depuis 2001 ont été réalisées par un seul cinéaste, Gray Hofmeyr : *Mr. Bones* (2001), *Oh Schuks… I'm gatvol !* (2004), *Mama Jack* (2005), *Mr. Bones 2 : Back from the past* (2008), *Schuks Tshabalala's Survival Guide to South Africa* (2010).

Dans la catégorie des drames cinématographiques (dans une acceptation large), entre 1998 et 2011, nous estimons à vingt-trois le nombre de films réalisés par un cinéaste

blanc ou prenant pour sujet les communautés sud-africaines blanches : *Paljas* de Katinka Heyns (1998), *Promised Land* de Jason Xenopoulos (2002), *The story of an african farm* de David Lister (2004), *Murmur* de Gray Hofmeyr (2004), *Wah-Wah* de Richard E. Grant (2005), *Faith like potatoes* de Regardt van den Bergh (2006), *Number 10* de James Darrell Roodt (2006), *Oil on Water* de Matthews Pete (2007), *Ouma se slim kind* de Gustav Kuhn (2007), *Disgrace* de Steve Jacobs (2008), *Hansie* de Regardt van den Bergh (2008), *Triomf* de Michael Raeburn (2008), *Discreet* de Joshua Roos (2008), *Tornado and the Kalahari Horse Whisperer* de Regardt van den Bergh (2009), *Long Street* de Revel Fox (2009), *Jakhalsdans* de James Darrell Roodt (2010), *Hopeville* de John Trengove (2010), *The Bang Bang club* de Steven Silver (2010), *Skoonheid* d'Oliver Hermanus (2011), *Black Butterflies* de Paula vander Oest (2011), *Roepman* de Paul Ellers (2011), *'n Saak van geloof* de Diony Kempen (2011), *Ek lief jou* d'Ate de Jong (2011).

Nous évaluons en revanche à quarante-et-une le nombre d'œuvres cinématographiques dans la catégorie des drames se basant sur des sujets issus d'autres communautés d'Afrique du Sud ou ayant pour réalisateur un cinéaste lui-même d'une autre communauté : *Boesman & Lena* de John Berry (2000), *Hijack Stories* d'Oliver Schmitz (2000), *Malunde* de Stefanie Sycholt (2001), *Proteus* de John Greyson (2003), *Beat the Drum* de David Hickson (2003), *La caméra de bois* de Ntshavheni Wa Luruli (2003), *Yesterday* de James Darrell Roodt (2004), *Red Dust* de Tom Hooper (2004), *Drum* de Zola Maseko (2004), *Forgiveness* de Ian Gabriel (2004), *Boy called Twist* de Tim Greene (2004), *Zulu love letter* de Ramadan Suleman (2004), *34 South* de Maganthrie Pillay (2004), *Tsotsi* de Gavin Hood (2005), U-*Carmen eKhayelitsha* de Mark Dornford-May (2005), *The Flyer* de Revel Fox (2005), *Dollars and white pipes* de Donovan Marsh (2005), *Conversations on a Sunday Afternoon* de Khalo Matabane (2005), *Faith's Corner* de Darrell Roodt (2005), *Son of Man* de Mark Dornford-May (2006), *Confessions of a Gambler* d'Amanda Lane (2007), *Skin* d'Anthony Fabian (2008), *Jerusalema* de Ralph Ziman (2008), *Izulu Lami* de Madoda Ncaylyana (2008), *Nothing but the truth* de John Kani et David Newton (2009), *Shirley Adams* d'Oliver Hermanus (2009), *Adera* de Nega Tariku (2009), *The Chameleon* de Kevin Singh (2009), *Le secret de Chanda* de Oliver Schmitz (2010), *Themba* de Stefanie Sycholt (2010), *The Race-ist* d'Andrew Willmot (2010), *State of violence* de Khalo Matabane

(2010), *Winnie* de Darrell Roodt (en 2011 mais seulement en festivals), *Lucky* d'Avie Luthra (2011), *48* de Bonginhlanhla Ncube (2011), *How to steal 2 Millions* de Charlie Vundla (2011), *A million colours* de Peter Bishai (2011), *Retribution* de Mukunda Michael Dewil (2011), *31 millions reasons* de John Barker (2011), *Otelo Burning* de Sara Blecher (2011), *The Gentleman* de Joe Njagu (2011), *Capsized* de Ngaka Siphiwe (2011), *Yogera* de Donald Mugisha et James Tayler (2011)[1111].

Il y a donc un véritable déséquilibre dans les nouvelles expressions cinématographiques sud-africaines. Vingt-et-une comédies sont créées à partir de sujets et de thèmes tirés des expériences et des représentations des communautés blanches sud-africaines contre dix sur des situations et des histoires des autres communautés ; tandis que quarante-et-un drames s'appuient sur des récits de communautés noires (zoulou, xhosa, mélange, etc.), coloured, indienne, seulement vingt-trois sont consacrés aux communautés afrikaner ou anglaise. Le résultat comptable marque une pondération entre les comédies et les drames prenant pour sujet les communautés blanches (21 contre 23), et au contraire une disproportion entre les comédies et les drames (10 contre 41) ayant pour objet les autres communautés.

La diversité des voix sud-africaines semble s'exprimer aujourd'hui plus facilement au travers de témoignages de drames humains : le cinéma est certainement en partie encore utilisé comme un exutoire. Que les films parlent du passé, simplement des enjeux du présent ou de la relation entre les deux époques, ces soixante-quatre films dramatiques sont peut-être autant de révélateurs d'une atmosphère sociétale complexe et tendue, d'une noirceur des esprits et d'un regard peu optimiste ou positif sur la situation du pays. En outre, le peu de comédies prenant uniquement en compte les communautés autrefois interdites de droit d'expression artistique peut être expliqué par le fait que les nouveaux cinéastes désirent avant tout parler de leurs blessures, personnelles ou communautaires, ils préfèrent sans doute témoigner dans leur premier film de l'horreur qu'ils ont vécue, vue ou entendue sous le précédent régime (ou vivent, voient et entendent) du fait de leur appartenance communautaire. Le drame, sujet lourd et sérieux, semble donc le plus approprié, surtout si ces réalisateurs ne peuvent faire qu'un seul film avant longtemps – au vu de la complexité de l'industrie locale.

[1111] Tous les films cités pour les comédies, les slapsticks ou les drames ont des sujets locaux et alimentent l'argument de l'exploitation des histoires locales.

Pourtant, comme nous l'avons déjà indiqué précédemment, les cinéastes se rendent compte de ce déséquilibre et de l'image « négative » qu'il donne de la société sud-africaine, de ses citoyens, de son histoire, etc. Les comédies ou les purs films de divertissement comme les films d'action, d'aventure, de science-fiction doivent venir rééquilibrer la production sud-africaine, tout en gardant une authenticité en vue de montrer un autre visage de l'Afrique du Sud.

Le cas Leon Schuster

Cependant, tous les cinéastes que nous avons rencontrés, s'ils sont ouverts et volontaires pour ce changement, n'acceptent pas toutes les compromissions ; ainsi ils condamnent violemment les comédies naïves de Leon Schuster et Gray Hofmeyr qui selon eux sont contre-productives du fait qu'elles perpétuent les stéréotypes ayant eu cours sous l'ancien régime. Jeremy Nathan juge ces films avilissants, dégradants et estime qu'ils cristallisent une expression passéiste qui maintient des représentations idéologiques dangereuses, car désespérément ancrées dans les dogmes de l'apartheid[1112]. Pourtant, ces films marchent très bien au box-office et un public fidèle est à chaque fois au rendez-vous. Sous le prétexte naïf et bon enfant de gags idiots et scatologiques, les spectateurs sont invités néanmoins à conserver des idées et des images du monde, de la société sud-africaine et des relations entre les citoyens nocives et stéréotypées[1113].

Toutefois, le théoricien et historien du cinéma Keyan Tomaselli a une autre opinion à propos de ces films controversés, et surtout du rôle social que joue Leon Schuster, le créateur de ces films : « Les films, la musique et les spectacles de Leon Schuster sont des indicateurs de la relation particulière des Blancs avec l'apartheid et au-delà. Sa formule, développée durant les années d'apartheid, utilise des farces, des pièges et du burlesque qui sont susceptibles de provoquer du mépris, étant fondés sur la race et se produisant habituellement dans un espace social réduit, une petite ville. Bien que les critiques grincent des dents à cause de son recours à des stéréotypes, d'une utilisation

[1112] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[1113] Ibid.

abusive de l'humour de toilettes, ses films sont des succès au box-office »[1114]. Tomaselli considère alors que « l'humour racial, ethnique (…) et guttural de Schuster sert de médiateur aux angoisses sous-jacentes vécues par la plupart des Blancs lors de la transition post-apartheid, de la perte de la Namibie aux questions de discrimination positive dans l'ère post-apartheid. Les films de Schuster sont donc une forme de catharsis sociale »[1115]. Cette période si particulière est présentée comme « un rêve, une hallucination, une farce ou une blague »[1116]. Schuster joue lui-même un certain nombre de rôles dans ses films, s'amusant à se déguiser (en Noir, en femme, uniformes de différentes professions, etc.), déplaçant ainsi les subjectivités et changeant « d'étiquettes ». Tomaselli détermine par conséquent son cinéma comme schizophrénique, « d'un côté il joue sur la race et le sexe, mais d'un autre, il fournit une catharsis culturelle et raciale durant une période de transition »[1117]. Il a donc lui aussi un rôle à jouer dans le panorama des cinémas sud-africains.

Neiloe Khunyeli résume selon nous l'importance de la représentativité des cinémas sud-africains, pour la NFVF et pour le secteur, dans un souci d'authenticité et de diversité : « Je pense donc que la Fondation[1118] est plus intéressée par la philosophie d'une voix africaine authentique qui serait fragmentée et diversifiée parce que je pense que le pays est tellement différent culturellement. Ainsi, l'idée serait de faire des films qui représentent des cultures différentes afin que dans le futur les films de l'industrie montrent comment la nation arc-en-ciel existe de manière très naturelle. Par exemple, vous trouverez un mélange différent de langues dans un film parce que c'est généralement la manière dont les gens communiquent entre eux (…). Ainsi, une personne pourrait parler en xhosa et l'autre personne réagirait en venda »[1119].

Schuster est donc comme nous l'avons exposé un cas particulier, roi du box office et cinéaste aux films uniques. Nous invitons les lecteurs intéressés par celui-ci à se référer aux excellentes analyses et travaux de Keyan Tomaselli ou Martin Botha sur le sujet. Il est abondamment traité sans que nous nous obligions à faire doublon ou redite.

[1114].TOMASELLI Keyan. *Encountering Modernity : Twentieth Century South African Cinemas*. SAVUSA Series. UNISA Press. Amsterdam : Rozenberg, 2006, pp. 46 - 47

[1115] Ibid, p. 47

[1116] Ibid.

[1117] Ibid, p. 48

[1118] La NFVF.

[1119] KHUNYELI Neiloe. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

5.4.4. Les autres formes cinématographiques

Nous parlons dans cette partie essentiellement du fond, des sujets, des situations, des thèmes ou encore des enjeux traités par les cinéastes, mais nous n'avons pas encore abordé la forme. Est-il possible de concevoir des formes cinématographiques sud-africaines ?

Il existe des réflexions autour de cet aspect du cinéma local en Afrique du Sud, elles s'orientent d'après nos lectures principalement vers l'oralité et la tradition orale, les conteurs et les expressions artistiques sud-africaines et africaines passés, l'enjeu étant de lier cette forme à la forme cinématographique par une adaptation du médium. Keyan Tomaselli pense que la fusion de l'oralité africaine et des formes visuelles européennes peut offrir des ponts entre des différences ontologiques et servir ainsi d'outil pour des créateurs qui cherchent une expression artistique spécifique et actuelle[1120]. Il fait aussi le rapprochement entre le rôle du réalisateur et le rôle du griot en tant que représentant de la « conscience collective d'une communauté »[1121] à travers un film comme une chanson ou une poésie. Les productions artistiques sont des « réservoirs culturels »[1122], des « enregistrements du vivant »[1123] qui peuvent être contés ou diffusés dans le futur, « la caméra (le cinéaste) devient le gardien des traditions »[1124]. Selon lui, certains nouveaux réalisateurs qu'il qualifie de « modernes » sont des bardes, des Izimbongi ou des conteurs d'histoires. Il cite des réalisateurs comme Mzwakhe Mbuli ou encore Gcina Mhlope et leurs films, *Mzwakhe : The people's poet* (1993) et *Songololo : Voices of change* (1990) qui utilisent les médias les plus modernes pour raconter des fables épiques orales[1125]. Nous sommes dans ce cas plus proches de l'expérimentation et dans la recherche de formes que dans le film de long-métrage de fiction. Cependant, nous pensons que ce type de tentatives peuvent nourrir le cinéma de fiction plus classique (ex. *Conversations on a Sunday afternoon*).

[1120] TOMASELLI Keyan. *Encountering Modernity : Twentieth Century South African Cinemas*. SAVUSA Series. UNISA Press. Amsterdam : Rozenberg, 2006, p. 87

[1121] Ibid, p. 88

[1122] Ibid.

[1123] Ibid.

[1124] Ibid.

[1125] Ibid, p. 92

Si concilier l'oralité et les techniques cinématographiques modernes apparaît comme une voie, l'autre est de piocher dans les formes cinématographiques africaines dans un sens général ; le style vidéo de la production du Nigeria qui fut conditionné par une forte contrainte économique est devenu un style graphique à l'instar des telenovellas sud-américaines ; le cinéma africain francophone aussi, résistant au style hollywoodien, aux rythmes nerveux, clipés et à l'efficacité sont autant d'exemples de recherches d'adéquation entre la forme et le contenu. D'ailleurs, le jeune Paul Siziwe cherche de ce côté et expérimente un mélange d'influences entre les grands cinéastes africains (Sembene, Manbety, etc.) et le cinéma indépendant américain, européen et français (Ozon, Von Trier, Lynch, etc.). Nous détaillerons ces influences africaines dans la prochaine partie.

5.4.5. Inspiration : exemples et influences

Ce bouillonnement créateur, cette recherche insistante d'une expression cinématographique sud-africaine, sont fortement influencés. En plus de son histoire et forte de nombreux échanges avec des pays ayant des politiques culturelles et cinématographiques dynamiques ainsi que de l'analyse des échecs d'autres pays, l'Afrique du Sud tente de concevoir une politique cinématographique nationale solide.

5.4.5.1. Influences occidentales et asiatiques

Les observateurs, les théoriciens et les cinéastes sud-africains recherchent des exemples dans les politiques culturelles de pays comme le Canada, le Brésil, la Nouvelle-Zélande ou encore le Japon.

Selon Krista Tuomi qui conseille la CFC, il est important d'observer et d'analyser ce que font le Canada, l'Australie et la Nouvelle-Zélande puisqu'ils sont les « principaux compétiteurs dans le secteur de la production télévisuelle et cinématographique »[1126]. Krista Tuomi considère qu'ils sont équivalents ou proches de l'Afrique du Sud en

[1126] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor.* 2005, p. 2

termes de puissance économique allouée à l'industrie cinématographique, à leur situation géopolitique et à leur capacité de produire des films locaux et d'accueillir la production de films étrangers. D'après elle, le Royaume-Uni, la République d'Irlande ainsi que certains États américains doivent eux aussi servir de sources d'informations quant à leur façon de gérer les questions autour du cinéma national et de l'identité cinématographique.

De son côté, la NFVF s'inspire du Canada Audio-Visual Certification Office, le CAVCO, de l'Australian Film Commission (AFC), du Ministère des arts et de l'héritage irlandais, du Département de la culture, des médias et du sport anglais pour réunir des éléments de définition d'un film sud-africain.[1127]

Tendeka Matatu, lui, prend comme exemple l'industrie cinématographique japonaise et plus largement les pays d'Asie lorsqu'il imagine le cinéma sud-africain dans une vingtaine d'années : « Je voudrais voir un endroit où l'industrie locale est plus forte que les films que nous importons. Regardez le Japon par exemple, ou tous les pays asiatiques. La demande du public pour les films locaux, pour les films du cru, est beaucoup plus grande que la demande pour les films internationaux ou les films hollywoodiens. Je pense qu'au Japon en ce moment 80 % des films qui sont distribués sont des films japonais, les autres 20 % sont des films d'Hollywood ou d'ailleurs. J'aimerais voir l'industrie du film sud-africain dans cette situation »[1128].

Terry Tselane, malgré son regard très largement tourné vers Hollywood, apporte lui aussi une idée d'influence étrangère encore différente. « Nous allons emprunter des idées à d'autres cultures, nous allons interagir davantage avec les Indiens par le biais de Bollywood, nous allons voler certaines de leurs idées (…) et commencer à enrichir la culture cinématographique sud-africaine. »[1129]

Cependant, l'influence la plus forte est bien évidemment celle d'Hollywood, tant dans la forme cinématographique qu'industriellement et même dans les sujets traités. Il suffit de demander aux jeunes diplômés quels sont leurs réalisateurs préférés pour s'en convaincre : Matshepo Maja voit en James Cameron le plus grand des perfectionnistes et son modèle en tant que réalisateur ; Marcel Carlse est ébloui par la capacité de Steven

---

[1127] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Criteria for the assessment of a South African film. Draft.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2010, p. 8

[1128] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

[1129] TSELANE Terry. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

Spielberg à donner un esprit magique à tous ses films. Belinda Van Heerden qui en plus de sa profession de productrice enseigne à la Big Fish School conforte cette idée que les jeunes Sud-Africains sont davantage influencés par Hollywood (encore une fois, Steven Spielberg arrive en tête) que par les nouveaux réalisateurs sud-africains : « Aucun d'entre eux, n'a par exemple dit (quand je me présente à une nouvelle classe et que je leur demande qui est votre héros ? Qui aimeriez-vous être ?) Gavin Hood, qui a pourtant été le premier à gagner un oscar pour l'Afrique du Sud avec *Tsotsi*. C'est triste, j'aimerais que les jeunes Sud-Africains s'inspirent de leurs pairs dans le cinéma »[1130].

Les plus jeunes ne sont pas les seuls à prendre comme exemple Hollywood ou à observer et condamner cette « coca colanisation » du cinéma. Nico Dekker s'inspire des studios américains de la Fox, d'Universal ou de Disney. « Donc le studio veut promouvoir le cinéma commercial. Comment pouvons-nous raconter un *Mission impossible*[1131] d'un point de vue africain, comment pouvons-nous faire un *Avatar* africain, comment peut-on faire des comédies passionnantes, des films d'action, des thrillers, films de science-fiction, comme *District 9* ? Comment pouvons-nous faire de tels films en provenance d'Afrique ? »[1132]

Terry Tselane se rend compte des risques : « Nous, les Sud-Africains, nous avons tendance à prendre comme unique point de référence Hollywood (…). Nous nous concentrons normalement sur les films hollywoodiens. (…) Et, comme résultat, même s'il y a des aspects positifs, il y en a aussi des mauvais, parce que les cinéastes finissent par prendre les orientations hollywoodiennes, mais ils imitent les mauvaises tendances »[1133]. Cette influence – qui fait dire à Rehad Desai que l'Afrique du Sud est complètement dominée par les films d'action et les blockbusters – s'immisce dans toutes les strates du secteur et les chiffres parlent d'eux-mêmes : « les grands distributeurs en Afrique du Sud fonctionnent principalement comme des bras armés de la vente et de la commercialisation pour les studios américains, avec 70 % de tous les titres. Un petit nombre de films proviennent de producteurs indépendants américains

[1130] VAN HEERDEN Belinda. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[1131] DE PALMA Brian. *Mission Impossible.* Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions. 1996. 110 mins.
[1132] DEKKER Nico. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.
[1133] TSELANE Terry. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

(25 %), tandis que 4 % proviennent de l'Europe et le reste du 1 % comprend 0,5 % de films sud-africains »[1134].

Ian Jarvis explique cette situation de cinéma sous influence : « Dans un article écrit il y a trente ans, Joseph Agassi et moi avons soutenu que le rêve de nombreux pays émergents a été d'acquérir la technologie occidentale (la modernité d'un genre), tout en rejetant l'occidentalisation (de la modernité d'un autre genre). Aussi loin que la production de film remonte, la technologie vient d'Europe occidentale et d'Amérique du Nord, principalement dans la fabrication. La conception et la présentation de films sont des produits de la tradition occidentale, principalement aux États-Unis. Les films ont alors un cachet occidental indélébile. En termes de business, l'industrie américaine est vue comme un colosse et universellement considérée comme un envahisseur dont les activités invitent à la défense culturelle »[1135]. L'une des façons de se défendre contre cette influence est de regarder ailleurs, près de chez soi, par exemple sur le continent africain.

5.4.5.2. Influences africaines

Ce positionnement africain dans la recherche d'expressions cinématographiques continentales et de tentatives ou de structures pérennes de cinémas nationaux en Afrique manifeste un besoin d'alternatives, d'exemples, de modèles, d'une inspiration plus proche de l'Afrique du Sud et de ses enjeux.

Le continent attire et certains pays en particulier ont une aura sur les cinéastes et les politiques sud-africains. Jeremy Nathan résume bien selon nous l'ascendant que peuvent avoir des pays africains, comme le Nigeria, le Ghana, le Sénégal et d'autres, sur la mentalité et les réflexions en Afrique du Sud. « Je pense que les cinéastes africains dans d'autres parties du continent ont réussi à trouver des voix cinématographiques, principalement dans l'Ouest, en Afrique centrale, vous savez, le Sénégal, le Ghana, le Mali, la Mauritanie, l'Éthiopie, le Congo, ils ont trouvé, (…) ils sont beaucoup plus avancés que nous ne le sommes dans la recherche des voix cinématographiques

---

[1134] McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 11

[1135] JARVIS Ian. *National CInema : A theoretical assessment. Cinema & Nation* / eds. by M. Mette HJORT, Scott MACKENZIE. 1ère éd. London – New York : Routledge, 2000, p. 83

africaines. »[1136] Afin d'illustrer concrètement son propos, le producteur partage l'une de ses expériences professionnelles : « J'ai fait une série appelée *Africa's dreaming* en 1995-1996, six films, six pays différents, Sénégal, Tunisie, Zimbabwe, Namibie, Mozambique et Afrique du Sud. Un réalisateur de chaque pays, un producteur, un scénariste. Trois systèmes, l'un français, l'un anglais et l'un portugais, en fait cela a été très compliqué pour nous parce que les pays francophones ont une façon plus sophistiquée de conter des histoires alors nous avons toutes les ressources, nous avons tout l'argent. (…) Mais les films francophones sont bien meilleurs »[1137]. L'une des références africaines qui reviennent le plus souvent est Nollywood, le cinéma du Nigeria.

Le cas du Nigeria

Le pays a tenté de créer une autorité nationale pour concevoir, mettre en place et contrôler un politique cinématographique locale. Alors que le Nigeria est le premier pays africain à posséder une chaîne de télévision qui transmet à partir de 1959[1138], c'est en 1970 que la production de film dit local avec le film controversé *Son of Africa* produit par Fedfilm Limited[1139]. L'État se dote du Nigeria Film Corporation (NGC) en 1979, mais qui n'est inauguré officiellement qu'en 1982. Son objectif est de soutenir le développement d'une industrie cinématographique nationale, par une assistance économique, l'acquisition et la distribution de films, la fourniture d'équipement technique, la création d'une archive nationale ainsi que la formation de professionnels pour assurer la pérennité du secteur[1140]. Malheureusement, cette tentative de structuration est un échec causé par la corruption, l'incompétence, la politique inadaptée, etc. « Il n'y a pas eu de réelle incitation pour favoriser la croissance des médias créatifs nationaux, des individus ont pris sur eux le défi de créer et de

[1136] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[1137] Ibid.
[1138] UKADIKE Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. 1ère éd. Berkerley - Los Angeles -London : Universiy of California Press, 1994, p. 114
[1139] « Produit par Fedfilm Limited, une société de production libano-nigériane, (…) », il a « (…) suscité des fortes critiques puisque certaines personnes pensaient que la contribution du Nigeria était trop minime pour accorder un statut national sérieux au film ». in ibid, p. 144
[1140] Ibid, p. 143

développer des productions autochtones[1141] dans le cinéma et le théâtre (…), en dépit de limites financières et matérielles colossales. »[1142] Cette initiative individuelle de produire sans aucune aide de l'État est un modèle à analyser pour les Sud-Africains, qui y voient une forme structurelle, économique et esthétique attractive. « Quand vous parlez de Nollywood… Nollywood a créé une industrie purement basée sur la livraison de DVD au public sans aucun soutien du gouvernement et de la télévision, ils ont créé un marché parfait. Du cinéaste directement à l'acheteur et à un coût que le marché peut soutenir. Ils font un type de films que les gens ne consomment pas à la télévision ou au cinéma »[1143]. Ce séduisant système parallèle pérenne qui s'autofinance semble pour Jeremy Nathan être le modèle à suivre, car les films ont un public et sont faits pour le bon prix[1144]. Mike Dearham, qui est à la tête des acquisitions de catalogue chez M-Net, partage cette vision : « Ce que vous allez trouver aujourd'hui en Afrique du Sud est un phénomène, comme à Nollywood. (…) ce qui se passe maintenant, les caméras bon marché et l'accès facile aux moyens de production, provoquent une nouvelle vague de production (…), des films pour 27 000 dollars tournés en trois semaines, directement en DVD, tout comme à Nollywood. Et cela est en croissance constante aujourd'hui, au point que nous le reconnaissons chez M-Net comme un développement très important et que nous avons lancé une chaîne Mzansi Magic. Mzansi Magic est une chaîne unique parce qu'elle se concentre sur le contenu sud-africain. Aujourd'hui, sa programmation comporte essentiellement des films de cette catégorie et nous en faisons produire directement parce qu'elle est populaire. L'une des chaînes qui fonctionnent le mieux sur le bouquet DSTV est Africa Magic. Africa Magic est une chaîne qui est supérieure en audience, même si elle est en concurrence avec d'autres chaînes qui montrent des films de studios américains, Africa Magic, c'est du Nollywood. Des films bon marché, à faible budget de production. C'est un phénomène qui nous intéresse, et nous essayons de le reproduire avec Mzansi Magic »[1145]. Il ne s'agit donc pas de distribuer ou de diffuser des contenus de Nollywood, mais de s'approprier les méthodes économiques et les codes stylistiques pour les reproduire en Afrique du Sud avec des points de vue sud-

[1141] « indigenous ».
[1142] Ibid, p. 144
[1143] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[1144] Ibid.
[1145] DEARHAM Mike. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

africains. Cette adaptation du modèle et cette greffe révèlent que cette tendance attire. Elle permet selon Mike Dearham de produire des films à petits budgets (et donc d'en produire plus) et exclusivement sud-africains : maîtrise locale des coûts, du casting, de l'équipe technique et du premier circuit de distribution. Les effets se font très rapidement sentir. Les films sud-africains produits sur ce modèle sont majoritairement en langue zoulou, sotho ou xhosa ; les histoires ne sont pas toujours très bien structurées, elles se concentrent sur des valeurs traditionnelles très localisées communautairement ; ils sont plus proches de ce que l'on nomme des « mini-séries », car ils se constituent de trois ou quatre parties de cinquante-deux minutes chacune[1146]. Ces productions révolutionnent donc complètement la manière classique et dominante de faire du cinéma.

Néanmoins, tout le monde ne pense pas que ce système soit applicable, ou qu'il soit souhaitable de l'importer en Afrique du Sud : « Je pense que le modèle nigérian est extrêmement fascinant, je ne pense pas que c'est adapté à l'Afrique du Sud. Je pense que c'est un travail pour le Nigeria en raison de certaines autres influences, d'autres circonstances, je ne pense pas que nous devrions essayer de faire des films comme ça »[1147]. Cet argument s'appuie le plus souvent sur la qualité de forme et d'écriture de ces films. Vues d'un regard habitué à l'esthétique hollywoodienne, européenne, hollywoodienne ou encore hongkongaise, ces productions peuvent dérouter par leur aspect amateuriste ou bâclé. Nous pensons que la recherche esthétique n'est pas le « clinquant », le « léché », l' « efficace » ; les effets spéciaux ne sont pas au centre des préoccupations ni des cinéastes ni des spectateurs, qui cherchent à donner ou trouver autre chose dans ces films, une proximité, une familiarité, une communauté, une expression culturelle cohérente avec leur identité. Ces films ne sont donc pour nous pas moins professionnels ou moins qualitatifs que les autres – il n'est simplement pas pertinent de les évaluer à travers la même grille d'analyse. Cependant, l'intégration d'un tel style ou genre de cinéma au sein de la production sud-africaine ajoute un nouvel outil d'expression, mais ces films sont pour l'instant largement cloisonnés dans une production et une distribution communautaire en direction des populations noires du pays. Il existe des chaînes de télévision, notamment éditées par M-Net, qui ne diffusent

[1146] Ibid.

[1147] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

que des contenus en afrikaans ou en anglais, mais nous n'avons pas connaissance de la production de films de type nollywoodien en langue afrikaans ou anglaise par exemple. Cet engouement communautaire pour le modèle cinématographique du Nigeria trouve une illustration surprenante dans le cas des Venda et Vendawood. Neiloe Khunyeli explique que cette communauté s'est emparée du modèle, produit et distribue en circuit fermé, uniquement pour sa communauté des films en langue venda[1148]. Une page Facebook est même consacrée à ce cinéma – informations sur les diffusions, la production, etc.[1149] On observe donc un véritable mouvement de récupération des formes cinématographiques africaines pour servir les expressions audiovisuelles sud-africaines.

Le cas du Ghana

Le Nigéria et Nollywood ne sont pas les seuls modèles de structuration d'un système ou d'un cinéma national. Le Ghana est souvent cité en exemple, malgré l'échec de la constitution d'une véritable autorité publique et centrale à gérer la politique cinématographique nationale. « Le Ghana dispose d'un centre de production cinématographique nationale, The Ghana Film Industry Corporation (GFIC), créé en 1957 après l'indépendance du Ghana (…). La quête du Ghana pour intégrer le cinéma dans sa culture nationale l'a conduit à avoir un centre de production moderne, sophistiqué et envié. Selon le premier directeur du centre de production, Sam Aryety, le Ghana possédait "la meilleure infrastructure cinématographique en Afrique tropicale". »[1150] Disposant d'un très bon équipement (laboratoires, studios de tournage et de son, etc.), le Ghana semblait pouvoir garantir un avenir pour la création cinématographique nationale. « La GFIC avait un statut unique, étant la première entreprise de son genre en Afrique avec des installations pour faire des films, de la conception à la finalisation, ou comme l'a dit le cinéaste sénégalais Paulin Soumanou

[1148] KHUNYELI Neiloe. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1149] NDOU Tshidino. Vendawood movies rock. Facebook [en ligne]. Disponible sur : http://www.facebook.com/group.php?gid=115863994846&v=wall [consulté le 10 décembre 2011].

[1150] UKADIKE Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. 1ère éd. Berkerley - Los Angeles -London : Universiy of California Press, 1994, p. 111

Vieyra, la GFIC "était capable d'accueillir une dizaine de longs-métrages par an". »[1151] Cependant, un bouleversement politique survient, le renversement du gouvernement de Kwame Nkrumah par l'armée. Son intervention dans les activités de la GFIC la mena à sa perte, sur fond de problèmes administratifs et d'une politique culturelle inadaptée qui devint un obstacle pour les cinéastes nationaux et qui empêcha que le cinéma ghanéen devienne une industrie autosuffisante[1152].

Notons que le Zimbabwe, le Burkina Faso, le Kenya ou la Tanzanie sont d'autres modèles (plus ou moins heureux) de structuration d'un cinéma national que les cinéastes sud-africains peuvent consulter, comme en témoigne Jeremy Nathan : « Nous pensons que la route vers le cinéma c'est Hollywood. Alors que c'est complètement faux, la route c'est l'Afrique »[1153].

5.4.6. À la recherche d'une aura internationale pour les cinémas sud-africains

Si les cinémas sud-africains sont en cours d'élaboration autour des notions d'authenticité, de cohérence, d'identité et de localité, le secteur pense aussi à l'exploitation de ses contenus à l'étranger, en Afrique continentale, aux États-Unis ou en Europe.

Le cinéma sud-africain, pour résister aux autres cinématographies sur son propre territoire, mais avant tout dans le monde globalisé de ce siècle, doit se résoudre à faire des compromis ou à trouver des alternatives à cette philosophie « sud-africano-centrée ».

Le Docteur Melanie Chait, directrice de l'école Big Fish School, estime que les échanges s'intensifient et que la meilleure façon de résister en vue de continuer à faire des films en Afrique du Sud est de ne pas rester figé au sein de ses frontières[1154]. La technologie et les innovations dans les TIC (Technologies de l'Information et des Communications) poussent d'ailleurs les jeunes cinéastes à travailler autrement (partage

[1151] Ibid.
[1152] Idid, p. 112
[1153] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

d'informations, de vidéos, meilleure visibilité mondiale, etc.) et à ne pas se limiter à l'Afrique du Sud pour montrer leurs films. Certains des courts-métrages de la Big Fish School ont par conséquent été commandités par les Nations Unies ou diffusés sur les antennes de la BBC[1155].

Mike Dearham exprime cette idée en deux temps. Il tempère l'engouement « sud-africano-centré » qu'il considère comme une voie envisageable et réaliste, mais certainement pas comme la seule à suivre. Premièrement, dit-il, « il y a beaucoup de genres qui, je pense, peuvent nous sauver (…). Parce que le monde ne veut pas entendre une histoire sud-africaine, le monde ne veut pas entendre une histoire de l'Afrique, le monde veut entendre une bonne histoire, peu importe sa provenance. Et nous devons nous préoccuper de cette bonne histoire : le développement d'une idée, le développement du script, l'investissement dans la recherche et développement. Et, cela afin d'apporter un scénario unique et qui se tient, d'un grand niveau qualitatif, de sorte qu'il puisse offrir au monde quelque chose de nouveau, quelque chose d'intense »[1156]. Deuxièmement, il pense que le marché pour le cinéma africain et les contenus audiovisuels sud-africains est avant tout « l'Afrique et la diaspora. Aujourd'hui, nous pouvons être une industrie durable si nous nous concentrons sur le continent et la diaspora en France, la diaspora dans les Caraïbes, la diaspora du Royaume-Uni, des États-Unis, il y a une communauté noire énorme dans ce pays, avide de ce genre d'images, et c'est le marché, vous voyez, soit par la télévision, soit le DVD, soit la VoD, mais c'est le marché »[1157]. L'objectif est de couvrir les coûts de production des films au sein de ce marché avant de les proposer au reste du monde, comme le fait Hollywood qui récupère son investissement sur le territoire américain avant de faire des bénéfices avec la distribution internationale : « C'est la stratégie que nous devrions poursuivre en tant que communauté africaine sur ce continent et à l'étranger »[1158].

L'historien du cinéma africain Nwachukwu Frank Ukadike confirme cette ouverture sur le continent et sur le monde alimentée par une problématique économique : « Il ya une envie profonde de satisfaire les goûts des publics africains et étrangers. Reflétant les

---

[1154] CHAIT Melanie Dr. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[1155] Ibid.
[1156] DEARHAM Mike. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[1157] Ibid.
[1158] Ibid.

réalités économiques en Afrique aujourd'hui, le ciblage des spectateurs étrangers se connecte philosophiquement avec la notion de viabilité économique, dans laquelle l'exportation effective des biens améliore le produit national brut »[1159].

Ce monde globalisé où s'intensifient les échanges et l'internationalisation de la distribution cinématographique sud-africaine a aussi pour résultat une « exportation » des talents sud-africains. Certains cinéastes et notamment des réalisateurs du pays ont succombé aux sirènes hollywoodiennes. Ils gèrent différemment leur carrière, selon leur profil. Certains après un ou deux films en Afrique du Sud rejoignent les États-Unis. Gavin Hood réalisateur de *Mon nom est Tsotsi* (2005) a réalisé pour des grands studios *Rendition* (2007), *X-Men Origins : Wolverine* (2009) et se prépare à tourner *Ender's Game* (2013). D'autres sont basés en Amérique, mais réalisent des films en Afrique du Sud et pour des compagnies étrangères, à l'image de Ralph Ziman avec ses films *Hearts and Minds* (1995), *The Zookeeper* (2001) et *Jerusalema* (2009)[1160]. Certains sont installés en Amérique du Nord, sont produits par des fonds américains ou étrangers, mais prennent l'Afrique du Sud pour sujet de longs-métrages de fiction, comme Neill Blomkamp et *District 9* (2009). Jeremy Nathan souhaite que Gavin Hood et Neill Blomkamp, les talents du pays, reviennent en Afrique du Sud, faire d'autres films dans d'autres conditions que celles des studios.

Les acteurs et les actrices sud-africaines sont aussi touchés par cet engouement hollywoodien, nombreux sont les jeunes comédiens qui partent tenter leur chance, bénéficiant d'un avantage de poids sur d'autres candidats : la langue anglaise. Mais Terry Tselane aimerait inverser cette tendance, de sorte que le cinéma sud-africain soit attractif du fait de stars locales (si possible des stars issues des communautés sud-africaines noires) reconnues internationalement. « Tant en termes d'équipe technique que de distribution, nous devons être en mesure de les développer de telle façon que les productions internationales et les majors, lorsqu'elles pensent à un film, ne pensent pas seulement penser à Will Smith et Denzel Washington, mais soient en mesure de se dire : "Il y a des gens en Afrique du Sud qui pourraient jouer ce rôle beaucoup mieux qu'eux, qui sont ces gens ?". »[1161] L'actrice d'origine sud-africaine la plus connue est Charlize

---

[1159] UKADIKE Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. 1ère éd. Berkerley - Los Angeles -London : Universiy of California Press, 1994, p. 250

[1160] Il développe actuellement plusieurs films donc l'action se déroule en Afrique du Sud et dont la production sera aussi locale.

[1161] TSELANE Terry. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

Theron, délogeant Jamie Uys le réalisateur de *Les dieux sont tombés sur la tête* (1981) en tant que Sud-Africain le plus influent dans le secteur cinématographique mondial, mais son cas est très particulier et le responsable de la Gauteng Film Commission n'a certainement pas en tête son exemple quand il pense à des stars nationales ayant une aura internationale.

Le cas Charlize Theron

C'est encore une fois, Keyan Tomaselli qui nous donne l'explication du particularisme de l'actrice : « Charlize Theron, qui a apparemment déclaré dans une interview qu'elle a quitté l'Afrique du Sud lorsque l'apartheid a pris fin par peur de ne pas pouvoir trouver un emploi en tant que personne blanche, a grandi dans une petite propriété à la périphérie d'une petite ville ouvrière du pays. Après un bref passage en tant que top modèle, (…) elle a déménagé à Hollywood avec sa mère, abandonné son accent en faveur d'une voix américaine traînante, et gravi les étapes jusqu'au sommet, pour finalement obtenir la reconnaissance aux Oscars pour sa performance dans *Monster* (2003). Lors de son discours d'acceptation de son Golden Globe, elle a joué le conte de fée romantique, de la pauvreté à la richesse, en s'écriant : "Je suis juste une fille d'une ferme en Afrique du Sud" puis a promis de "rapporter ça à la maison la semaine prochaine". (…) C'était un signe de reconnaissance envers ses racines culturelles, malgré son accent américain. Le battage médiatique qui a entouré sa visite "chez elle" souligne le complexe d'infériorité en Afrique quand il s'agit de production culturelle, où la mesure ultime du succès est de "réussir à l'étranger" »[1162]. Son voyage sur « ses terres » fut loin d'être un simple retour aux sources : itinéraires secrets, rencontres avec Thabo Mbeki et Nelson Mandela, voyage en classe affaires offert à elle et son entourage par la compagnie nationale, etc. Ce qui fait dire à Tomaselli que « le succès de Charlize Theron s'est fait au détriment, et non pas au nom, du groupe, de la culture et de l'économie afrikaner »[1163], car elle s'est complètement adaptée au moule hollywoodien,

[1162] TOMASELLI Keyan. *Encountering Modernity : Twentieth Century South African Cinemas*. SAVUSA Series. UNISA Press. Amsterdam : Rozenberg, 2006, p. 115
[1163] Ibid.

aux standards du modèle dominant et a donc perdu son authenticité – ce que cherche Terry Tselane lorsqu'il évoque des stars nationales à l'aura internationale.

5.5. Défis et obstacles

Ces recherches, ces réflexions, ces pistes qui concourent toutes vers une volonté d'ensemble de s'approprier le moyen d'expression et esthétique qu'est le médium cinématographique pour le mettre au service de la modernité, c'est-à-dire d'idées et de représentations contemporaines émanant des citoyens sud-africains d'aujourd'hui, ne sont pas sans risques ni sans obstacles.

5.5.1. Compétences : formations et connaissances

Le premier des défis réside dans la formation et les compétences des cinéastes pour assurer la structuration, la pérennité et la pertinence des voix sud-africaines et des cinémas nationaux.

Les lacunes du fait de la jeunesse des réalisateurs et des scénaristes complexifient grandement le développement de ces voix sud-africaines au profit de la reproduction de modèles dominants de codes et d'expressions cinématographiques par des réalisateurs plus expérimentés issus de la précédente génération de cinéastes. Bridget Pickering met en avant ce problème pour expliquer en partie les difficultés rencontrées lors de création de longs-métrages de fiction en Afrique du Sud : « Selon moi, le plus gros ennui est de trouver le bon talent, les scénaristes qui vont vous aider à développer correctement un projet (…), ce serait mon souhait que nous passion à un autre niveau dans la narration de l'histoire, qui soit sud-africaine et captivante, qui intègre véritablement l'esprit sud-africain »[1164].

Jeremy Nathan explique cette étape, qu'il pense temporaire, par le fait que la majorité de ces réalisateurs (issus des communautés mises à l'écart par le passé) inexpérimentés ou peu expérimentés n'ont pas l'occasion de faire assez de films, de progresser et ainsi

[1164] PICKERING Bridget. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

de faire évoluer les cinémas sud-africains à un niveau plus mature : « les jeunes réalisateurs noirs ont beaucoup plus de difficultés à faire des films et nous, à DV8 nous avons fait beaucoup de films avec de jeunes réalisateurs noirs. Nous sommes une industrie de cinéastes de "première fois". (…) Tous les films que nous avons fait, *Max and Mona*, *Forgiveness*, *The Flyer*, *Bunny Chow*, *Izulu Lami*, *State of Violence*, *How to steal 2 millions* et *Shirley Adams*, sont tous des premières fois de cinéastes. Ce qui est crucial c'est d'arriver à se déplacer, nous devons continuer à en faire, mais nous devons passer aux deuxièmes films et aux troisièmes films. (…) Donc je pense que nous sommes dans un moment embryonnaire, nous sommes dans un moment évolutif »[1165].
Le secteur sud-africain est victime de sa jeunesse et de sa restructuration..

5.5.2. Authenticité : cinéastes, sujets, langues

Le second défi est dans la conception et la définition de l'authenticité cinématographique de façon à ce que les cinéastes produisent des films qui puissent être cohérents avec qui ils sont et avec ce dont ils ont envie de parler. Cela pousse à questionner les représentations sud-africaines au cinéma et, partant de ce principe, à révéler les stéréotypes qui émaillent encore les productions sud-africaines.

La mise en images d'histoires, de situations ou d'enjeux purement sud-africains n'est pas suffisante : le traitement de ces sujets doit être fait en cohérence dans la recherche de cette authenticité. Une histoire sud-africaine représentée dans un film aux codes esthétiques hollywoodiens n'est pas authentique. Elle ne le sera pas non plus si elle est racontée sans réalisme, c'est-à-dire si le film, par sa forme, ne la rend pas crédible aux yeux de ceux qui sont familiers avec ce type d'histoire.
Neiloe Khunyeli de la NFVF évoquait le cas d'un film sur le passage rituel de l'enfance à l'âge adulte chez les Zoulous, réalisé par un cinéaste n'ayant qu'une connaissance superficielle du sujet et n'ayant pas fait de recherches suffisantes ou ne s'étant pas entouré de conseillers, ni de spécialistes pour s'assurer de la crédibilité du traitement de son sujet. Cette crédibilité, cette authenticité, si elles sont souhaitées, ne peuvent être

[1165] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

atteintes que par une attention scrupuleuse lors de chaque étape de la production : le développement du projet, l'écriture du scénario, le montage et même la distribution en salle ou la diffusion en télévision. Cette attention particulière sert à limiter les tons paternalistes, romantiques ou même révisionnistes qu'offrent certains films plus ou moins volontairement. Les réalisateurs s'en défendent en expliquant qu'ils « n'ont jamais voulu dire ça » ou que l'on a « mal interprété » leur œuvre. Certains observateurs rangent par exemple les « white conscience films » dans cette catégorie. Il n'est pas simple de créer un film crédible et de juger de l'authenticité d'une œuvre, mais le travail pour y parvenir est inévitablement méticuleux.

Limites et contraintes de l'authenticité

L'une des difficultés les plus souvent rencontrées par les cinéastes demeure l'introduction d'une langue qui n'est pas maîtrisée par ceux-ci. Comment raconter une histoire authentique se déroulant dans une communauté dont on ne connaît pas la langue, ou du moins dont on ne saisit pas toutes les subtilités ? L'une des solutions les plus communes pour contourner le problème est, comme nous l'avons dit, de s'entourer de spécialistes et de conseillers, comme un scénariste, un script doctor ou un dialoguiste qui parlent cette ou ces langues utilisées dans le film. Le souhait est ainsi d'éviter les erreurs de traduction, d'interprétation et de signification. Ralph Ziman pour son film *Jerusalema* s'est attaché les services d'une personne pour superviser toutes les parties intégrant des dialogues dans les langues autres que l'anglais dans le but de garantir une crédibilité, un réalisme et donc une authenticité à son film se déroulant au cœur de Johannesburg où se croisent des langues sud-africaines, de l'argot local et d'autres langues africaines[1166].

Tendeka Matatu, le producteur du film, donne un point de vue très clair sur l'authenticité et l'usage d'une langue sud-africaine au cinéma : « Ce n'est pas "Nous allons faire une version africaine de ce film hollywoodien". Il s'agit d'une expérience réelle, c'est quelque chose qui sera crédible pour le public. Et la langue joue un rôle extrêmement important dans cela, je crois. Par exemple avec *Jerusalema* nous ne pouvions pas, nous n'avons jamais imaginé faire ce film tout en anglais. Je pense que

nous aurions perdu beaucoup de l'authenticité du film et le respect des spectateurs. Ce qui est assez intéressant, c'est que le film a été écrit par un Sud-Africain blanc Ralph Ziman, et (…) Ralph a écrit l'histoire et écrit le scénario. Puis nous sommes allés à la rencontre d'un script doctor et conteur fantastique appelé Mtutu Matshoba[1167]. Et Ralph et Mtutu ont travaillé ensemble sur les dialogues et les situations, et pour Ralph décrire ce que c'était dans un township il y a dix ans aurait été très difficile. Il n'y a jamais vécu. Alors Matatu a apporté cet aspect, a apporté l'authenticité, et beaucoup de celle-ci vient de l'utilisation des langues »[1168]. Il poursuit cette analyse sur le rapport qu'entretiennent les acteurs et les cinéastes avec la langue anglaise. Son utilisation intervient comme un réflexe, une habitude dont on ne peut s'affranchir puisque cette langue semble être la seule à obtenir les faveurs des diffuseurs si l'on souhaite intégrer le secteur ou voir distribuer son film. « Nous avons en Afrique du Sud différents acteurs qui parlent des langues différentes et l'une choses les plus folles que nous voyons en Afrique du Sud, c'est par exemple, quand vous allez aux castings : les acteurs viennent aux auditions et ils essaient de faire quelque chose en anglais et cela va être correct, mais ça va être un peu plat, cependant vous pouvez discerner un certain potentiel. Et si vous leur demandez de le faire dans leur propre langue, dans leur propre langue maternelle, la performance change radicalement. C'est généralement une bien meilleure performance. Donc la langue a un rôle très important. (…) Je me pose toujours la question, et cela m'a toujours surpris, que les auteurs estiment avoir besoin d'écrire en anglais à l'origine. Alors, ce qui arrive (…) à la télévision où il y a un certain quota d'utilisation des langues (…) c'est que le scénario est écrit en anglais puis il est traduit dans d'autres langues. Et, je me demande ce qui se passerait si le scénariste qui est zoulou écrivait d'abord son script en zoulou et ensuite le traduisait dans des langues autres. Serait-ce plus authentique ? »[1169].

La singularité de cette relation complexe entre l'usage de la langue et la création cinématographique ne trouve pas systématiquement une issue positive dans l'écriture de dialogue dans la langue désirée. Cette solution n'est pas infaillible et demande une recherche soignée et un travail très appliqué. En effet, les conséquences, une fois que le

---

[1166] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

[1167] Nous ne sommes pas certain de l'orthographe.

[1168] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

[1169] Ibid.

film est distribué, peuvent être catastrophiques et entâcher sa distribution ainsi que la carrière du réalisateur et des producteurs.

Le cas du film *Yesterday* de Darrell Roodt (2004) est symptomatique des défis d'authenticité dans la mise en images d'un sujet et dans les choix et l'utilisation d'une langue étrangère aux cinéastes (le film est produit par Anant Singh). Le film a été promu comme étant le premier film en zoulou. Le rôle de la langue comme élément de marketing pour promouvoir l'œuvre indique alors son importance. *Yesterday* relate l'histoire d'une femme, Yesterday. Elle contracte le Sida à cause de son mari mineur. Mise à l'écart de sa communauté, elle décide néanmoins de se battre pour voir sa fille rentrer à l'école. Rejetée par les siens, elle est contrainte de parcourir de très longues distances à pied afin d'accéder à un dispensaire et pouvoir consulter un docteur. Après avoir imaginé deux versions pour le film, une en anglais et une autre en zoulou, le réalisateur a convaincu son producteur réticent en premier lieu d'utiliser le zoulou comme langue principale. Pourtant, Keyan Tomaselli signale que la réception du film fut extrêmement mitigée selon les publics du fait justement du traitement de ce sujet et de l'utilisation de cette langue : « Certains critiquèrent le film qui selon eux était un portrait stéréotypé des Zoulous ruraux, les villageois sont mesquins, médisent et sont ignorants. Le forum des soigneurs traditionnels d'Afrique du Sud a attaqué le film par ce qu'il suggère que les soigneurs traditionnels ne sont pas informés des causes est des effets du Sida. Cependant, les critiques les plus accablantes condamnent les dialogues simplistes, la pauvre diversité des phrases et le manque de nuance révélant une absence de véritable recherche. Un spectateur zoulou a même pointé un problème sur les sous-titres qui n'étaient pas totalement cohérents, avec le singulier utilisé à la place du pluriel par exemple. Le scénario avait été écrit en premier lieu par Roodt en anglais puis traduit en zoulou »[1170].

Appropriations sud-africaines d'histoires universelles

À l'inverse, une histoire ou un récit universel réalisé avec des codes esthétiques locaux ou différents, peut être plus authentique. On peut en effet traiter d'amours impossibles,

[1170] TOMASELLI Keyan. *Encountering Modernity : Twentieth Century South African Cinemas*. SAVUSA Series. UNISA Press. Amsterdam : Rozenberg, 2006, p. 51

thème abordé par toutes les cinématographies du monde dans un modèle esthétique dominant, en l'abordant d'un point de vue sud-africain, c'est-à-dire examiner les relations humaines amoureuses par le prisme « sud-africano-centrique » à l'image du film *I Now Pronounce you Black and White* de Oliver Rodger (2010). Il s'immisce dans l'intimité d'un jeune couple mixte en Afrique du Sud qui décide de se marier, pour en révéler et critiquer avec humour la cristallisation des décalages culturels, traditionnels, religieux entre les parents de chacun (d'un côté xhosa de l'autre afrikaner/juif) ; la mixité factuelle de l'entourage du couple (qui se veut une représentation de la mixité sud-africaine : Coloureds, Indiens, Anglais, Afrikaners, Juifs, etc.) ; les paradoxes – le père du marié est afrikaner, sa femme est juive, etc. Le film ne se prive pas non plus de bouleverser les codes représentatifs dans la culture sud-africaine. Alors que les parents de la mariée vont voir une Sangoma, une médecin/devin traditionnelle, pour empêcher leur fille de continuer à fréquenter ce garçon blanc, l'assistant (Twaza) de cette dernière n'est autre qu'un jeune homme blanc parlant parfaitement xhosa et anglais, ce qui est pour le moins surprenant. Le détournement de cette représentation classique, prétexte à de nombreux gags, est réalisé grâce à l'acteur et comique Nik Rabinowitz qui se présente (sur son site Internet) comme « le comédien juif parlant le xhosa le plus drôle d'Afrique du Sud »[1171]. Ces séquences font bien évidemment rire ou non un spectateur sud-africain pour des raisons différentes de celles d'un spectateur étranger. Il apparaît manifeste que ce détournement interroge profondément l'histoire, les représentations et les cultures sud-africaines, c'est en cela, selon nous, que le film tire une certaine authenticité, malgré le caractère exagéré : le point de départ est une situation clairement sud-africaine. Toutefois, ce film n'évite pas totalement les stéréotypes et malgré un véritable ancrage dans la société sud-africaine, s'embourbe dans des caricatures excessives de personnages d'autres communautés qui s'avèrent être un mélange maladroit de personnages typiques de la comédie potache moderne américaine et d'éléments locaux. George Best, un chauffeur de taxi privé, d'origine indienne, accompagne David Middy, le témoin de Simon Dawson, le futur marié. Débit vocal rapide, voix aigüe et nasillarde (proche de personnages interprétés par des acteurs comme Chris Rock, Chris Tucker, Joe Pesci, etc.), bidouilleur et magouilleur (il arrive avec des moyens parallèles à faire venir un taureau pour la cérémonie de mariage),

[1171] *Nik Rabinowitz.* www.**nikrabinowitz**.co.za/ [consulté le 10 novembre 2011].

enjôleur et crâneur (sa fierté de s'appeler Best), excessif (il sort de son pantalon un énorme pistolet dans l'une des scènes d'introduction), looké (petit chapeau, chemisette de couleur, pantalon blanc), etc. Toutes ses apparitions sont des prétextes à gags idiots, humiliants et risibles. Il est indiscutablement un agent comique burlesque dans le film, imitant des modèles hollywoodiens bien connus.

Images références de l'Afrique du Sud

La représentation de l'Afrique du Sud en tant que paysage et décor est aussi très importante dans les cinémas sud-africains. Une galerie d'images de référence apparaît : les townships, avec Soweto en tête, mais aussi Alexandra ou les Capetown Flats ; la tour Vodacom de Johannesburg et ses grattes-ciels ; le waterfront et la Table Moutain dans la ville du Cap ; le karoo, ce semi-désert dans la partie ouest du pays, entre montages, collines verdoyantes et plaines arides ; le veld, une savane d'herbe jaunie et d'arbustes ; les fermes blanches afrikaners ; les longues routes traversant l'immensité du pays ; les petites villes perdues au milieu de nulle part ; etc.

Ces figures devenues cinématographiques s'ajoutent à d'autres motifs (le train de banlieue jaune et gris de Johannesburg, les taxis minibus, etc.) qui deviennent ainsi des repères familiers pour les spectateurs. La particularité est dans le changement de sens que l'on donne à ces représentations : Soweto n'est plus un bidonville dangereux et inquiétant dans *Max and Mona* de Teddy Mattera (2004), le township où se déroule le mariage dans *White Wedding* de Jann Turner (2009) est un lieu paisible et sûr, le film *Jozi* de Craig Freimon (2010) est une ode à la ville de Johannesburg qui n'est plus la présentée comme la capitale du crime, etc.

5.5.3. Normalisation : changement d'images et de réputation

Le troisième défi concerne l'ensemble des représentations qui participent, selon nous, d'un projet qui dépasse largement le seul secteur cinématographique : bouleverser l'image que l'Afrique du Sud a d'elle-même et aux yeux des autres, donc pour les publics nationaux et les publics internationaux.

Ce désir de transformer la réputation de l'Afrique du Sud, dont nous avons parlé dans le quatrième chapitre, se formule par le souhait de modifier les perceptions d'extrême violence, de résistance politique, d'injustice, de pauvreté, de racisme, de pays ravagé par le Sida, etc. La volonté est de susciter d'autres représentations ou de contrôler et de filtrer ces représentations dans la mesure du possible – notamment par le soutien financier public à la création cinématographique. L'image globale de l'Afrique du Sud doit être positive. Il faut que les films témoignent de la métamorphose de la société, des succès de la démocratie, des avancées économiques des citoyens, du souffle de liberté dans un pays moderne qui souhaite faire jeu égal avec des pays comme le Brésil et l'Inde et qui a la volonté d'asseoir une domination géopolitique sur le continent africain. Dans le secteur cinématographique, ce sentiment s'exprime par une lassitude réelle ou feinte des films politiques, historiques, des drames qui prennent l'apartheid ou ses conséquences comme sujet. Ce changement se manifeste par des cinéastes qui veulent se faire les hérauts de nouvelles envies de leur part comme de celle des spectateurs. Tendeka Matatu soutient par exemple que « sortis d'une Afrique du Sud d'apartheid, vous trouvez des jeunes gens talentueux qui ont des histoires différentes à raconter. Leurs histoires portent sur la vie en Afrique du Sud aujourd'hui, sur leurs expériences maintenant, et pas nécessairement en rapport avec le passé. (…). Donc, il y a une essence réelle, une réelle envie, une demande réelle du public pour des histoires qui sont pertinentes et contemporaines (…). C'est un changement très intéressant »[1172].

L'Afrique du Sud et le cinéma sud-africain pâtissent d'une réputation et de références qui ne plaisent pas à Jeremy Nathan, qui souhaiterait montrer autre chose de la complexité de son pays : « Internationalement, beaucoup de gens, quand vous parlez de notre cinéma, pensent à Mandela, à la Coupe du Monde de football et aux gangsters, ce qui n'est pas la meilleure des réputations à avoir dans le monde »[1173].

Terry Tselane de la GFC manifeste aussi son souhait de passer à la production de films plus optimistes : « La majorité de nos films sont sur la lutte contre l'apartheid. Mais vous trouverez aussi de plus en plus d'histoires sur la violence (…). Oui, nous en sommes fiers et nous affirmons que c'est important. Mais nous essayons de dire que nous pouvons aussi raconter des histoires de bonheur, des comédies ; ne faisons pas

[1172] MATATU Tendeka. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Capetown, 2010.
[1173] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

seulement des films très sérieux sur des sujets de violence et de combats, de tristesse et d'apartheid, ces sujets feront toujours partie de notre histoire, cela définit ce que nous faisons. Mais dans le même temps, il y a aussi des gens qui rient, nous devons être en mesure de montrer au monde que l'Afrique du Sud n'est pas seulement synonyme de lutte contre l'apartheid. En Afrique du Sud, vous avez de nombreuses poches (sic) de gens qui vivent heureux, qui partagent des blagues, qui sont simplement heureux d'être sud-africains (sic). Laissons-nous la possibilité de raconter ces histoires grâce à la comédie ou parlons d'histoires d'amour qui ne finissent pas avec tristesse »[1174].

5.5.4. Biais : Hollywood, capitaux étrangers et fonds publics, égocentrisme

Le dernier défi pour les cinémas sud-africains, selon nous, consiste dans des éléments extérieurs ou en relation avec l'extérieur qui les détournent de l'objectif d'authenticité et d'appropriation du médium.

En premier lieu, l'influence hollywoodienne que nous avons déjà évoquée marque sur la forme et le fond, d'un point de vue industriel, économique et artistique, une diversion commerciale dominante.

Cette domination s'ajoute à une autre pression directe, celle-ci aussi purement économique. Le financement des films en Afrique du Sud se fait grâce à des fonds privés ou des fonds publics. Ceux-ci peuvent provenir d'Afrique du Sud ou de l'État sud-africain, mais ils peuvent aussi avoir d'autres pays pour origine (Canada, France, États-Unis, Italie, Allemagne, etc.). Par conséquent, et spécifiquement lorsqu'il s'agit de coproductions, l'apport financier extérieur se fait en relation avec des droits sur les films créés. Le risque de voir un cinéma sud-africain « occupé » en ce sens que la « sud-africanité » est un prétexte, un levier économique, un accessoire ou un artifice profitable à des investisseurs étrangers est réel. C'est Krista Tuomi qui fait ce constat pour la CFC : « La majorité des films sud-africains ont été produits et financés par des capitaux

[1174] TSELANE Terry. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

étrangers, soit par des dons ou à travers des coproductions »[1175]. La productrice Bridget Pickering précise son désenchantement en désavouant le système de la coproduction qui semble prendre de ce fait des allures de « fausse bonne idée ». « Je pense que vous pouvez apporter un élément, que ce soit un coproducteur ou du contenu qui, vous savez, ne fonctionne pas avec l'histoire, qui ne fonctionne pas avec la réalité, avec ce qu'une histoire sud-africaine devrait être. C'est tout le problème avec la coproduction. »[1176] Elle conclut par un jugement très sévère : « Je pense que c'est mieux de faire un film pour très peu d'argent et de ne pas avoir une coproduction afin de s'assurer que le film reste authentique et local, c'est mieux pour moi »[1177]. La coproduction est déterminée comme un obstacle, ce discours n'est pas fréquent. Ainsi, le dernier long-métrage de fiction dans lequel Bridget Pickering avait le rôle de productrice, *Taste of rain*, a été en partie financé par la France à travers le Fonds Sud Cinéma[1178]… Neiloe Khunyeli, la représentante de la NFVF, partage également ce jugement sur l'intégration d'un investisseur extérieur : « C'est une bonne chose, bien évidemment, d'attirer de l'argent dans le pays, mais je pense que pour développer une industrie, vous avez besoin de plus que simplement de bonnes finances »[1179]. L'influence qu'exerce un financement étranger n'est pas irrémédiablement positive et s'en affranchir est une attitude protectionniste destinée à défendre sa création et son film.

Enfin, un aspect plus singulier, un obstacle qui apparaît dans la relation avec autrui, nous semble pouvoir empêcher ou retarder un développement du secteur dans le sens souhaité. Égocentrisme, fierté, hubris, certains Sud-Africains peuvent faire preuve de peu de modestie et cette arrogance aveugler le chemin qui reste à parcourir pour la création des cinémas sud-africains. Le premier à exprimer cet état d'esprit en Afrique du Sud, débordant largement du secteur cinématographique est Jeremy Nathan. « Ce qui se passe dans mon esprit, c'est que l'Afrique du Sud a développé une arrogance et une prétention démesurée. Parce que tout fonctionne ici, le téléphone, les routes, les voitures… Et les nouveaux Sud-Africains, les Sud-Africains d'après l'indépendance, d'après la démocratie se sentent encore différents du reste de l'Afrique, pensent qu'ils

---

[1175] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor*. 2005, p. 20

[1176] PICKERING Bridget. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1177] Ibid.

[1178] Ibid.

sont mieux, c'est un orgueil démesuré, et c'est un problème. »[1180] Selon lui, les Sud-Africains doivent être extrêmement prudents, en effet, si la situation semble favorable pour le développement d'un secteur, d'autres pays en Afrique où ailleurs ont eu cette impression et le résultat n'a pas été à la hauteur des espérances. Lorsqu'il accuse certains d'arrogance, cela nous fait penser aux discours d'industriels et de politiques quand ils comparent la situation économique sud-africaine à la situation du reste des pays d'Afrique.

Dès lors, la volatilité économique du secteur, le nombre d'acteurs impliqués dans son existence et la part croissante d'éléments étrangers peuvent saper le rêve ou l'illusion d'un secteur en pleine effervescence.

6. Distribution et publics : développer l'offre de contenus locaux et les publics nationaux

Nous avons précédemment abordé les créateurs, l'industrie, les producteurs, les politiques et leurs rapports à la création artistique, esthétique, au financement et à l'invention d'un secteur cinématographique représentatif.

Ce n'est qu'un seul versant du secteur. Le public, les spectateurs, les audiences réceptrices des produits culturels, des œuvres cinématographiques, complètent la vision d'ensemble du cinéma en Afrique du Sud. Les créateurs, les politiciens, les observateurs ne peuvent les oublier, car ils sont l'une des clefs de voûte du succès et de la réalité d'un secteur cinématographique local. Nous nous proposons d'approcher la dimension du spectateur et ses définitions ainsi que les enjeux de développement des publics.

Cependant, nous mettons en garde le lecteur. Cette partie est rédigée en vue de donner des repères, des indications claires, mais nous estimons qu'une étude approfondie, détaillée et élargie est indispensable pour connaître et comprendre l'état de la réception des films produits localement et internationalement en Afrique du Sud. Des entretiens

---

[1179] KHUNYELI Neiloe. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1180] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

en groupe et individuellement avant et après la visualisation de films (à l'instar de ce que commence à faire la NFVF) sont cruciaux. Les bassins démographiques et les types d'audience issus de ceux-ci, l'implantation des salles, la familiarité avec le divertissement cinématographique, la fréquence, les habitudes de distractions, etc. sont autant de points que nous ne développerons que partiellement dans cette dernière partie.
Nous évoquerons la démocratisation des accès dans le but d'élargir la base des amateurs et des experts, la recherche poussée dans la compréhension des publics (géographie, goûts, finances, environnement, etc.), les menaces et les défis qui pèsent sur l'accroissement du nombre et de la « qualité » des publics, enfin nous citerons les alternatives à la salle de cinéma dans la visualisation des fictions de long-métrage.
Les grands enjeux de la distribution de films en salles de cinéma et du développement des publics, se situent dans l'accroissement d'une audience composée davantage de citoyens issus des populations autrefois désavantagées. Dans cette optique, le cinéma authentique, local, dans les langues nationales, qui correspond aux différentes communautés, prend tout son sens dans un raisonnement « sud-africano-centrique ».

6.1. Élargir le public de connaisseurs

Ouvrir les accès au cinéma de fiction, c'est élever les citoyens vers de nouveaux outils de compréhension et de représentation du monde et de la société afin qu'ils puissent se situer dans le monde, en Afrique, nationalement et dans leur communauté. Le cinéma démocratisé permet de focaliser l'attention sur de nouveaux sens, de nouveaux repères, de nouvelles indications, des indices, des réponses, des solutions ou des questions, des défis, des problématiques.
C'est aussi un moyen pour l'État d'assurer une prolifération du sens national actuel et de ses projets pour la société moderne en s'appuyant sur un filtrage cinématographique. Augmenter les récepteurs de ces idéologies, c'est augmenter les chances de convaincre de l'évidence d'un changement en Afrique du Sud – nous pourrions aussi dire que c'est accroître les risques de scission entre l'image représentée et la réalité vécue des spectateurs. La création d'un public cinématographique plus large pour les cinémas sud-africains, mais pour les cinémas étrangers aussi, est donc un acte politique. « Le

glamour du cinéma (…), jette un sort, séduit le spectateur dans son appréhension sensuelle du monde. La dialectique entre le spectateur à la fois comme consommateur et producteur de sens s'appuie sur la capacité dangereuse et fabuleuse qu'a le film à la fois de vous plaire et de vous enseigner de faire appel à vous viscéralement et intellectuellement. »[1181] Elle se base alors sur « l'initiation » de la citoyenneté, de la « sud-africanité » et de l'affiliation à un modèle de représentation et par conséquent d'organisation de société. Lucia Saks qualifie d'ailleurs d'acte politique l'attitude d'un citoyen lorsqu'il se rend en salle, de surcroît pour voir un film sud-africain : « Le fait d'aller au cinéma s'est transformé d'un événement social en événement politique »[1182]. En ce sens, et nous le verrons dans une prochaine partie, certains d'entre eux sont encore isolés des lieux de projection de films et les films sud-africains composent une part infime de la distribution des fictions[1183]. « "Aller voir le cinéma sud-africain à l'heure actuelle est un devoir patriotique, et non ce que cela devrait être – divertissant, amusant, excitant". Un des problèmes majeurs auxquels est confrontée l'industrie cinématographique en Afrique du Sud consiste à attirer les spectateurs locaux. »[1184]

Mais au-delà de l'aspect politique, le public est ouvertement un enjeu économique pour la stabilité du secteur et de son industrie. Il n'est bien sûr pas concevable qu'un cinéma viable puisse l'être sans un public fidèle ainsi qu'une fréquentation en salles régulière et importante. Le cinéma local n'est donc pas possible sans public, comme en témoigne la NFVF : « Afin de rendre l'industrie cinématographique locale compétitive, il reste beaucoup à faire pour développer le public national (…). Les longs-métrages de production sud-africaine sont peu nombreux par rapport aux économies comparables telles que la Nouvelle-Zélande (…). La NFVF estime que, pour que l'industrie cinématographique sud-africaine soit durable et soit un acteur sérieux localement et internationalement, l'industrie a besoin de produire 15 à 20 films par année (…) pour

---

[1181] MARX Lesley. Part Four. Developments in Feature Filmmaking. Chapter 12. The White Man's Curse. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007, p. 284

[1182] SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 161

[1183] Entre 0,5% (2006) in TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor.* 2005. 153-177 p., et 2 % (en 2006) des films de fictions projetés en salles sont 'origines sud-africaines in GILLIS Glenn. *Audience development report.* Cape Town : Cape Film Comission, 2006, p. 25

[1184] Citant Bata Passchier, professeur de cinéma in SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 57

permettre aux consommateurs et aux spectateurs d'avoir accès à une grande variété d'histoires pour développer la fidélité du public local »[1185].

Plusieurs stratégies sont à l'étude, mais celle qui semble rencontrer un assentiment général est une tactique hybride entre une politique dynamique de distribution (accentuer la production locale) et une stratégie éditoriale de contenu (développement de styles cinématographiques locaux). Glenn Gillis, qui a précisément travaillé sur les plans applicables pour développer la base de spectateurs locaux, les définit. D'un côté la stratégie dite de contenus : « caractérise le cinéma largement comme un processus créatif et artistique, qui devrait être relativement libre de l'influence de l'économie et du commerce. Des pays comme la France, la Suède et l'Italie ont eu tendance à suivre cette démarche et ont utilisé des mécanismes tels que les quotas de contenus locaux et des subventions pour soutenir les efforts de leurs industries cinématographiques »[1186]. De l'autre la stratégie dite de distribution : « tend à se concentrer directement sur le marché ; qui est le public, ce qu'ils veulent regarder et les mécanismes par lesquels cela peut être efficacement fourni par les cinéastes »[1187]. Malgré leurs discordances, « le but de ces deux approches est le même (…), la seule véritable industrie du film durable est celle qui a un marché important pour ses propres histoires »[1188].

Cette stratégie, comme les autres, est longue à mettre en place, davantage d'ailleurs dans le cas de l'Afrique du Sud où la situation segmentée des publics et même l'absence presque totale d'intérêt de marchés potentiels à l'égard du cinéma s'avèrent une contrainte supplémentaire de taille. En moyenne, d'après Gillis, ces plans mettent dix années à se révéler efficaces et à leurs impacts sur le secteur. Mais le prérequis à tout plan est une implication univoque de l'État et du secteur privé ; sans eux la tâche se révèle encore plus compliquée. Son analyse est la suivante : des ressources (financières, politiques, humaines) importantes sont nécessaires « pour modifier les perceptions et les attitudes des consommateurs. Tout en reconnaissant le rôle crucial que doit jouer le cinéma dans la lutte contre les injustices du passé, certains acteurs, malheureusement, ne semblent pas capables de voir au-delà de la dynamique politique. Cela continuera à

[1185] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *South African Feature Films 2000 – 2007.* Johannesburg *:* National Film and Video Foundation, 2008, p. 6

[1186] GILLIS Glenn. *Audience development report.* Cape Town : Cape Film Comission, 2006, p. 10

[1187] Ibid.

[1188] Ibid, p. 11

envoyer des messages confus, et pire encore, ils pourraient essayer d'imposer des idées de sujets dans les contenus proposés au marché ; une approche qui n'est probablement pas durable et pas économiquement viable. Il n'y a donc aucune approche simple, stratégique et systématique qui pourrait orienter les efforts de tous les acteurs sur le moyen et le long terme. (…) En Afrique du Sud, où nous avons tant de besoins sociaux pressants, on ne peut probablement pas se permettre de subventionner nos cinéastes locaux de façon suffisante pour modifier substantiellement les préférences du public. Le résultat net est que nous allons probablement continuer à avoir une approche nationale fragmentée, au moins jusqu'à ce que les parties concernées mettent leurs approches et leurs objectifs différents de côté pour s'engager dans un sens, la stratégie de développement ciblé et informé »[1189]. Nous retrouvons bien dans cette citation les caractéristiques du cinéma national où foisonnent le nombre d'acteurs institutionnels et d'acteurs privés qui créent une surabondance de possibles qui brouillent les pistes et rendent parfois peu claires les stratégies du secteur. Elle révèle d'ailleurs bien, cette « chance » que ce secteur soit encore dans le spectre des activités de l'État, lorsque l'on considère tous les défis et les enjeux de la société actuelle. Toutefois, nous remarquons que cette profusion d'acteurs indique une vitalité du secteur, que l'adéquation entre secteur privé et public, les rapports entre industriels et artistes s'ordonnent graduellement dans une organisation classique et les résultats commencent à apparaître. La NFVF entame des études sur les publics, de plus en plus de cinéastes concentrent peu à peu leurs intérêts vers les demandes des spectateurs, les entrées au box-office témoignent d'une nouvelle tendance et d'une attraction des publics en salles. La prise en compte de l'audience se consolide, mais ce ne sont que les balbutiements.

Les apports d'une stratégie d'élargissement du cercle des connaisseurs sont nombreux, culturels, économiques, créatifs et politiques. L'État, les cinéastes et les observateurs du secteur sont tous d'accord avec cette idée. Il leur faut donc connaître les publics locaux de façon plus intime pour que leurs stratégies puissent être calibrées et efficaces.

[1189] Ibid, p. 45

6.2. Connaître son public

Le manque de données, de recherches et de statistiques sur les spectateurs et les potentiels spectateurs du cinéma en général et des cinémas sud-africains en particulier est une entrave infranchissable au développement des publics et à la connaissance du marché local.

Ces informations sont capitales. Nous l'avons vu avec des études de cas comme celle consacrée aux réactions des spectateurs après la projection du film *Skin.* La NFVF cherche à connaître les spectateurs sud-africains pour améliorer sa politique cinématographique. Jeremy Nathan, en tant que producteur, l'a lui aussi très vite compris : les données et les statistiques des relations qu'entretiennent les citoyens avec le cinéma et leurs cinémas sont essentielles[1190] : « vous devez avoir des statistiques pour connaître votre industrie. Parce que je peux aller au CNC et ils me diront combien de personnes ont des lecteurs DVD, combien de personnes peuvent voir de la VoD, combien il y a d'entrées en salles. Nous ne sommes pas encore en mesure de faire cela. (…) Et puis nous avons besoin de savoir ce que ce public aime vraiment, car si nous avons obtenu des statistiques, nous savons ce qu'ils achètent. Ensuite, nous pouvons être intelligents sur les contenus que nous produisons et savoir comment les attirer. Nous devons nous assurer de bien interpréter ce que veulent les publics. (…) Ce dont nous parlons, c'est de trouver une relation entre le public, les cinéastes qui font les contenus et les canaux de distribution. (...) Nous avons donc besoin d'apprendre d'abord à développer les publics, nous devons y mettre notre énergie (…) créer notre public »[1191].
Il est rejoint par Rehad Desai, qui ajoute un élément résolument local au résultat qu'il espère obtenir dans la connaissance de ces spectateurs : « Le seul moyen que vous avez de construire une industrie, c'est en étant très clair sur qui est votre public. Et votre première audience doit être le public local, (…) nous sommes constamment en train d'essayer de construire notre propre public ici, et nous avons du mal à faire résonner nos films avec nos spectateurs »[1192].

[1190] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.
[1191] Ibid.
[1192] DESAI Rehad. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

Donc le secteur local, pour sa propre pérennité et vitalité, doit construire une base nationale fidèle de spectateurs et investir massivement dans le développement du public sud-africain[1193]. Stabilité, fidélité et accroissement ; sur environ quarante-neuf millions d'habitants que compte l'Afrique du Sud, en 2005, seulement cinq millions ont fréquenté les salles de cinéma (d'après Gillis, Tuomi et Botha), ce qui est un taux de pénétration assez bas pour le secteur. Pourtant, selon Avril Joffe et Monica Newton, à titre de comparaison, c'est le plus grand nombre d'entrées en Afrique : « L'Afrique du Sud a la plus forte fréquentation de tous ses concurrents régionaux. Et ce, malgré avoir une population plus faible que la plupart »[1194] d'entre eux.

Mais qui est ce public, où se situe-t-il géographiquement en Afrique du Sud, comment et combien de fois fréquente-t-il les salles et que regarde-t-il en majorité ? En 1998, le DACST publiait des données sur la situation du public sud-africain à l'aube de la démocratie : « Environ 44 % des spectateurs de cinéma sont blancs, 40 % sont noirs et les 16 % restants sont d'origine indienne et coloured. Il y a encore, par conséquent, un grand marché noir inexploité. (...) Environ 23 % des adultes en milieu urbain vont régulièrement au cinéma. Ce chiffre est différent selon l'âge. Environ 35 % des 16-24 ans, 29 % de 25-34 ans, 17 % des 35-49 ans et seulement 6 % des 50 ans et plus fréquentent les salles régulièrement. Le Gauteng est la région contenant le plus grand nombre de cinéphiles, avec 31 %, tandis que le Cap-Oriental en a le moins avec 15 % de la population totale. Donc il y a une tendance pour les jeunes à fréquenter les cinémas. Ceci est un signe positif, car il indique que les jeunes adoptent le cinéma comme une partie de leur mode de vie et de divertissement »[1195]. Le rapport pointe une quasi-absence de fréquentation des salles pour voir des films sud-africains : « Les spectateurs, en Afrique du Sud, en grande majorité ne regardent pas les productions sud-africaines »[1196]. Le rapport date de 1998, et à cette époque la production locale n'est pas aussi importante qu'en 2011, par conséquent nous sommes réservés sur la pertinence de cette affirmation en conclusion.

[1193] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor*. 2005, p. 261

[1194] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 21

[1195] *The south African film and television industry report*. Report to the Department of Arts, Culture, Science and Technology. Final report. Cultural industries growth strategy (CIGS), 1998, p. 114

[1196] Ibid.

D'après l'étude de Krista Tuomi en 2005, c'est encore un public à majorité blanche et jeune (entre treize et vingt-cinq ans) qui se rend dans les salles. Ce qu'elle nomme « le public traditionnel de cinéma » est principalement localisé dans les zones urbaines et il est exposé essentiellement à des films en provenance d'Hollywood (l'offre des salles)[1197]. Les plus cinéphiles des spectateurs ne fréquentent les salles que « 3,7 fois par an. En outre, seulement 10 % de la population sud-africaine va à des projections de films (comparé à 70 % en Australie) »[1198]. Et, selon Glenn Gillis, on ne peut espérer un très grand accroissement du public si ses revenus ne sont pas plus conséquents, afin d'espérer pouvoir consacrer une part plus importante aux distractions et éventuellement au divertissement cinématographique, car « bien évidemment la consommation de médias et de divertissement est directement liée au niveau de revenu disponible d'un ménage et cela restera le facteur déterminant global de croissance de l'audience en Afrique du Sud »[1199]. La liaison entre le politique et l'industrie cinématographique à travers le prisme économique devient évidente. Ce secteur culturel, comme les autres est tributaire de la bonne santé économique pour sa création, mais aussi de la capacité financière des citoyens à devenir des spectateurs. Avant même de savoir ce qu'ils vont voir, les citoyens sud-africains doivent pouvoir s'offrir un ticket d'entrée.

Ceux d'entre eux qui peuvent se permettre une sortie au cinéma ont un bassin d'habitudes duquel on peut tirer des enseignements. Les goûts des spectateurs commencent, selon nous, tout juste à se faire plus clairs, peut-être plus évidents pour les observateurs et les cinéastes. Des sociétés comme Indigenous Film Distribution nous semblent prendre une direction marketing radicale. En effet, cette société ne distribue que des œuvres cinématographiques sud-africaines ou africaines. « Pour le dire simplement, nous voulons que plus de Sud-Africains regardent plus de films sud-africains. »[1200] Tous les rapports que nous avons pu analyser apportent la même

---

[1197] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor.* 2005, p. 13

[1198] Ibid, p. 165

[1199] GILLIS Glenn. *Audience development report.* Cape Town : Cape Film Comission, 2006, p. 16

[1200] INDIGENOUS FILM DISTRIBUTION. About us. *Indigenous Film Distribution* [en ligne]. Disponible sur http://www.indigenousfilm.co.za/about-us/ [consulté le 13 novembre 2011].

conclusion, afin de développer un public local il faut lui proposer des productions locales, auxquelles il peut s'identifier facilement[1201].

Toutefois, un film local ne détermine pas le type de film, le genre. Nous avons observé, précédemment que certains cinéastes et politiques souhaitent produire des films s'éloignant de la relation avec le passé de combat politique et la situation de démocratisation présente. Selon Jeremy Nathan, c'est aussi un souhait du public : « J'ai travaillé pour les syndicats, vous savez, les mineurs, des gars qui travaillent, des travailleurs. Ils nous disent, "Les mecs, vous avez filmé la manière dont nos vies peuvent être terribles. Mais nous voulons rentrer à la maison, prendre une bière et rire (…). Nous ne voulons pas regarder un film sur combien nos vies peuvent être de la merde" »[1202].

Cette hypothèse, le désir des spectateurs de s'éloigner de leurs problèmes quotidiens, semble se concrétiser avec les résultats des comédies locales au box-office sud-africain. En effet, cinq comédies ou apparentées sont entrées en 2011 dans le top 100 du box-office sud-africain : au dix-neuvième rang, le premier film en animation 3D réalisé par un sud africain et produit en Afrique du Sud, *Jock* de Duncan MacNeillie (2011) ; en trente-huitième position, la comédie musicale *Platteland* de Sean Else (2011) ; à la soixante-dix-septième place, la comédie infantile *Hoofmeisie* de Morne du Toit (2011) ; le buddy movie *Paradise Stop* de Jann Turner est en quatre-vingt-neuvième position ; seul le film *Roepman* de Paul Ellers en quatre-vingt-deuxième position fait exception, puisque le film est un drame[1203].

Il y a donc progressivement une rencontre entre les productions des cinéastes sud-africains et les goûts du public. La stratégie visant à calibrer le secteur en fonction du marché semble porter ses fruits. Le box-office, les critiques et les retours du public seront à analyser avec une attention toute particulière afin d'observer si cette tendance se poursuit et s'amplifie.

[1201] Nous retrouvons ce discours dans les rapports suivant : NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Audience Development Research report.* Johannesburg : National Film Video Foundation, 2010. 16 p.; MOKHELE Naomi. *Soweto Audience Research Report*. Media Release. Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2007. 5 p.; GILLIS Glenn. *Audience development report.* Cape Town : Cape Film Comission, 2006. 62 p.; JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007. 126 p. ; TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor.* 2005. 153-177 pp.

[1202] NATHAN Jeremy. *Voices* [entretien audio]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1203] BOX OFFICE MOJO. South Africa (Entire Region) Yearly Box Office 2012. *Box Office Mojo* [en ligne]. Disponible sur : http://boxofficemojo.com/intl/southafrica/yearly/ [consulté le 27 février 2012].

6.3. Développement du public : menaces et défis

Ce développement est pourtant incertain compte tenu de certaines caractéristiques propres à la situation sud-africaine.

La majorité de la population sud-africaine n'habite pas à proximité d'une salle de cinéma ; quant à l'équipement en électroménager, il est encore loin du niveau des pays occidentaux, « l'essentiel de la population vit sous le seuil de pauvreté et a accès à la télévision ou la radio, au mieux »[1204]. Martin Botha estime à 49 % le taux d'équipement des ménages en télévision[1205]. Par conséquent, Audrey Thomas McCluskey considère que les opportunités sont encore biaisées dans l'offre et la capacité précisément des populations autrefois désavantagées de voir des films : « Il y a peu d'équipements dans leurs communautés, et ils n'ont pas les ressources suffisantes pour se livrer à ce loisir coûteux. À la place, la chaîne de télévision publique est le moyen le plus abordable pour la majorité noire. La télévision, la forme principale de consommation médiatique, reproduit la fragmentation du marché en offrant des canaux distincts qui ciblent des différences démographiques, des différences de langues de communautés reconnues par l'État »[1206].

Cette première contrainte dans l'incohérence de la géolocalisation de l'offre et de la demande est un héritage de l'époque de l'apartheid. Glenn Gillis recommande que les grands acteurs de la distribution et de la gestion de cinémas construisent plus de salles, particulièrement dans les zones où réside la grande majorité de la population autrefois discriminée. Cette recommandation fait le consensus et nous avons vu ces dernières années s'ouvrir des multiplexes dans les townships par exemple. Le multiplexe de Ster-Kinekor au sein du Maponya mall à Soweto est l'emblème d'une politique d'investissement destinée à attirer de nouveaux publics. Cependant, la société poursuit son effort puisqu'elle a ouvert un nouveau cinéma dans la province du Limpopo en 2011 : « Traditionnellement, les cinémas sud-africains ont toujours été situés dans les

---

[1204] GILLIS Glenn. *Audience development report.* Cape Town : Cape Film Comission, 2006, p. 16

[1205] BOTHA Martin. Part One. An Introduction to Post-Apartheid Cinema. Chapter 1. Post-Apartheid cinema. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007, p.42

[1206] McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 10

grandes zones métropolitaines et n'ont donc pas été en mesure de répondre à la demande des publics qui vivent loin de ces centres. Le 14 avril, le cinéma de la chaîne Ster-Kinekor ouvrira ce qu'elle décrit comme son "plus grand, meilleur et plus moderne" complexe de cinémas dans la région nord de la province du Limpopo. Le complexe de 2100 m², de 996 places qui dispose de six salles en son numérique et technologie 3D, sera situé dans le centre commercial régional du Nord à Polokwane »[1207]. Malgré le gigantisme de ces multiplexes et cette volonté d'harmoniser et de démocratiser l'accès aux salles de cinéma, le succès n'est pas au rendez-vous : « Selon les recherches effectuées par la NFVF, la fréquentation du public dans les salles de cinéma d'Afrique du Sud baisse à un rythme alarmant. Les exploitants ont dû fermer les cinémas, en particulier dans les townships »[1208].

Une conjugaison de facteurs handicape l'attractivité de la projection de films : « la multiplication et la diversification des médias de divertissement, en particulier des programmes de télévision ainsi que les hausses du ticket d'entrée, le chômage, la criminalité, et un manque de stratégies de marketing efficaces »[1209]. En 2005 déjà, Krista Tuomi tirait des conclusions pessimistes : « Les cinémas construits dans les townships (comme ceux de Daveyton, Dobsonville et Mabopane dans le Gauteng) ont des taux de fréquentation très faibles. Cela semble indiquer que le développement des publics dans les townships peut exiger plus que la construction de plus de cinémas. Le cinéma doit être commercialisé comme une activité de divertissement pour les publics des townships »[1210].

Une seconde menace qui pèse est celle du piratage : les problèmes d'accès à une consommation légale d'œuvres cinématographiques en salles et même sous d'autres formes (location physique ou VoD) peuvent être une cause de piratage ou de visualisation gratuite des contenus à la télévision. Selon Glenn Gillis « la plus grande menace, sans aucun doute, pour le développement des publics et des marchés viables sud-africains est le piratage de contenus. Il prend de nombreuses formes, y compris l'achat ou la location de DVD piratés ou le téléchargement de films depuis Internet

[1207] NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. New cinema complex in Limpopo. *National Film and Video Foundation* [en ligne]. Disponible sur : http://www.nfvf.co.za/article/new-cinema-complex-limpopo [consulté le 26 mars 2011].
[1208] Ibid.
[1209] Ibid.

illégalement »[1211]. Pourtant, Gillis fait le constat suivant : « Le pourcentage de contenus locaux dans le domaine de la littérature et de la musique confirme que nous avons la capacité inhérente de produire des contenus locaux qui sont en demande, d'une incroyable diversité et qualité que les gens sont prêts à payer »[1212]. Une unité anti-piratage a été créée au Film and Publication Board pour lutter contre cette menace. Mais la véritable réponse se trouve certainement dans la croissance des points et des méthodes d'accès à des programmes éditoriaux légaux à des tarifs en cohérence avec les revenus du marché sud-africain.

Un autre défi réside dans l'innovation en matière de commercialisation des films du secteur local. Aujourd'hui, un grand nombre d'entre eux n'ont pas de distributeurs, ne sont pas exploités dans les bonnes salles et avec suffisamment de copies. Par ailleurs, le circuit de vie « classique » d'un film depuis la salle jusqu'à une diffusion gratuite en télévision ne s'ouvre pas suffisamment à ces œuvres. Il y a donc un effet d'engorgement, trop de films locaux sont produits pour d'insuffisantes capacités de distribution. « Il y a un goulot d'étranglement dans la distribution causé par un marché domestique trop petit et un accès limité aux marchés étrangers. Le problème de la distribution des produits audiovisuels a été identifié comme le blocage premier de la chaîne de valeur cinématographique et télévisuelle dans la région (…) : "Beaucoup de films sont produits dans les régions du sud de l'Afrique qui n'atteignent jamais un niveau d'audience considérable. En outre, en raison des problèmes de diffusion à la télévision et de distribution cinématographique dans la région, de nombreux films et émissions de télévision peuvent être vus par une petite audience en Europe et jamais vu par les Africains. »[1213] Mike Dearham de M-Net confirme qu'il y a un très grave problème de distribution. Il en arrive à la même conclusion, le résultat est un paradoxe dangereux et extrême entre les cinéastes et le public destinataire du film : « Il n'y a pas de problème de créativité, le problème n'est pas au niveau des histoires, le problème est au niveau de la distribution. La distribution n'est pas efficace en Afrique. Lorsque les films sont réalisés en Afrique, ces films passent normalement par un circuit de festivals,

---

[1210] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor.* 2005, p. 13

[1211] GILLIS Glenn. *Audience development report.* Cape Town : Cape Film Comission, 2006, p. 39

[1212] Ibid, p. 44

mais ce circuit de festivals est souvent limité à l'Europe »[1214]. Nous avons déjà discuté de la politique de Ster-Kinekor de proposer au moins une projection sur un écran pour les films de producteurs sud-africains. Cela est faible, mais le risque de non-retour sur investissement que redoutent les exploitants et les distributeurs, maintient une frilosité à distribuer un film sur un marché instable. La preuve de ces prises de risque mesurées en matière de distribution est le top 100 de l'année 2011 : les films à succès sont des répliques de films ayant marché auparavant (buddy movies, comédies musicales, comédies infantiles) ou des films reposants sur des techniques, des formes et des codes hollywoodiens (films d'animation). Comme l'exprime Bhekizizwe Peterson, scénariste de *Zulu love letter* et *Fools* de Ramadan Suleiman, « nous devons repenser la distribution »[1215] des films.

En plus de cette grande difficulté à sortir un film sud-africain, la bataille des écrans entre le cinéma local et le cinéma hollywoodien est biaisée, et ce pour plusieurs raisons. La première est historique et fait appel aux habitudes du public qu'il faut ménager et ne brutaliser que rarement dans l'offre cinématographique – au risque que sa mauvaise expérience le pousse à se détourner du divertissement en salles. À la fin des années 1990, 85 % des films projetés à travers le monde provenaient d'Hollywood[1216]. L'Afrique est l'un des plus gros importateurs, principalement dans les pays en langue anglaise[1217]. Angus Gibson co-réalisateur de la série télévisuelle *Yizo Yzo* fait lui un autre constat et fragmente le public : « je ne veux pas généraliser, mais je pense que si vous êtes Noirs, vous devez être né plus diversifié parce que tout vous est présenté (…) à partir d'un point de vue blanc. Évidemment, les Sud-Africains noirs vont regarder des films américains (…), mais les Sud-Africains noirs vont regarder les bons et les mauvais programmes locaux de télévision. S'il y a quelque chose qui est en zoulou, vous avez un public relativement captif zoulou. Les Sud-Africains blancs, cependant, regardent plutôt des produits américains et européens ou britanniques. Je pense qu'ils

---

[1213] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 20

[1214] DEARHAM Mike. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

[1215] McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 172

[1216] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 18

[1217] Ibid.

regardent très peu de programmes locaux »[1218]. Nous pensons que son propos est trop radical et que les productions américaines attirent autant tous les jeunes, sans différence d'origines. Nous pensons aussi que l'argument poussant à ce que la population blanche soit plus attirée par les productions occidentales, n'est pas aussi évident qu'il y paraît. Le cinéma en langue afrikaans et les chaînes communautaires sont la preuve du contraire. Les témoignages de Belinda Van Heerden, exprimant son regret à l'écoute de ses étudiants en cinéma n'ayant comme références que les grands réalisateurs d'Hollywood, ou encore ceux de Matshepo Maja et Marcel Carlse, jeunes diplômés qui ne jurent que par James Cameron, marquent la très forte pénétration de l'esthétique et des codes dominants. À l'image de beaucoup d'autres pays, l'Afrique du Sud doit se battre pour protéger sa création et lui mettre à disposition des canaux de distribution et de diffusion privilégiés pour éviter qu'elle ne disparaisse, trop jeune et trop fragile devant le bulldozer hollywoodien.

[1218] McCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009, p. 59

6.4. Développement du public : les alternatives

Handicap économique (l'élargissement du public est conditionné par sa part de revenu disponible), handicap culturel (le public potentiel ne peut être attiré par un divertissement qu'il ne connaît pas ou pas suffisamment), handicap géographique (l'accroissement du nombre de spectateurs ne peut s'accélérer que si l'accès aux films est aisé) sont les trois obstacles primordiaux qui freinent l'élargissement de la base de spectateurs des films et des films sud-africains.

Le développement des moyens, simples, peu onéreux et facilement accessibles, peut se faire grâce à deux stratégies : multiplier les accès classiques et proposer des approches alternatives.

Nous entendons par accès classiques, les procédés éprouvés localement par une fréquentation publique déjà importante, comme la télévision et la location de contenus. Ce sont les premiers moyens historiques d'entrée vers le cinéma localement, comme l'indiquent Newton et Joffe : « Il y a une véritable croissance en cours dans l'attraction cinématographique en Afrique du Sud, qui est l'un des quatre pays au monde où cela est le cas ; l'Afrique du Sud a la plus forte croissance de ces pays en matière de télédiffusion et (…) la télévision a atteint le niveau de plus de 4 millions de foyers connectés en 2004 et est en croissance constante depuis 1987 ; (…) les ventes de DVD ont augmenté à niveau ajusté de 12 % (valorisé à 3 millions de rands, mais reste en croissance) »[1219]. D'un côté, en 2006, la part de marché de la location de DVD était la plus grande composante du marché du DVD avec environ 44 % du marché du divertissement domestique qui était estimé à 580 millions de rands[1220]. La croissance du marché du DVD en achat venait quant à lui peu du cinéma, mais de la vente de coffrets de séries populaires et locales diffusées à la télévision[1221]. De l'autre, en octobre 2006, Multichoice revendiquait plus d'un million d'abonnés à son offre en Afrique du Sud[1222].

[1219] JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007, p. 22

[1220] GILLIS Glenn. *Audience development report.* Cape Town : Cape Film Comission, 2006, p. 29

[1221] Ibid, p. 30

[1222] Ibid, p. 33

Les grands groupes de médias sud-africains ont donc redéfini leurs offres. Ils s'adaptent à l'image de M-Net qui crée des chaînes communautaires pour attirer et fidéliser les spectateurs historiques et les nouveaux publics. Le groupe de médias lance la chaîne Africa Magic, qui diffuse exclusivement des contenus de production africaine, « une chaîne de divertissement dédiée à la programmation de contenus d'Afrique fait par les Africains, avec le meilleur des contenus en Afrique australe et orientale »[1223]. M-Net poursuit son développement en 2010 avec Mzansi Magic sa « nouvelle chaîne de divertissement sud-africain. La chaîne diffuse les meilleurs longs-métrages sud-africains et internationaux, des films bubblegum, des courts-métrages, des documentaires, des émissions spéciales de musique et des talk-shows »[1224]. Elle avait auparavant créé deux chaînes en langue afrikaans, KykNET d'un côté : « Si l'afrikaans est votre langue maternelle ou même votre seconde langue, voici une chaîne de télévision avec une réelle saveur locale. Elle se nomme kykNET, (…) et elle diffuse seulement en afrikaans. La programmation comprend tout, des talk-shows, des émissions de variété et de musique, le meilleur des séries locales et des émissions de cuisine »[1225]. Et, de l'autre côté MK 89, lancée en 2005, programme principalement de chansons en afrikaans. Ces évolutions correspondent bien à l'ambition d'acquérir un nouveau public local en lui proposant une offre de contenus supposée en cohérence avec sa demande. Ces chaînes ont beaucoup de succès d'après Mike Dearham, directeur des acquisitions de catalogue chez M-Net.

Ces évolutions sont à notre sens classiques et insuffisantes à elles seules pour gagner des parts de marché, si l'on analyse cette situation de façon économique et industrielle. Ces chaînes s'adressent à un public équipé de téléviseurs et en mesure de s'abonner à une offre payante, ce qui est loin d'être le cas pour la majorité de la population sud-africaine, comme nous l'avons montré par ailleurs. Par conséquent, l'autre moyen de toucher les potentiels spectateurs est d'aller directement à leur rencontre et d'implanter des accès localement adaptés au contexte économique et culturel de ces publics. De plus, ces moyens alternatifs sont aussi là pour initier des novices au divertissement et moyen d'expression cinématographique.

[1223] Africa magic plus. *DSTV media sales* [en ligne]. http://dstvmediasales.com/channel/africa-magic-plus/ [consulté le 10 janvier 2012].

[1224] *Mzansi magic*. DSTV media sales [en ligne]. http://dstvmediasales.com/channel/mzansi-magic/ [consulté le 10 janvier 2012].

[1225] *Kyknet.* DSTV media sales [en ligne]. Disponible sur : http://dstvmediasales.com/channel/kyknet/ [consulté le 10 janvier 2012].

Nous avons précédemment parlé du Film Resource Unit qui n'existe plus et dont l'ambition était d'aller à la rencontre de cette audience pour la sensibiliser autour des médias et spécifiquement des films sud-africains et africains. Mais cette initiative n'est plus. Toutefois, il demeure un héritage dans cette volonté de distribution et d'exploitation de lieux alternatifs. Glenn Gillis recommande par exemple de perpétuer ces méthodes innovantes en diffusant dans des shebeens, des clubs, des universités ou même dans des maisons particulières. Ce cinéma, communautaire dans le sens où les films projetés, le public destinataire et le lieu dans lequel se déroule la séance sont fermement déterminés par le type de public, est une alternative à soutenir dans la stratégie de développement de la culture cinématographique en Afrique du Sud[1226]. Ces idées ne sont toutefois pas inédites en Afrique du Sud ; rappelons que le cinéma résistant et contestataire sous l'apartheid était diffusé dans des églises, des universités et des bars.

Toutefois, l'ambition aujourd'hui n'est plus simplement politique, elle est aussi économique. Le cinéma ambulant fait son grand retour. Inspiré directement de l'initiative de Solomon Plaatje au siècle dernier, c'est le cinéma qui va à la rencontre de son public et non le contraire comme « l'iBioscope Mamaramba qui installe des petits cinémas dans les townships en 2005, espérant susciter l'intérêt des cinéastes sud-africains qui veulent que leurs films touchent un public plus large. Le projet pilote vient d'être achevé. Il s'agissait de mettre en place un cinéma dans le site B de Khayelitsha, qui offrait une projection par jour. Le cinéma avait un son surround et les films étaient projetés en numérique sur un écran de 2 m x 3 m »[1227]. Plus récemment, en 2008, la Gauteng Film Commission a « ramené le cinéma dans les rues. Grâce à la première et à la seconde saison du "Gauteng Bioscope", plus de 130 projections gratuites ont eu lieu dans 18 townships prioritaires du Gauteng et elles ont permis d'atteindre des milliers de citoyens »[1228].

Enfin des alternatives reposant sur les innovations technologiques de consommation et de distribution des films peu à peu prennent leur place dans le paysage

---

[1226] GILLIS Glenn. *Audience development report.* Cape Town : Cape Film Comission, 2006, p. 56

[1227] TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor*. 2005, p. 14

[1228] Citant Terry Tselane in GAUTENG FILM COMMISSION. *2008 annual report*. Johannesburg : Gauteng Film Commission, 2008, p. 14

cinématographique sud-africain, s'appuyant sur les gigantesques travaux de câble sous-marin de Seacom qui feront évoluer le débit Internet en Afrique. Internet devient un terrain de développement et, malgré le faible taux d'équipement, est considéré comme une évolution de l'accès à l'offre et de l'offre à moyen et long terme. Citons l'exemple de l'African Film Library (AFL)[1229] créée par M-Net et qui est un site de VoD. Cependant, l'ambition derrière l'AFL n'est pas simplement de proposer ces programmes, l'enjeu est en plus politique, stratégique et économique : « nous avons regardé le paysage et nous nous sommes dit, "Nous devrions essayer d'intervenir progressivement et aller acquérir tous ces films qui sont posés sur des étagères dans les cinémathèques en France, aux archives en Belgique par exemple. Rencontrons ces gens pour voir s'ils sont prêts à céder ces droits, afin qu'ils soient ramenés en Afrique". (…) La déclaration politique qui a été faite par cette vidéothèque est très importante car elle a permis de racheter les droits et de les rapporter en Afrique. C'est la première raison rationnelle. La seconde est qu'en les ramenant ici, nous numérisons ces films, donc les films que vous voyez où les images sont floues et le son n'est pas bon, nous investissons de l'argent dans la mise à niveau numérique de ce cinéma. Nous allons très loin quand nous achetons une version avec des sous-titres anglais, nous cherchons la version originale (…) pour mettre des sous-titres français, mettre des sous-titres portugais. Ainsi, nous créons de nombreuses versions d'un film. Pour la plupart de ces films dont je parle, il y a deux à trois versions disponibles. Cela n'a pas été fait avant. Nous avons donc repris les droits, nous les avons numérisés, nous les avons améliorés et nous avons créé toutes ces versions. (…) C'est de cette façon que nous essayons de donner vie à un cinéma qui était mort, qui a été vu que par des universitaires,, nous leur redonnons vie. (…) Et comme nous sommes M-Net, nous les diffusons sur nos chaînes, nous assurons également qu'ils soient également montrés sur les chaînes de télévision en Afrique, je parle de la Tunisie, du Maroc, de Zanzibar, du Kenya, du Congo jusqu'à la SABC »[1230]. Reprendre la main sur ces films africains est un acte éminemment politique : diriger le destin du cinéma africain sur le continent et ne plus être dépossédé des œuvres et des droits d'exploitation attenants. En ce sens, le service de VoD qu'offre le site de l'AFL vise à proposer au spectateur sud-africain, africain, mais surtout étranger une offre très

[1229] *African Film Library*. Disponible sur : http://www.africanfilmlibrary.com/

[1230] DEARHAM Mike. *Voices* [entretien filmé]. Réalisateur : Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

complète de ce que le cinéma continental peut proposer en assurant un retour sur investissement en Afrique. La tactique de M-Net s'exerce sur la caractéristique patrimoniale du cinéma, sur la concentration des droits en Afrique du Sud pour devenir le lieu incontournable de la région en ce qui concerne le cinéma sud-africain, et sur la réservation de canaux de distribution classiques et innovant pour les œuvres sud-africaines et africaines proposées à une large base de clients possédant un abonnement ou une connexion Internet.
Mais cette vision et cette stratégie pour fonctionner localement sont tributaires des évolutions de la société et de la capacité de l'État et des autres secteurs à développer économiquement le pouvoir des citoyens sud-africains.

Tous les points exposés et analysés dans ce chapitre nous amènent à affirmer qu'un cinéma national est en cours de formation depuis la démocratisation de la société sud-africaine en 1994. Les indicateurs politiques, industriels, économiques, artistiques, esthétiques et théoriques paraissent dans leur ensemble manifester d'une ambition "sud-africano-centrique" pour le cinéma. Tous les acteurs du secteur contribuent *in fine* à sa création.

L'État, à plusieurs niveaux, national et provincial, s'implique dans cette formation. Alors que le nombre de priorités est élevé en Afrique du Sud, les institutions publiques continuent à s'associer à tous les aspects de son développement économique, artistique et esthétique, industriel, etc. Comme nous l'avons démontré, le cinéma en tant qu'outil idéologique de premier choix demeure une clef dans la propagation des idées démocratiques et de leurs spécificités, ainsi que de la société sud-africaine contemporaine. Il ne peut donc faire l'impasse d'un tel médiateur. À travers ses organes, l'État définit une politique culturelle globale qui impacte la stratégie cinématographique (DAC), il soutient financièrement la création (NFVF, IDC, DTI, GFC, CFC), gère et régule les images (FPB), contribue à la consolidation du tissu industriel (IDC, GFC, CFC) et participe à la mise à niveau des compétences par la formation (NFVF et MDDA). Cet ensemble, souvent critiqué en raison de l'incompétence de certains services, du flou qui entourent certains leviers de financement ou du manque de moyens

réels, est néanmoins enclin à structurer, consolider et faire évoluer le secteur local. Le plan tactique de l'État se révèle dual et le met dans une position instable, entre stratégie des contenus et stratégie du marché. Toutefois, cette situation de l'État, au regard des pays africains et d'autres pays étrangers, reste rare et indique qu'il est conscient de l'importance du médium dans cette société.

Le secteur privé et les industriels sont aussi à l'affût d'opportunités. Ils ont clairement conscience qu'une industrie locale reposant sur une audience locale à base large et fidèle est la clef de revenus et de bénéfices. Prudents ou frileux, selon les observateurs, ils conservent une politique économique et industrielle classique principalement dirigée vers Hollywood, les modèles et les producteurs de contenus dominants qui assurent encore aujourd'hui, largement et uniquement la pérennité du secteur. Ils ne peuvent donc prendre des risques irraisonnés et convertir leurs moyens de production de façon à ne reposer que sur une stratégie "sud-africano-centrique" encore trop peu génératrice de recettes, même si elle semble prometteuse. Pourtant, le secteur privé et industriel s'assure de ne pas perdre ce marché potentiel, relais de croissance possible. De ce fait, ses acteurs prennent aussi part à la métamorphose du cinéma en réservant de plus en plus de sources de financement, de moyens de production, de canaux de distribution et de diffusion, aux contenus locaux et en assurant aussi graduellement une augmentation des points d'accès pour les publics sud-africains. Leur "lenteur" peut venir d'une lutte sur les stratégies à suivre concernant l'évolution du secteur ; la stratégie du marché est bien évidemment privilégiée par ces acteurs par rapport à la stratégie de contenus souvent défendue par l'État et les cinéastes.

Les producteurs et les cinéastes sont les véritables moteurs du changement des cinémas sud-africains, les maîtres d'œuvre du bouleversement. Les recherches d'un style propre à l'Afrique du Sud dans son fond, dans sa forme et dans son public manifestent une volonté de justifier le terme de cinématographie nationale. En revendiquant la création de films de genre s'appuyant sur des histoires locales, des films spécifiquement communautaires, ou des révolutions narratives expérimentales, les cinémas sud-africains affichent un visage polymorphe, mouvant qui est à notre sens une véritable preuve de la constitution d'un ou de styles sud-africains que l'on peut appeler les "voix sud-africaines". Authenticité, cohérence, sud-africanité, les succès au box-office ces deux dernières années sont en large partie le résultat de l'élaboration de nouvelles

représentations, de nouveaux référents ou du d'utilisation d'images actualisées. Organisés professionnellement, les cinéastes pèsent grâce à leur création, mais aussi grâce à leurs voix et se font entendre. La relation tripartite entre eux, l'industrie et l'État indiquent que le secteur existe, qu'il est dynamique et qu'il se constitue autour d'enjeux locaux.

Les théoriciens et les universitaires sud-africains, par leurs recherches sur les meilleures stratégies économiques, industrielles et politiques, sur les impacts et les résultats de la création de films sur la société sud-africaine, sur les formes artistiques, esthétiques et historiques du cinéma en Afrique du Sud et les différences entre l'apartheid et la démocratie révèlent une liberté d'analyses, de propositions, de critiques qui favorisent l'émergence d'un cinéma national.Même si nous ne les avons pas explicitement étudiés en tant que segments du secteur, ils sont pourtant présents tout au long de cette recherche à travers notre corpus, comme en témoignent les citations. Keyan Tomasselli à l'université du Kwazulu Natal, ou Martin Botha dans celle de la ville du Cap, représentent peut-être le mieux ce bouillonnement réflexif et théorique qui entoure la recherche pratique des "voix sud-africaines". Ils prouvent que ce cinéma est en devenir.

Conclusion

Nous affirmons que le secteur cinématographique sud-africain est en devenir et qu'il est influencé par une situation charnière de la société, la démocratisation annoncée ainsi que les politiques générales et culturelles de l'État.
L'existence de cinémas proprement sud-africains apparait au regard de cette étude comme une évidence. Ils ne sont pas encore à maturité et sont en cours d'élaboration, mais des voies s'ouvrent, des trajectoires se dessinent, des nouvelles réflexions émergent et des choix stratégiques se jouent encore à l'heure actuelle. Plusieurs facteurs de l'évolution du secteur indiquent les pistes envisagées. Les observateurs peuvent analyser les différences et les similitudes « […] entre l'idée et ses réalisations […] »[1231], relativement aux cinémas nationaux contemporains.

1. Les facteurs économiques

Nous considérons sept facteurs économiques de premier ordre qui témoignent de l'évolution structurelle financière et industrielle du secteur.

Embryon de secteur et tendances

Nous observons que le secteur est parcellaire. Nous discernons au moins quatre subdivisions : les industries du « servicing », la publicité, le cinéma local et la télévision.
L'industrie peut se féliciter de l'accueil qu'elle fait aux tournages étrangers à grands succès. En 2012 se tourne par exemple le film français *Zulu* de Jérôme Salle avec Orlando Bloom et Djimoun Hounsou. Les tournages de publicités pour le marché

international se poursuivent, la télévision se développe toujours plus et les audiences ne font que croître, notamment grâce à certaines séries aujourd'hui cultes. Enfin, le cinéma local s'accroche modestement au box-office de façon à concurrencer les films étrangers sur son territoire. Cet ensemble hétérogène assure pourtant un socle économique et industriel minimum pour que le secteur puisse exister : un bassin d'emplois, des budgets, des commandes, une consommation des produits culturels. Nous nous défendons de tout optimisme excessif, mais nous remarquons que la diversité des filières audiovisuelles est un moyen de renforcer l'activité professionnelle.

L'État soutient le cinéma

Il est désormais manifeste que l'État soutient financièrement ses cinémas et le cinéma qui se fait en Afrique du Sud.

Grâce aux aides nationales et provinciales, il s'implique clairement et spécifiquement grâce à plusieurs institutions publiques reconnues. Rappelons que l'Industrial Development Corporation, le Department of Trade and Industry et la plus importante, la National Film and Video Foundation, les financent à hauteur de 630 millions de rands par année[1232], ce qui correspond à un budget conséquent pour l'Afrique du Sud.

Traités officiels de coproductions

S'ajoute aux fonds locaux l'apport de financements publics étrangers. Nous l'avons vérifié dans le cas des coproductions officielles entre l'Afrique du Sud et un État signataire d'un traité de coproduction.

En plus de la création d'emplois et de l'investissement, nous avons reconnu la contribution de ce type d'échange au niveau de la formation et du perfectionnement des professionnels du secteur. S'agissant de la réalisation de films, des résultats très récents sont perceptibles, comme les films *Visa/Vie* de Elan Gamaker (2010) coproduit avec la

[1231] MEYER-BISCH Patrice. De ce dieu qui vient à l'idée. Présentation. *Voies et impasses de la démocratisation* / dir. Dominique Wolton. 1ère éd. Paris : CNRS, 1996, p. 11

[1232] G.-J. Landau, entretien avec Jeremy Nathan, Johannesburg, 2010.

France, ou encore *Bang Gang Club* de Steven Silver (2010) coproduit avec le Canada, etc. Aujourd'hui, cette ouverture économique vers l'étranger semble donc vitale.

Fonds privés

Des capitaux nationaux et internationaux privés complètent souvent les plans de financement. Une variété de méthodes existe pour cela. Les droits de distribution internationale peuvent être achetés par une compagnie étrangère, c'est le cas du film *Buddies* de Grey Hofmeyer (2012), dont les droits de distribution pour le monde appartiennent désormais à Walt Disney Company.

Les coproductions non officielles sont courantes, à l'image d'*Hôtel Rwanda* de Terry George (2004) entre l'Angleterre, l'Italie, les États-Unis et l'Afrique Sud, le film *Viva Riva* de Djo Munga (2010) entre la Belgique, la France, la République Démocratique du Congo et l'Afrique du Sud ou plus récemment le film d'animation *Jock* de Duncan MacNeillie (2011), coproduction avec les États-Unis. Ce relais permet sans doute d'éviter que le cinéma soit uniquement un cinéma « d'État » dans le sens où ce dernier serait le seul financeur local et donc légitime pour imposer sa ligne éditoriale. La multiplicité des sources d'investissement assure aussi une variété des types de films et des cinéastes.

Servicing

Les sociétés sud-africaines sont immanquablement sollicitées afin de soutenir la production de films étrangers en Afrique du Sud, que le sujet porte ou non sur le pays. Elles officient donc dans ce que nous avons appelé le servicing.

Aujourd'hui, une série de blockbusters (et même des séries B) en majorité américains sont tournés dans les environs de la ville du Cap, de Johannesburg ou sur les côtes (Durban). Les exemples les plus récents sont les films *Sécurité rapprochée* de Daniel Espinosa (2012) avec Denzel Washington et Ryan Reynolds, *Chronicle* de Josh Tank (2012) et *Dark Tide* de John Stockwell (2012) avec Halle Berry.

L'illustration la plus probante de cette industrialisation de l'Afrique du Sud est certainement la plateforme des studios du Cap, en service, mais toujours en

développement. Véritable fer de lance de la politique économique du secteur concernant l'attraction des capitaux étrangers en Afrique du Sud, concurrent direct et évident du Canada ou de l'Australie, le projet prend comme modèle des studios tels que Babelsberg en Allemagne, Pinewood en Angleterre, la future cité du cinéma de Luc Besson en France (si elle se construit un jour) et bien sûr les studios hollywoodiens. Son objectif à terme est de rassembler tous les acteurs du secteur dans un même lieu géographique afin d'offrir une solution intégrée et « clef en main » à tous les producteurs de la planète. Les studios représentent cette Afrique du Sud prestataire technique du monde du cinéma et de l'audiovisuel qui excelle notamment dans les tournages de publicités du monde entier – Israël, France, Nigeria, Allemagne, Russie, etc.

La distribution

Intéressons-nous maintenant aux stratégies de distribution. Elles sont cruciales pour que le cinéma soit économiquement rentable.

Le nombre et la situation géographique des salles dans lesquelles les films sont projetés, ainsi que le nombre de DVD édités et les lieux de vente sont primordiaux. Le cinéma est encore réservé à un public de « happy few » ou de « early customers », selon des termes empruntés au langage du marketing. Les « happy few » sont les « heureux élus », soit un groupe minoritaire qui a la chance, dans le cas présent, d'accéder à une programmation cinématographique. Les « early customers » sont quant à eux de grands consommateurs, friands d'actualités cinématographiques et prêts à faire quelques sacrifices pour suivre les films qu'ils veulent voir. Cette typologie reflète parfaitement le cas de la distribution sud-africaine. Au vu du nombre restreint d'accès, la distribution ne peut se faire qu'auprès de ces publics. À l'heure actuelle, une distribution de masse paraît impossible. Un succès comme *Jerusalema* est sorti sur dix-sept copies en Afrique du Sud. À titre de comparaison, un succès classique en France sort généralement sur 300 à 500 copies, quand un raz-de-marée au box-office peut sortir sur près de 1 000 copies sur la France (*Harry Potter*, *Bienvenue chez les chti's*, etc.). Il n'y a donc pas assez d'accès (pas assez de salles, pas assez d'équipements comme les lecteurs DVD ou les ordinateurs, etc.) pour assurer de plus vastes sorties. Les deux seuls accès pouvant

prétendre à la distribution ou à la diffusion de masse sont les téléphones mobiles et la télévision. Cependant, les mobiles n'ont pas encore la capacité technique de supporter une stratégie de distribution. Quant à la télévision, elle est tout juste mise à profit pour la diffusion de films sud-africains, grâce à la création de certaines chaînes. Des projets de développement d'Internet sont en construction (par exemple un câble sous-marin Internet à haut débit reliant l'Afrique au reste du monde), qui pourront encourager la distribution de masse.

Enfin, les publics eux-mêmes sont peu enclins, car peu habitués à voir des films de fiction sud-africains. Il semble difficile de développer un nouvel usage, particulièrement lorsque quinze ans auparavant, on a eu pour référence un cinéma de production nationale, souvent truffé de préjugés. Malgré des difficultés d'accès (zones rurales, townships), de distribution et de concurrence (films hollywoodiens hégémoniques dans les salles, télé-réalité, séries nationales et séries américaines hégémoniques à la télévision), le cinéma national s'installe peu à peu dans le paysage visuel sud-africain. Au cinéma, il rencontre un succès croissant depuis *Tsotsi*. Puis, les films *Jerusalema, Spud, Liefling* et *White Wedding* se sont placés en tête du box-office sud-africain en rencontrant un public encore plus conséquent. Il faut aussi rappeler, les succès retentissants des films comme *Mr Bones*, *Mama Jack* ou encore le récent *Schuks Tshabalala Survival Guide for 2010* de Leon Schuster. Ils restent à ce jour les plus grands succès sud-africains (nous ne sommes par ailleurs pas en mesure de savoir exactement quel type de public fréquente les salles pour voir ces films).

Problématiques budgétaires et standardisation cinématographique

Selon nous, le dernier facteur économique d'importance révèle un aboutissement de certaines réflexions autour du calibrage des budgets de production. Il concerne précisément les gammes financières et les types de films attenants qui peuvent être produits en Afrique du Sud aujourd'hui. Ces gammes sont au nombre de trois et correspondent à une simulation des coûts qu'un producteur local peut engager, du film qu'il peut faire, et des retours sur investissement qu'il peut espérer. L'objectif est donc

de consolider l'économie du cinéma national afin de pérenniser la production. C'est Jeremy Nathan le premier qui nous l'a indiqué.

Un premier échelon financier, le plus élevé, correspond à la moyenne des budgets les plus importants que pourrait investir un producteur sud-africain : deux millions d'euros. Films de genres, recettes éprouvées, stars sont les éléments indispensables pour espérer que ce type d'œuvres soient bénéficiaires. Cependant, ces films sont très rares et très risqués.

Un second palier budgétaire, équilibré, se rapporte à un financement conséquent, mais plus limité que le précédent, entre 300 000 et 700 000 euros. Ces films, selon le qualificatif de Nathan, sont « afropean », c'est-à-dire qu'ils miment les productions indépendantes européennes, dans leur liberté de ton, leurs formes filmiques. Ils peuvent rentrer dans leurs frais, mais ce sont souvent des films destinés aux festivals qui, de ce fait ne rencontrent pas systématiquement leur public localement.

Le dernier stade, le plus modeste, coïncide avec le nouveau modèle de films en vogue en Afrique du Sud, Nollywood. Les budgets sont donc encore réduits, fortement, à 10 000 euros. Ces contenus sont d'une qualité esthétique aléatoire (selon la grille d'analyse du spectateur), très codifiés et font l'objet de phases de production accélérées et de mise en ligne ou diffusion rapide. Ces films sont pourtant ceux qui peuvent rapporter le plus rapidement de l'argent, considérant la mise de départ modique à l'échelle de l'économie du cinéma.

Enfin, n'y aurait-il pas un dernier modèle dans la combinaison de chacune de ces inspirations esthétiques, économiques et industrielles ? Jeremy Nathan est le seul producteur à avoir souligné ce modèle hybride. Il ne s'agit pas de créer un film qui combinerait ces inspirations (servicing, coproductions, blockbuster sud-africain, film « afropean » ou film nollywoodien), mais plutôt d'imaginer une société de production qui piocherait parmi ces modèles au gré des projets qu'elle développe. Selon les films, les commandes ou les publics à qui elle destine ses productions, celle-ci pourrait recourir à l'un de ces modèles de production.

Le premier d'entre eux permet de produire un film onéreux, long dans son processus de production et nécessairement initié par des coproducteurs ou des commanditaires étrangers. Cette catégorie de films peut être parfois produite exclusivement à l'étranger et les sociétés de production nationales deviennent alors prestataires. Elles appartiennent

alors à l'industrie de « servicing » qui, si le film plaît, garantit une visibilité internationale et une reconnaissance mondiale, voire, pour certains, de prestigieux prix (*District 9* de Neill Blomkamp, *Tsotsi* de Gavin Hood, *Invictus* de Clint Eastwood).
Le second modèle, celui des coproductions internationales, mais cette fois initiées par un producteur local, se fonde sur des budgets raisonnables, permet un meilleur contrôle et un transfert de compétences. Elles ouvrent les portes du circuit des festivals internationaux. L'accès à une petite sortie nationale et internationale est facilité sous le sceau sud-africain (*Shirley Adams* d'Oliver Hermanus, *White Weddings* de Jann Turner, etc.).
Le dernier modèle que l'on pourrait qualifier de « nollywoodien » s'appuie sur des petits budgets. Il en résulte une qualité incertaine, une rentabilité qui repose sur la quantité. Cependant, il semble offrir ce qu'attend un public gourmand. Il n'y a aucune possibilité d'export hors du continent, voire hors de l'Afrique du Sud pour les contenus qui ne sont pas en langue anglaise.

L'Afrique du Sud cherche donc son ou ses modèles économiques et industriels en s'inspirant des influences continentales et internationales. Ces facteurs économiques se conjuguent avec des éléments extérieurs qui poussent le cinéma à s'adapter à la société dans laquelle il est créé.

2. Les facteurs idéologiques

Le secteur cinématographique, nous l'avons observé est tributaire du poids des idéologies qui circulent au sein de la société et notamment au sommet de l'État. De ce fait, il est riche et porteur de nombreuses visions souvent très marquées du monde et de l'Afrique du Sud. Tous les acteurs du secteur local reconnaissent que les films sont des supports et des véhicules idéologiques, du fait de l'histoire nationale, mais aussi des cas internationaux passés et contemporains.

Divisions, communautés et cinéma

L'État, mais aussi des communautés s'intéressent donc de très près à l'imaginaire commun et à la contribution cinématographique. En effet, nous avons constaté que les films peuvent être le support d'une adaptation moderne de différents aspects de la société : l'histoire, les héros nationaux, les rapports entre individus de communautés différentes, la nouvelle citoyenneté, etc. Selon nous, ce sont ces concurrences idéologiques (qui peuvent néanmoins se recouper) qui divisent encore le cinéma et donnent un esprit communautaire à certaines œuvres.

Dans notre tentative de rassembler des films ayant pour point commun un discours communautaire qui nous semblait fort, nous avons compris que cette rivalité idéologique se manifeste dans les visions très différentes de la société proposées dans ces œuvres. Les représentations du monde varient fortement et alimentent le sentiment de division et même de sectarisme de la société sud-africaine. Étendard ou porte-drapeau, les films à fortes connotations identitaires ont tendance à polariser les différences en se justifiant par la nécessité de reconnaissance de l'existence des communautés. Nous y voyons l'amorce d'une dérive, car mimer les anciennes fractures sociales, ou les rejouer en les adaptant à un contexte contemporain peut s'avérer pernicieux.

Pourtant, d'autres réalisateurs s'évertuent à présenter une Afrique du Sud bien différente, en adéquation avec le rêve démocratique d'unité.

Démocratisation : optimisme et politiquement correct, une marque de fabrique

Le cinéma sud-africain, lorsque le spectateur le prend dans son ensemble et qu'il analyse le ton de la majorité des films et des images qu'ils véhiculent de l'Afrique du Sud, peut sembler émettre des représentations sociales positives. Cela fait justement partie de la conception étatique de l'image que doit avoir l'Afrique du Sud d'elle-même et donner aux autres, un plébiscite démocratique : vivre-ensemble et nation arc-en-ciel, tolérance et respect, une place pour chacun, succès transitionnel, mise en avant des traditions et des progrès sociaux, etc.

Keilhoe Khuneyli de la NFVF évoquait justement cette représentation cinématographique de l'Afrique du Sud avec le terme « brand », « marque ». Le pays, la société, l'histoire, la démocratie sont prudemment et consciencieusement filtrés de toutes impuretés en inadéquation avec une vision méliorative dans le but de consolider et d'harmoniser les impressions et les ressentis, dans une marque de fabrique visuelle, lorsqu'un film est soutenu par l'État. En complément, nous avons démontré que celui-ci, par la voie de la NFVF, définit aussi matériellement le cinéma sud-africain. Assumer une objectivité dans l'identité d'un film laisse poindre un protectionnisme culturel basé sur la différenciation des œuvres. Les critères objectifs et souvent techniques (nationalité des créateurs, lieux de tournage et de production, etc.) se croisent alors avec la marque de fabrique locale et donnent une idée assez précise de ce que peut attendre l'État de la formation d'un cinéma national. Après cet examen, nous avons défini cette recherche de particularismes locaux, comme la quête d'une « sud-africanité » et d'un « sud-africano-centrisme » des films.
Le politiquement correct et la réserve critique viennent s'ajouter à ces caractéristiques que nous pouvons relever aisément. Censure, autocensure ou pression économique voilée ? Chacun a sa réponse sur ces comportements des réalisateurs qui s'attachent à être en cohérence avec ce que l'on peut appeler la ligne éditoriale des institutions publiques spécialisées dans l'audiovisuel et le cinéma.

Ces facteurs idéologiques résultent directement de cette recherche de la représentation cinématographique de la démocratie sud-africaine. L'État et les communautés telles que les Afrikaners, les Indiens d'Afrique du Sud, ou les Zoulous et les Coloureds cherchent à insuffler dans la création cinématographique leurs visions de la société locale.

3. Les facteurs de politiques publiques

L'État et ses institutions au niveau national et provincial introduisent des politiques publiques en vue de structurer le secteur. Ces initiatives manifestent son interventionnisme. Nous exposerons ce que nous pensons être ses neuf axes principaux de développement du secteur cinématographique local.

Les SAFTAS

Les South African Film and Television Awards (SAFTAS) sont les équivalents sud-africains des Oscar, des César ou des Baftas (en Angleterre). La création d'une cérémonie nationale par la NFVF pour célébrer les productions et les talents locaux permet de cultiver une fierté nationale. Compétition professionnelle, constitution d'un star-system, glamour, « people », soirée de remise des prix diffusée en direct à la télévision, reproduisent un événement annuel organisé dans tous les pays du monde où existe un cinéma national vivant. Cette manifestation corporatiste à destination exclusive d'un public national vise à augmenter l'attractivité des productions locales et à fidéliser les spectateurs sud-africains.

Développement des publics

Le bassin de spectateurs sud-africain et son développement sont un second axe des politiques publiques. Fragile, restreint, ce chantier, nous l'avons montré, est indispensable à la solidité du secteur, car sans public, pas de cinéma. Des « focus groups », des « projections tests » et des sondages sont initiés par la NFVF pour apprendre ce que souhaitent voir les potentiels spectateurs. Des cinémas indépendants, des multiplexes de grandes sociétés d'exploitation (SK ou Nu Metro) ou des solutions de projections alternatives (Bioscope) composent le paysage de l'accès aux salles et aux films.

Cependant, nous avons démontré que la tâche de l'État est rendue complexe par les nombreux défis de la société sud-africaine. La violence, l'éloignement des cinémas, le niveau d'équipement des ménages, la concurrence des autres divertissements ou encore la méconnaissance de l'expérience cinématographique en général et de l'expérience cinématographique locale en particulier parasitent l'évolution et la progression des marchés historiques ainsi que la naissance et la croissance de nouveaux publics, encore embryonnaires ou inexistants à l'heure actuelle.

Ce nombre limité d'accès constitue un frein au développement du cinéma sud-africain. Au mieux, il restera élitiste, ce qui n'est le vœu de personne, et surtout pas de l'État démocratique. La démocratisation des écrans va de soi, en tout cas en théorie…

Tandis que les types de supports sont encore largement analogiques pour les salles, les supports d'accès aux films au sein du foyer sont de nature physique (par exemple les DVD). Par ailleurs, la situation géographique des salles de cinéma ne facilite pas non plus aujourd'hui l'accessibilité. Celles-ci sont pour la grande majorité situées dans les villes et dans des zones commerciales denses, elles-mêmes implantées dans des quartiers résidentiels de classes moyennes ou supérieures. Ces salles sont donc fréquentées par des groupes favorisés économiquement, souvent issus de l'ancien régime, et déjà familiers d'une « culture » du cinéma. Malgré le multiplexe symbolique de la société Ster-Kinekor au cœur de Soweto, la plupart des townships ne possèdent pas de tels équipements. Quant aux zones rurales, elles sont désertées. En outre, les espaces urbains offrent d'autres moyens d'accès au cinéma : les magasins spécialisés, les grandes surfaces et les étals des marchés sont autant de lieux pour se procurer des films. Titres hollywoodiens et sud-africains cohabitent sous la forme de DVD, légaux ou illégaux (les rayons des magasins Musica et d'autres enseignes sont correctement fournis en films de fiction sud-africains récents). La vidéo à la demande, que nous avons évoquée dans le cadre de l'African Film Library, constitue un autre moyen d'accès envisagé, mais peu de gens sont encore équipés de connexions Internet suffisantes pour télécharger ou regarder en streaming des films d'une heure et demie à deux heures sur un ordinateur (sans parler des coûts de connexion et de la qualité technique de l'ordinateur). À l'image de l'Europe ou des États-Unis, le téléphone mobile incarne un autre type d'accès à des contenus à la demande. Mais là encore, les questions du réseau mobile et de la qualité technique des téléphones sont à l'étude. Attirer les publics est donc un enjeu vital.

Politique cinématographique et relations internationales

L'évolution des financements apparaît aussi comme l'une des pistes de travail de l'État. Les fonds publics sont importants à l'échelle de la société sud-africaine et à l'aune des chantiers publics vitaux pour le pays.

Cependant, le cinéma est une industrie et un art qui coûte cher lorsqu'on le définit selon ses formes classiques et dans sa globalité (du développement d'une idée jusqu'à la gestion des droits de diffusion et de distribution). Des relais financiers sont donc les bienvenus. Les recherches de partenaires sous la forme de traités de coproductions avec des États étrangers qui peuvent devenir les co-financeurs d'œuvres sud-africaines, nous semblent l'une des principales décisions publiques. Aujourd'hui, des traités sont signés avec la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie ou encore l'Algérie par exemple.

Éducation et formation

Bien plus que de simples partenariats financiers, ces traités augurent d'échanges essentiels pour le secteur local, des échanges de connaissances. L'État reconnaît volontiers que l'éducation et la formation sont des piliers du secteur : formation initiale ou continue, stage en entreprise ou simplement apprentissage « sur le tas ». Frileusement, nous l'admettons, la NFVF entre autres apporte sa contribution à l'enseignement du cinéma. Au moyen de bourses d'études par exemple et de financements (très réduit) à des institutions de formation, l'État entend lutter contre la stagnation des professionnels afin que l'Afrique du Sud reste compétitive dans le servicing et dans la production de son propre cinéma.

La documentation du secteur

Nous pensons qu'une des politiques publiques primordiales pour ce secteur est celle de sa documentation.

Nous avons expérimenté à plusieurs reprises l'insuffisance d'informations, de données, de statistiques. Pauvres en quantité, parfois obsolètes, ces éléments sont pourtant fondamentaux si l'État souhaite solidifier et assurer ce secteur. À l'instar de ce que produisent des institutions publiques comme le CNC en France, le recueil de données et la publication de rapports et d'études sur la fréquentation des salles, les types de films vus et consultés par les publics, les différents modes de consommation du cinéma, l'équipement des ménages en ordinateurs, lecteurs DVD/Blu-Ray, etc. donne la

possibilité à tous les acteurs du secteur de savoir quoi produire, comment le produire et pour qui. Limiter les risques et assurer la compréhension des producteurs sur les attentes de leurs publics, l'État a entendu cette nécessité et nous observons très récemment une recrudescence de renseignements et d'indications pertinentes et fort utiles pour appréhender les besoins et la réalité du cinéma sud-africain.

Discrimination positive et rééquilibrage de la société

Objet de polémique, hésitante, parfois contre-productive, la discrimination positive a du mal à se fondre naturellement au sein de l'expérience et des usages professionnels cinématographiques.

Nous en avons évoqué les raisons, les spécifités notamment techniques du secteur ne sont pas adaptées à une application directe de cette politique publique nationale et intersectorielle. Toutefois, nous ne voulons pas laisser entendre que le secteur est plus réfractaire qu'un autre, ou qu'aucune initiative en cohérence avec cette politique n'est mise en œuvre. Nous avons par exemple souligné les préférences dans l'allocation de fonds pour des productions où les postes créatifs et financiers sont occupés par des citoyens issus des groupes discriminés par le passé, dans le soutien au développement de films ayant pour sujet des thèmes et des histoires mettant en valeur ceux qui étaient autrefois mis à l'écart, ou encore dans le déblocage de bourses pour des étudiants reconnus comme ayant moins d'ouvertures que les autres…

Afin de s'aligner sur les politiques publiques de rééquilibrage de la société dans son ensemble, le cinéma évolue aussi, à son rythme.

Vitrines et relations internationales

La présence sud-africaine dans le monde, marquée par la régularité des « pavillons » sud-africains dans les festivals internationaux (européens, nord-américains et africains principalement), témoigne d'une ambition non dissimulée d'exposer à la fois la créativité et la qualité des films nationaux ; de rechercher toujours plus avant des partenaires au niveau de la production de films, mais aussi au niveau de l'investissement sectoriel ; ainsi que de diffuser une idée de l'Afrique du Sud dans des

sphères élitistes, économiques, politiques et artistiques. Ces plateformes et ces podiums sont autant d'occasions pour l'Afrique du Sud de marquer et de défendre sa différence par rapport à ses concurrents directs en matière industrielle (Canada et Australie en tête), de s'instituer comme leader continental face aux pays africains francophones et au Nigeria, de s'exposer comme un modèle de réussite politique que reflètent bien évidemment les images et la santé de son industrie cinématographique et de son cinéma national.

L'État est responsable de cette situation, il finance tout ou partie des déplacements d'une part de ses fonctionnaires (notamment pour le pavillon de l'Afrique du Sud au Festival de Cannes) et des cinéastes qui lui semblent les plus prometteurs – dans la levée de fonds ou dans l'exposition des films.

Cette politique de communication publique vise à vendre et à faire plébisciter l'Afrique du Sud au monde d'un point de vue sud-africain.

Protection des œuvres et protection du public

Enfin, selon nous les deux derniers chantiers publics d'importance sont la protection des œuvres et du public.

Une loi sur le copyright existe en Afrique du Sud, mais aux dires de plusieurs cinéastes, elle n'est pas aussi efficace que celle qui existe en France et beaucoup reste à faire. Ils dénoncent une reconnaissance insuffisante des auteurs et en conséquence de la protection de leurs œuvres. Ils considèrent ne pas être justement rétribués dans la durée de l'exploitation de leurs créations sur les supports de diffusion et de distribution. En outre, le piratage (Internet, mais surtout la copie illégale sur DVD) inquiète de plus en plus le secteur. L'organe public, le Film Publication Board est censé le combattre (des unités spéciales ont été créées), mais malgré certaines mises en scène spectaculaires (confiscation de grande quantité de films, arrestations, etc.), nous doutons fortement de son efficacité à grande échelle.

Les publics quant à eux sont aussi protégés légalement et le FPB y veille. Campagnes de prévention, grille d'interdiction des programmes selon leurs contenus, signalétique, moyens de coercition, sont autant d'outils à sa portée pour s'assurer que les principaux

canaux de diffusion et de distribution de contenus audiovisuels sont respectueux des lois sud-africaines.

Ces politiques publiques sont les indicateurs de la présence de l'État dans le secteur. Toutefois, il est trop faible pour tout superviser, tout gérer, tout créer et de façon suffisante. Les entreprises privées contribuent aussi largement à l'évolution du secteur.

4. Les initiatives privées

À notre sens, le cinéma peut compter sur des initiatives privées des plus innovantes et des plus marquantes dans la formation de ce secteur post apartheid.

M-Net : New Directions, Mzansi Magic, African Film Library

M-Net, la chaîne de télévision privée sud-africaine, avait déjà très tôt marqué les esprits avec son projet New Directions, tremplin pour jeunes cinéastes, dont l'objectif est de trouver et mettre en avant les futurs talents nationaux. Cependant, elle ne s'est pas arrêtée à cette initiative et en a imaginé deux autres notables, Mzansi Magic et l'African Film Library. Nous ne reviendrons pas sur le détail de ces deux projets que nous avons déjà abordés longuement.

Néanmoins, rappelons que Mzansi Magic est une chaîne disponible dans l'offre satellitaire DSTV dont la grille fait une très large place aux contenus locaux – films, séries, etc. Son choix d'ouvrir la chaîne *Mzamzi Magic*, un nouveau canal exclusivement dédié aux contenus sud-africains, dont les longs-métrages de fiction nationaux, semble être une toute nouvelle stratégie. La chaîne parie sur le développement du nombre de ses abonnés ainsi que sur l'augmentation de son chiffre d'affaires en spécialisant l'une de ses antennes. Mike Dearham perçoit donc dans cette chaîne un relais de croissance, car le public est demandeur de programmes audiovisuels spécifiquement sud-africains dans des langues locales.

Ce dernier est aussi à l'origine d'un projet presque plus politique qu'économique, encore une fois pour le compte de M-Net, l'African Film Library. L'objectif est simple :

récupérer les droits des films africains et sud-africains éparpillés dans le monde entier, qui ne rapportent pas d'argent en Afrique et qui sont de surcroît trop peu exploités, selon lui. Cette vidéothèque impressionnante, accessible sur un site de VoD, l'est aussi sur les ondes des différentes chaînes que possède le groupe et sur des canaux étrangers, puisqu'il commercialise dorénavant les droits de diffusion.

FRU, Ster-Kinekor, Indigenous Film Distribution : nouvelles stratégies de distribution de films locaux

Toujours concernant cette étape cruciale de la distribution et de l'exploitation des films de fiction, nous avons envisagé trois propositions intéressantes et originales pour le secteur, la société Indigenous Film Distribution, le Film Resource Unit ou la politique de Ster-Kinekor.

La première se spécialise dans les contenus sud-africains et africains pour le public sud-africain. Elle est entre autres responsable de la distribution de certains des plus grands succès nationaux (*Liefling* ou *White wedding*). Son existence et ses succès tendent à confirmer cette direction locale et sud-africaine que prend le secteur.

Le second fut sans doute l'une des aventures cinématographiques les plus singulières. Fortement engagé politiquement, Mike Dearham fut à la tête d'une structure qui souhaitait contribuer à la normalisation du secteur en exploitant les œuvres dans les circuits de distribution classiques et dans des circuits alternatifs, cherchant à créer des points de rencontre entre des publics potentiels et les programmes dont il avait les droits. Un mot revient lorsque l'on parle de cette initiative : pédagogie. La motivation fut l'apprentissage, apprendre à reconnaître la nécessité de voir des films locaux. De plus, sa politique de remontées financières du fait des droits d'auteurs et l'équilibre de son budget de fonctionnement en font un modèle d'expérience en Afrique du Sud.

Enfin, plus modeste, mais à noter comme point de départ, la politique de Ster-Kinekor d'assurer la distribution en salle de certains films locaux sur au moins une copie. Trop peu diront certains, évidemment, mais comme nous l'avons démontré SK, comme Nu Metro sont des firmes purement commerciales et industrielles. Si une partie des films sud-africains est un jour calibrée uniquement en fonction des demandes du public local ou des hypothèses de demandes et qu'elle s'appuie sur des recettes éprouvées, nous

sommes convaincus que les salles afficheront davantage de films locaux qu'elles ne le font aujourd'hui.

Nollywood sud-africain : espoirs pour de nouveaux producteurs

Nous reconnaissons aussi dans l'émergence des productions s'inspirant de Nollywood, une initiative du secteur privé en vue de combler les attentes des publics sud-africains. Ces films favorisent néanmoins la segmentation des spectateurs puisqu'ils s'adressent par essence (peut-être cela changera-t-il à l'avenir) à des audiences communautaires dans l'usage de langues spécifiques utilisées par peu de locuteurs. Les évocations de Vendawood (mythe, réalité éphémère ou pérenne ?) s'ancrent aussi dans cette idée de caractérisation des spectateurs et de réduction de la création à une production ultra-distinctive, mais qui semble pouvoir devenir rentable.

Éducation et formation : Afda & Big Fish School

En outre, le secteur privé prend en main la formation et l'éducation : le vide créé par l'absence d'une école nationale est comblé par des structures payantes (même si une école publique serait elle aussi payante) comme l'Afda ou Big Fish School, pour n'en citer que deux. Ces écoles sont pourtant radicalement différentes et révèlent bien les partages idéologiques, politiques et artistiques du secteur.

La première est une école chère, dont l'objectif est la formation à tous les métiers du cinéma, mais sous un angle classique. Ses techniques et théories étant largement influencées par la culture américaine, elle peut s'apparenter à de nombreuses institutions du même type en Europe ou aux États-Unis.

La seconde est bien plus originale et novatrice. Big Fish School est créée sur le constat que le cinéma a un rôle à jouer dans la démocratie nationale ; les cinéastes doivent donc être sensibilisés aux risques et aux apports liés à la manipulation des images et à la création de contenus audiovisuels. Très largement orientée vers le documentaire, sa vocation est de former des cinéastes politisés, socialement actifs et engagés de sorte que leurs films deviennent de réelles recherches de sens à la fois esthétiques et politiques.

Africa first

Nous souhaitons mettre en avant une initiative que nous trouvons particulièrement marquante, car elle est un pari sur l'avenir sur lequel pourrait bien s'appuyer l'Afrique du Sud.

Africa First est un tremplin pour jeunes cinéastes, créé et soutenu par Focus Feature, un studio américain (distribution et production) de films indépendants – *The American* de Anton Corbjin (2010), *Eastern Promises* de David Cronenberg (2007), ou encore *Milk* de Gus van Sant (2008). Chaque année, cinq prix de 10 000 dollars sont remis aux vainqueurs d'un concours de courts-métrages ouvert aux cinéastes en herbe africains. L'Afrique du Sud est reconnue à deux titres. Premièrement, au sein de l'organisation elle-même, par Clarence Hamilton, qui est aussi à la tête du développement et de la production de la NFVF.

Deuxièmement, parce que l'Afrique du Sud est souvent représentée parmi les vainqueurs. En 2008, deux Sud-Africains comptent parmi les élus, Jenna Bass pour le film *The Tunnel* et Jan-Hendrik Beetge pour *The Abyss Boys* ; en 2010 Lev David pour *Boy and Bear* et en 2011 Mark Middelwick pour *Late Night Security.*

Le temps seul dira si cette reconnaissance précoce portera ses fruits et si les réalisateurs poursuivront avec succès leurs carrières en Afrique du Sud ou ailleurs, et s'ils influeront sur la création cinématographique et le secteur dans son ensemble.

Ces initiatives indiquent un attachement à la culture cinématographique du pays et une représentation de l'importance du médium pour un secteur privé, certes modeste à l'échelle européenne ou américaine, mais qui détient notamment les clefs d'une nouvelle esthétique nationale.

5. Initiatives et partis pris esthétiques

Des modèles esthétiques coexistent actuellement en Afrique du Sud. Nous observons une concurrence de ces influences étrangères qui s'entremêlent avec une culture filmique locale fragile.

Authenticité

Nous reconnaissons alors trois grands modèles : remake du blockbuster américain, remake du film européen, remake du film nollywoodien. Toutefois, nous découvrons progressivement des films qui se dégagent de ces patrons pour représenter l'Afrique du Sud sous un autre angle, celui d'une réalité et d'une sincérité locales.

Ce désir d'authenticité, de trouver sa propre voix, de sortir de l'influence d'Hollywood et de l'Europe est réel. L'envie de raconter ces histoires d'une manière proprement sud-africaine, que l'on pourrait définir comme une autonomie, est un enjeu actuel très fort. C'est ce que nous avons nommé la sud-africanité.

Cependant, existe-t-il pour autant un style cinématographique sud-africain ? Il est aujourd'hui presque impossible de répondre à cette question car elle est l'objet de réflexions dans toutes les strates du secteur cinématographique. Certains considèrent que d'ici cinq ans, nous ne pourrons plus parler de style sud-africain ou de voix sud-africaine autonome, car le cinéma local et les films produits seront formatés sur des modèles globalisés. D'autres, au contraire, pensent que la formation d'un style et d'une voix sud-africaines se joue actuellement, , qu'elle se structure et sera inévitablement pérenne. Leurs arguments s'appuient sur des spécificités qu'ils qualifient de strictement sud-africaines.

Prenons le cas des langues. Pour les cinéastes convaincus, l'authenticité passe d'abord par les langues utilisées en Afrique du Sud. Les scenarii où interviennent des personnages issus de communautés différentes doivent être écrits dans la langue de ces groupes. Aujourd'hui, malgré la persistance de l'écriture et de la traduction littérale de scenarii en langue anglaise (davantage pour les productions télévisuelles – téléfilms,

séries), un courant alternatif se met en place. Des scénaristes écrivent à plusieurs mains afin que les passages en d'autres langues soient rédigés par des auteurs qui les maîtrisent, afin que le contenu du scénario et du film puissent être réaliste (dans le sens de crédible) et authentique.

Pour certains réalisateurs et producteurs, les espaces sont un autre gage d'un style sud-africain. Certains lieux urbains ou ruraux semblent être intimement attachés à l'image de l'Afrique du sud pour la population locale. Nous pouvons ici en citer quelques-uns : les shebeens, les townships, les quartiers résidentiels huppés, la tour Vodacom de Johannesburg, la Montagne de la Table, le quartier Coloured de Bo Kaap, l'autoroute coupée de la ville du Cap, le Veld, le Karoo, les plages de la région de Durban, l'Union building (résidence du Président), etc.

Enfin, pour ceux qui cherchent l'authenticité, le choix des histoires traitées par le cinéma est primordial : histoires vraies nationales, à l'image des films *Skin, Hansie* ou *Jerusalema* ; adaptations de best-sellers locaux, comme *Spud*, *Story of an African Farm* ; mises en images de situations spécifiques à l'histoire et aux cultures sud-africaines illustrées par *Max and Mona*, *Promised Land*… Nous observons dès lors un recentrage du cinéma sud-africain sur des sujets à forte consonance locale. La recherche d'un lien entre le cinéma, la société et son public est parfaitement évidente à l'évocation de ces sujets. Ces films sud-africains parlent de et à l'Afrique du Sud.

Cependant, la quête d'authenticité passe aussi par d'autres aspirations, comme celle de faire un cinéma plus proche des Sud-Africains, de leur actualité, mais surtout de leurs attentes. Cela commence par une critique de la production post-apartheid, et plus exactement des sujets traités dans ces films, en l'occurrence la présence même de la lutte contre l'apartheid et des mouvements de libération au cinéma. Il semble que ces films soient nécessaires et qu'ils doivent continuer à exister, mais dans une moindre mesure. Certains cinéastes ne veulent plus que le cinéma sud-africain rime avec un cinéma d'histoire, figé dans l'une de ses périodes. En outre, ils considèrent que cette époque dramatique auréolée d'une fin heureuse est contre-productive du point de vue de l'attraction publique nationale. Jeremy Nathan nous explique que le syndicat des mineurs dont il est proche ne souhaite plus voir des films sur leur lutte ou sur leur quotidien, mais plutôt des comédies, des drames, de quoi s'extirper de leur réalité tout en restant proches de leur vie. Les producteurs et cinéastes ont tout intérêt à écouter les

revendications du public, en l'occurrence, ne pas abandonner son identité dans un chapitre historique, aussi important soit-il, dans l'établissement du présent. De ce fait, Terry Tselane persiste et signe : il faut des comédies, des comédies sentimentales, des drames, des films d'action…

Pour aller plus loin, d'autres pensent même à calquer le style sud-africain sur le modèle bollywoodien. Il est rarissime que les films étrangers s'exportent en Inde, le public indien étant friand des productions locales. Cependant, les cinéastes indiens sont souvent conduits à adapter ou s'inspirer de films étrangers à succès. Ils réintègrent alors l'histoire et le propos dans un environnement et un style indien mêlant danses et amours impossibles. Il pourrait en être de même pour l'Afrique du Sud. Nico Dekker et sa citation provocante en sont un exemple : il souhaiterait voir une adaptation du film australien *Mad Max* de George Miller au cinéma sud-africain, en reprenant les codes du genre et de l'histoire, mais dont l'ensemble serait façonné de manière à convenir à un public sud-africain – langue, lieux, situations traditionnelles. Neiloe Khunyeli de la NFVF est en accord avec cette vision, puisqu'elle espère voir des films de science-fiction en venda ou même des comédies musicales en sotho… Il s'agit de se réapproprier des concepts cinématographiques internationaux éprouvés dans le but de les greffer au cinéma national.

Cette stratégie visant à produire des films plus authentiquement sud-africains est en contradiction avec l'argument précédent. Ceux-là mêmes qui voulaient s'inspirer des modèles cinématographiques hors de l'Afrique souhaitent aussi créer un style cinématographique propre. Cette contradiction est très présente : au lieu de regarder si loin, rapprochons-nous de nos voisins. Cette idée se formule par l'observation, l'analyse et la prise en exemple sur des pays de l'Ouest africain, du le Nigeria ou des pays du Maghreb, dans l'espoir qu'ils soient plus proches des revendications d'authenticité sud-africaine...

Cette authenticité et cette voix sud-africaines ne seraient donc pas seulement locales, mais continentales. Appartenir à et se revendiquer de l'Afrique plutôt que d'Hollywood ou de l'Europe…

Transgenre, liberté de ton et recherche esthétique

Nous avons mis en avant l'aspect transgenre de certains films qui défient les codes du cinéma classique. Mélange volontaire de comédie, de burlesque, de fantastique et de social dans *Max and Mona* et *Footskating 101* ou bien addition assumée de thriller, film d'horreur et film fortement engagé politiquement dans *Promised Land* ou *Conversations on a Sunday afternoon*. Cette particularité qui pointe dans quelques films nous apparaît comme témoignant de la formation intéressante d'un style correspondant à la richesse des intentions des cinéastes.

Mais selon nous, ce qu'il faut retenir aussi, c'est la liberté de ton que nous observons. Notre point de vue est sans doute biaisé du fait de notre position de spectateur étranger et il est évident que certaines subtilités nous échappent. Pour autant, nous pensons que des films plus grand public comme *White Wedding* et par extension *Spud*, se permettent d'ironiser sur et de critiquer des situations stéréotypées ou des personnages caricaturaux afin d'expier et d'extérioriser des malaises, des tensions. L'humour et la dérision peuvent être de bons vecteurs d'apaisement – de surcroît, ce genre est plébiscité par le public.

Dans une perspective plus esthétique, il y a un écart causé, d'après nous par l'appropriation des modèles cinématographiques dominants, dont les « recettes » semblent de prime abord plus simples à mettre en place. C'est pour cela que de nombreux films de la seconde moitié des années 1990 reposent sur une esthétique classique et étrangère. La fin des années 2000 indique en revanche une orientation vers une recherche de différence formelle dans la manière de mettre en images les films locaux. *Conversations on a Sunday afternoon*, *Confessions of a Gambler* par extension *Disctrict 9*, *Mad Cows*, *Promised Land*, *Otelo burning* marquent une rupture.

Cependant, nous devons constater que la recherche de procédés de représentation cinématographique différents est encore lente. Nous l'expliquons par la petite taille du secteur, le peu de réalisateurs expérimentaux et l'arrivée progressive de jeunes réalisateurs souvent plus à même de repousser les limites de l'art cinématographique et de rompre avec les codes des genres. Une nouvelle génération peut apporter des éléments qui fractureront le classicisme et les habitudes. Les étudiants de la Big Fish School dont nous avons pu voir les films démontrent par exemple une intention très

claire de « montrer autrement » des « sujets méconnus ». Social et percutant, entre poésie visuelle et pamphlet, critique sociale et esthétique crue, le cinéma de ces jeunes réalisateurs s'éloigne d'un cinéma commercial convenu pour se rapprocher d'œuvres rappelant et s'inspirant nettement de Frédérick Wiseman, Lionel Rogosin, John Cassevetes ou encore Gilles Groulx… Autrement dit, une très grande insistance sur l'aspect social de l'œuvre et son intégration assumée dans un courant politique, ainsi qu'un souci esthétique affirmé que l'on reconnaît par les caméras portées à l'épaule, la proximité du cadre par rapport aux « acteurs », la notion de prise de « réel », l'espace de parole donné à ceux qui ne l'ont guère, une patte graphique révélant la dureté du propos (grains dans l'image, obscurité, lumière naturelle crue, saturation, décors naturels, bruits…). Donner à sentir le pouls de la société, évoquer la vie dans ce qu'elle a de plus surprenant, représenter la marginalité ou l'originalité, se découvrir sans jugement préconçu, voilà selon nous, le style qui frémit derrière les images de ces jeunes cinéastes.

La méthode de déstructuration esthétique est classique, cependant en Afrique du Sud, marquée par tant d'années d'autoritarisme, elle devient un tremplin pour les expressions…

Communautarisme

À mesure que nous avancions dans cette recherche, un indicateur tendait à revenir constamment dans les résultats d'analyses des films sud-africains modernes, la segmentation filmique d'un public communautaire.

Nous savons que le cinéma peut se subdiviser par des démarcations reprenant des groupes de population. Très souvent, ces derniers sont caractérisés par leur emploi, leur sexe, leur âge, leur niveau de rémunération. Le marketing s'appuie très largement sur ces données pour tenter de préparer des règles ou savoir ce que peut souhaiter ce groupement objectif et pourtant arbitraire de personnes. Le cinéma n'échappe pas à ces méthodes, que l'on perçoit aisément dans la production commerciale.

Mais en Afrique du Sud, ces réflexions sont doublées ou triplées par un aspect communautaire historique. Enracinés dans les lignes de fracture de l'apartheid, les découpages passés et contemporains, par exemple des nations composant l'arc-en-ciel,

les cinémas sud-africains sont aussi pensés en fonction des liens communautaires. Langues, cultures spécifiques, iconologies particulières sont à intégrer dans un film, lorsque les cinéastes souhaitent l'adresser aux Afrikaners, aux Zoulous, aux Xhosas, etc. Ces principes s'illustrent en premier lieu dans un cinéma commercial à grand budget (en se basant sur l'économie sud-africaine). Nous avons rapporté de nos entretiens des propos indiquant la volonté de faire des comédies musicales en sotho, des films de science-fiction en zoulou… Par ailleurs, les stratégies de renforcement du secteur par la production de films à plus petit budget n'échappent pas à cette segmentation communautaire – nous donnions l'exemple de Vendawood. Le cinéma sud-africain se dirige-t-il vers une esthétique cinématographique communautaire ?
Les films représentatifs, du fait de cinémas s'inspirant de la diversité des populations et des cultures sud-africaines peuvent devenir aussi l'indicateur d'un repli sur soi : « Je ne regarde que ce qui est fait pour ma communauté ». Aller vers l'autre, reconnaître autrui ou par péché d'orgueil préférer l'égocentrisme sous le prétexte d'une démonstration de son existence culturelle ?

Nous ne sommes pas en mesure de répondre, il est encore trop tôt. Cependant, nous constatons que c'est une tendance de fond et une piste assumée de développement des cinémas nationaux par des cinéastes locaux.

6. Les demandes du secteur

Le sixième et dernier ensemble de facteurs qui révèle une évolution du cinéma est la structuration du secteur qui lui permet, au travers d'organisations professionnelles, de défendre les intérêts de la corporation, de revendiquer des droits attenants à leur activité, de contester des décisions de l'État (par exemple ses politiques publiques) et de s'imposer dans les usages du secteur.

Organisation

L'une des premières revendications de la majeure partie des professionnels est la simplification de la relation avec l'État en ce qui concerne l'aide qu'il peut apporter directement au secteur.

Les demandes de fonds, les autorisations de tournage, les incitations fiscales sont dépendantes de demandes officielles réceptionnées par des agents publics spécialisés dans la gestion des questions cinématographiques et culturelles. Cependant, ces offices semblent ne pas être à la hauteur des espérances des cinéastes. Manque d'efficacité des services, incompétences du personnel, inintelligibilité des procédures : constat sévère et sans appel que les organes de l'État ne satisfont pas les besoins des postulants. La corruption est aussi une plaie institutionnelle dont veut se débarrasser le secteur. Le cas le plus flagrant est la situation de la SABC, mais il semble que les malversations puissent se propager au-delà du télédiffuseur public. Les professionnels n'ont qu'une crainte : que l'État soit miné de l'intérieur par des individus préoccupés par des intérêts personnels, cupides et carriéristes.

En plus de la simplification des démarches et de l'éradication de la corruption, le souhait des organisations est aussi la clarification des stratégies de l'État pour le cinéma. Traduisant l'inquiétude très souvent constatée dans les domaines culturels, la crainte est que la prise de conscience de l'État, les initiatives menées jusque là n'aboutissent pas et que les résultats obtenus soient effacés par un changement radical de la politique culturelle publique. Le secteur dans son ensemble a besoin d'être rassuré, et attend des gages de sérieux et d'implication.

Ce désir d'implication se manifeste par une demande d'interventionnisme accru. Toutefois, celui-ci doit être en cohérence avec les requêtes du secteur et bien évidemment avec le positionnement de l'État au regard du cinéma. Cette revendication peut être un risque. En effet, si l'État s'investit davantage, cela peut être aux dépens des cinéastes. Plus de contrôle ne signifie pas automatiquement que les résultats soient ceux attendus. Par exemple, si le DAC considérait que le plus enrichissant pour l'Afrique du Sud est le servicing et que toutes ses politiques doivent être organisées autour de la simplification des délocalisations de production en Afrique du Sud, le pays ne deviendrait plus qu'un prestataire, les cinémas nationaux seraient moribonds, au moins

pour un temps, et il serait extrêmement complexe de constituer un secteur parallèle, comme au Nigeria.

Économie

À l'exception de Jeremy Nathan, il semble néanmoins qu'il y ait un consensus concernant les fonds publics consacrés à la création cinématographique. Ils ne sont pas assez conséquents. Selon les cinéastes, davantage d'argent serait synonyme de plus de films produits, de plus de budgets pour chaque film et donc d'une meilleure qualité. Nous ne sommes pas certain que les choses soient aussi simples. L'aspect financier est à envisager par le prisme du budget de l'État : l'Afrique du Sud semble ne pas pouvoir se permettre une politique culturelle publique plus généreuse. Par ailleurs, une augmentation publique des fonds s'accompagne souvent d'un contrôle plus aigu encore sur les bénéficiaires. Ces allocations seront données à des films qui apportent quelque chose à l'État et à la société, du point de vue de l'État qui en est le financeur. Cela peut donc se traduire par une diminution des libertés créatrices et une affirmation plus radicale d'une ligne éditoriale publique…
La seconde revendication économique est inspirée de l'exemple français :la taxation des tickets d'entrée au cinéma ou des supports d'enregistrement vierges. Cet impôt serait destiné uniquement à faire croître le budget de la NFVF pour se retrouver en définitive dans les fonds alloués au cinéma local. Cette taxe serait applicable sur tous les tickets d'entrée sans restriction de supports (DVD, salle, à la demande, etc.) et sans restriction d'origine du film (européen et bien sûr américain).

Tribune, prise de parole, moyen d'expression

L'autre crainte des cinéastes est l'entrave à la liberté d'expression et de création. Ils sont vigilants à toutes indications qui pourraient signaler une censure potentielle des cinémas nationaux. Nous pensons que la situation est complexe et qu'elle justifie une attention particulière. On ne peut pas tout dire dans le cinéma sud-africain financé par l'État démocratique. Bien évidemment, la marge entre véritable censure et autocensure est un débat sans fin. Cependant, nous l'avons démontré au cours de cette recherche, tous les

films ne sont pas soutenus, et la contraction des budgets publics n'en est certainement pas la seule raison. Les films ne correspondant pas aux valeurs que l'État souhaite véhiculer vis-à-vis de la population et sur la scène internationale, s'ils ne font pas l'objet d'une censure officielle, obtiennent très difficilement des aides de la part des institutions publiques. La Constitution sud-africaine étant très libérale, la liberté d'expression est protégée et n'importe quel sujet peut être traité, sans risque de censure. Cependant, un film sur la politique de l'ancien Président Thabo Mbeki relative au VIH a peu de chance de recevoir des financements publics sud-africains. L'État veille à soigner l'image de la société, à tel point que pour les observateurs les plus pessimistes, le récent scandale autour de la liberté de la presse pourrait un jour toucher le cinéma. Le secteur privé et les coproductions non officielles sont souvent des relais indispensables pour des œuvres sortant de la ligne éditoriale officielle.

D'où la nécessité de rester aux aguets et de préserver le médium comme un lieu de prise parole privilégié et libre dans le pays. Soutien ou non à l'État, plébiscite ou critique envers la démocratisation, segmentaire ou rassembleur, le cinéma doit rester polymorphe et divers, en cohérence avec la complexité de la société qui l'invente.

Le rééquilibrage de l'Afrique du Sud ne doit pas tomber dans une injustice inversée ; la création d'une ligne jaune et la promotion du politiquement correct ne doivent pas devenir des obstacles insurmontables à la création, l'autocensure ne doit pas être le prérequis à toute proposition cinématographique. Les créateurs sud-africains demeurent en alerte.

Pérennité du secteur

Enfin, dans le but de construire un secteur dont l'existence même ne soit pas remise en question quotidiennement, les cinéastes attendent que l'État poursuive ses travaux en vue de confirmer le statut de l'œuvre cinématographique et de renforcer sa protection. Les auteurs réclament aussi une attention particulière. L'État doit prendre en compte leurs demandes ; le rayonnement régional, continental et international de l'Afrique du Sud repose en partie sur les épaules des ces derniers et, sans véritable reconnaissance publique, ils ne sont pas à même de nourrir culturellement la société sud-africaine. Car,

un secteur culturel fort mais marginal ne peut être aussi efficace que celui qui est protégé, incontesté et sollicité.

Derrière cette inquiétude se terre la possibilité d'un abandon des politiques culturelles publiques au profit des priorités de l'État – le logement, l'emploi, etc. Le cinéma doit alors devenir une institution, un incontournable du quotidien national, du paysage social sud-africain. Peu importe que des citoyens le critiquent, que d'autres le boudent ; il doit polariser les attentions, devenir une évidence, de façon à être plus difficilement mis de côté. Mais pour cela, il lui faut du temps, des techniciens, des succès, des stars, des films cultes, des scandales et un public fidèle ainsi que des cinéastes.

Dans l'objectif de peupler le cinéma sud-africain d'idées nouvelles, de créateurs nouveaux, le secteur depuis les années 1990 revendique et attend en vain jusqu'alors, une école publique de cinéma. Plusieurs rapports, commandés et publiés par l'État sont arrivés à cette conclusion. Une institution publique de formation cinématographique marquerait un peu plus l'intérêt de l'État pour le cinéma et sa reconnaissance du besoin d'excellence afin de rendre attractif des métiers spécialisés à une population pour qui cet art peut apparaître encore inaccessible à plus d'un titre.

Le fait que les professionnels s'adressent à l'État, qu'ils s'organisent de sorte à préserver leurs acquis et s'assurer de la bonne évolution du secteur, sont des facteurs suffisamment manifestes pour déclarer que les cinémas sud-africains sont en devenir.

Actuellement, le secteur vit des instants cruciaux en ce qui concerne son avenir proche, mais aussi à long terme. Il est donc plus prudent de ne pas enfermer les cinémas sud-africains dans une définition étriquée et rapidement obsolète, mais plutôt de sérier quelques-uns des prochains enjeux qu'ils devront affronter :

- Un nouveau frémissement s'empare du jeune secteur local. De grands groupes de médias ainsi que des sociétés de production plus petites s'accordent sur une stratégie inédite de création de contenus à bas coût reposant sur des thématiques locales et exclusives.
    - *Les productions inspirées de Nollywood trouveront-elles des publics culturellement spécifiques parmi tous les groupes sud-africains et deviendront-elles rentables ?*

- Recherche d'authenticité, projection des éléments fondateurs des identités sud-africaines, un cinéma « par nous et pour nous », ces revendications culturelles prennent une place toujours plus grande.
    - *La sud-africanité cinématographique réclamée par des cinéastes se muera-t-elle en formes et motifs filmiques systématiquement reconnaissables ?*

- Un cinéma blanc, un cinéma noir, un cinéma afrikaner, un cinéma coloured, vendawood, communautarisme et sectarisme, peur de la confusion et du mélange, tels sont les éléments encore tangibles dans les films locaux.
    - *La segmentation communautaire se perpétuera-t-elle tout en étant accompagnée par une forte demande de films commerciaux ?*

- Un État présent, une intervention complexe, une structure parfois inefficace, des décisions contradictoires, une affirmation progressive (timide ?) de son rôle, l'Afrique du Sud de ce point de vue apparaît encore fragile.
    - *Dès lors, comment vont se poursuivre les relations entre l'État et le secteur cinématographique en Afrique du Sud ?*

Bibliographie

2011 SAFTAS : The movie winners. *Channel24* [en ligne]. February 2011. Disponible sur : http://www.channel24.co.za/Movies/News/2011-SAFTAS-The-movie-winners-20110228 [consulté le 31 octobre 2011].
Act 32 of 1961. Republic of South Africa Constitution. 1961. 41 p.

Africa magic plus. *DSTV media sales* [en ligne]. http://dstvmediasales.com/channel/africa-magic-plus/ [consulté le 10 janvier 2012].

Africa : South Africa: Rising Nostalgia For Apartheid. World Business Briefing. *The New York Times* [en ligne]. December 2002. Disponible sur : http://www.nytimes.com/2002/12/12/world/world-business-briefing-africa-south-africa-rising-nostalgia-for-apartheid.html [consulté le 20 septembre 2010].

African film library. Disponible sur : http://www.africanfilmlibrary.com/

AGARD Sylvie. Les cinéastes et les "sans-papiers" : contester ou filmer. *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005. 241 – 253 pp.

ALEXANDER Neville. *An Ordinary Country Issues in the Transition from Apartheid to Democracy in South Africa*. 1ère éd. New York, Oxford : Berghahn Books, 2003. 228 p.

Apartheid archive project [en ligne]. July 2011. Disponible sur : http://www.apartheidarchive.org/site/ [consulté le 27 aout 2011].

ARON Raymond. *Démocratie et totalitarisme.* 1ère éd. Paris : Gallimard, 1965. 370 p.

Art. *XMLittré v1.3* [En ligne]. Disponible sur : http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?rand=&requete=Art&submit=Rechercher [consulté le 3 aout 2010].

AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira. *L'économie du cinéma américain, Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*. 1ère éd. Paris : Armand Colin, 2009. 286 p.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc. *Esthétique du film*. 3e éd. Paris : Armand Colin, 2010. 238 p.

BAECHLER Jean. *Qu'est-ce que l'idéologie*. 1ère éd. Paris : Gallimard, 1976. 408 p.

Basic Indicator, Statistics, South Africa. UNICEF [en ligne]. Mois année. Disponible sur : http://www.unicef.org/infobycountry/southafrica_statistics.html#0 [consulté le 22 avril 2011].

BBC NEWS. *South Africa Chinese 'become black'*. *BBC News* [en ligne]. June 2008 Disponible sur : http://news.bbc.co.uk/2/hi/7461099.stm [consulté le 14 novembre 2010].

BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. 1ère éd. Paris : Gallimard, 2008. 162 p.

BERNAYS Edward. *Propaganda Comment manipuler l'opinion en démocratie*. 1ère éd. Paris : La découverte, 2007. 141 p.

BERTHIER Nancy. *Espagne (1939-1975) La longue nuit du franquisme : un cinéma sousinfluence*. Chapitre 6. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontress de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 109-126 pp.

Big Fish School of Digital Filmmaking. Disponible sur : http://www.bigfish.org.za/pages/awards.php

BIG FISH SCHOOL OF DIGITAL FILMMAKING. *Big Fish School of Digital Filmmaking* [en ligne]. Our Awards. Disponible sur : http://www.bigfish.org.za/index.php/2011-12-05-11-14-17/awards [consulté le 28 septembre 2010].

BLACKMAN Inge. Jemima + Johnny. *Screen online* [en ligne]. Disponible sur : http://www.screenonline.org.uk/film/id/442163/. [consulté le 25 novembre 2010].

Boesman and Lena. *British Film Institute* [en ligne]. Disponible : http://www.bfi.org.uk/whatson/node/15075 [consulté le 10/01/2011].

BORDWELL David, THOMPSON Kristin. *L'Art du film, Une introduction*. 1ère éd. Bruxelles : De Boeck Université, 2000. 637 p.

BOTHA Anton. *Could affirmation action be helping white people ?*. Touhgt leader. *Mail & Guardian* [en ligne]. March 2011. Disponible sur : http://www.thoughtleader.co.za/mandelarhodesscholars/2011/03/24/could-affirmative-action-be-helping-white-people/ [consulté le 1er juillet 2011].

BOTHA Martin. 110 Years of South African Cinema. South African Cinema. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=46&feature [consulté le 10 mai 2009].

BOTHA Martin. Feature. Short filmmaking in South Africa. Short Filmmaking in South Africa after Apartheid. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=451&feature [consulté le 10 mai 2009].

BOTHA Martin. Part One. An Introduction to Post-Apartheid Cinema. Chapter 1. Post-Apartheid cinema. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007. 19-47 pp.

BOTHA Martin. South African film industry. The South African Film Industry : fragmentation, identity, crisis and unification. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur : http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=355&feature [consulté le 10 mai 2009].

BOTHA Ntombaza. Media statement by Deputy Minister of Arts and Culture, Ntombazaba Botha : Democratic Alliance's Diane Kohler-Barnard out of touch with reality. *Site* [en ligne]. May, 2004. Disponible sur : http://www.info.gov.za/speeches/2004/04052808151001.htm [visité le 2 avril 2012].

BOX OFFICE MOJO. South Africa (Entire Region) Yearly Box Office 2010. *Box Office Mojo* [en ligne]. Disponible sur : http://boxofficemojo.com/intl/southafrica/yearly/?yr=2010&p=.htm [consulté le 16 mars 2011].

BOX OFFICE MOJO. South Africa (Entire Region) Yearly Box Office 2011. *Box Office Mojo* [en ligne]. Disponible sur : http://boxofficemojo.com/intl/southafrica/yearly/?yr=2011&p=.htm [consulté le 10 janvier 2012].

BOX OFFICE MOJO. South Africa (Entire Region) Yearly Box Office 2012. *Box Office Mojo* [en ligne]. Disponible sur : http://boxofficemojo.com/intl/southafrica/yearly/ [consulté le 27 février 2012].

BRAUD Philippe. *La science politique*. 9e éd. Paris : Puf, 2007. 127 p.

Broadcasting Act No. 4 of 1999. 1999. 29 p.

BYNUM Matt. The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code). *Artsreformation.com* [en ligne]. April 2006. Disponible sur : http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html [consulté le 10 aout 2011].

CANBY Vincent. The Guest at Steekampskraal. *New York Times* [en ligne]. June 1984. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A05E4DD123BF935A35755C0A962948260 [consulté le 11 décembre 2010].

CAPETOWN FILM STUDIO. Studio overview. About us. *Cape Town film studios* [en ligne]. Disponible sur : http://www.capetownfilmstudios.co.za/index.php/about-us/studio-overview.html [consulté le 30 janvier 2011].

CARLSE Marcel. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

CASETTI Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. 1ère éd. Paris : Nathan, Armand Colin Cinéma, Paris, 1999. 374 p.

CAUNE Jean. *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*. 1ère éd. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006. 205 p.

CHAIT Melanie Dr. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

CHATEAU Dominique. Méthodologies possibles pour des films improbables. *Cinéma de la modernité : film, théories* / dir. Dominique CHATEAU, André GARDIES, François JOST. 1ère éd. Paris : Klincksieck, 1981. 7-22 pp.

Chikin Biznis The whole story. *New York Times* [en ligne]. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/438673/Chikin-Biznis-The-Whole-Story/overview [consulté le 20 juillet 2011].

CHOMSKY Noam, HERMAN Edward. *La fabrication du consentement De la propagande médiatique en démocratie.* éd revue et corrigée. Paris : Agone, 2009. 653 p.

CHRISTIE Ian. An England of our Dreams" ? : early patriotic entertainments with film in Britain during the Anglo-Boer War. *Early Cinema and the "National"* / dir. Richard ABEL, Giorgio BERTELLINI, Rob KING. 1ère éd. New Barnet : Nathan, John Libbey Publishing Ltd, 2008. 90-100 pp.

Come back Africa. *TCM* [en ligne]. Disponible sur : http://www.tcm.com/this-month/movie-news.html?id=410909&name=Come-Back-Africa [consulté le 25 novembre 2010].

Constitution of the Republic of South Africa. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Preamble. 1996. 107 p.

Constitution of the Republic of South Africa. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Chapter 2. Bill of rights. 31 Cultural, religious and linguistic communities. (1), (2). 1996. 107 p.

Constitution of the Republic of South Africa. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Chapter 1. Founding Provisions. 6 Languages. (1). Nombre édition. 1996. 107 p.

Constitution of the Republic of South Africa. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Chapter 2. Bill of rights. 25 Property. (6), (7), (8). 1996. 107 p.

Constitution of the Republic of South Africa. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Chapter 2. Bill of rights. 9 Equality. (3). 1996. 107 p.

Constitution of the Republic of South Africa. Act 108 of 1996. Statues of the Republic of South Africa – Constitutional Law. Chapter 2. Bill of rights. 9 Equality. (5). 1996. 107 p.

COSATU. Brief history of COSATU. Web content. About us. Cosatu [en ligne]. Disponible sur : http://www.cosatu.org.za/show.php?ID=925 [consulté le 20 septembre 2010].

COURSODON Jean-Pierre, TAVERNIER Bertrand. 50 ans de cinéma américain. Fiche pédagogique. *Cinéma parlant* [en ligne]. Disponible sur : www.cinemaparlant.com/fichesthema/ft_**codehays**.pdf [consulté le 10 aout 2011].

CRETON Laurent. *L'économie du cinéma en 50 fiches*. 2e éd. Paris : Armand Colin, 2010. 127 p.

CROWTHER Bosley. Cry, the Beloved Country. *New York Times* [en ligne]. January 1952. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9403E1DB123AE53ABC4C51DFB7668389649EDE [consulté le 15 juin 2010].

Cry, the beloved country. *The Internet Movie Database* [en ligne]. Disponible sur : http://www.imdb.com/title/tt0043436/trivia [consulté le 16 juin 2010].

DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE, NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Investigation into the feasibility of establishing a National Film School, Towards a National Film Education and Training Strategy.* Johannesburg : Department of Arts and Culture, National Film and Video Foundation, 2009. 92 p.

DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE. Departmental Vision and Mission. *Department of Art and Culture* [en ligne]. Disponible sur : http://www.dac.gov.za/vision_mission.htm [consulté le 16/01/2010].

DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE SCIENCE AND TECHNOLOGY. *White Paper on Arts, Culture and Heritage All our legacies, our common future*. Department of Arts and Culture Republic of South Africa [en ligne]. June 1996. Disponible sur : http://www.dac.gov.za/white_paper.htm [consulté le 26 septembre 2010].

DAHLQUIST Marina. Teaching via celluloid. *Early Cinema and the "National"* / dir. Richard ABEL, Giorgio BERTELLINI, Rob KING. 1ère éd. New Barnet : Nathan, John Libbey Publishing Ltd, 2008. 118-131 pp.

DAVIS Peter. Diary. *University of Cape Town [en ligne]*. July, august, 1996. Disponible sur : http://web.uct.ac.za/depts/sarb/X0013_Davis.html [consulté le 15 juin 2010].

DE FREITAS Manny. DA welcomes Home Affairs Minister's stance on reallocation of film and publications law. *Democratic Alliance* [en ligne]. February, 2012. Disponible sur : http://www.da.org.za/newsroom.htm?action=view-news-item&id=10339 [visité le 2 avril 2012].

De La Rey. *YouTube* [en ligne]. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=nlHqKJyo3GQ [consulté le 10 novembre 2010].

DEARHAM Mike. FRU obituary : Mike Dearham. *Screenafrica.com* [en ligne]. June 2007. Disponible sur : http://www.screenafrica.com/page/news/industry/943630-FRU-obituary-Mike-Dearham [consulté le 10 février 2010].

DEARHAM Mike. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

DEKKER Nico. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

DELAGE Christian. *Allemagne (1933-1945) Un film d'Hitler ?* . Chapitre 5. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 97-108 pp.

DEMOCRATIC ALLIANCE. What you can and can't say in SA. *Democratic Alliance* [en ligne]. Disponible sur : http://www.da.org.za/documents.htm?action=view-document&document=499 [visité le 2 avril 2012].

DEPARTMENT OF TRADE AND INDUSTRY. *Statement 000 : principles and définitions of broad-based BEE.* Code 000 : broad-based black economic empowerment framework. Draft for comment. Pretoria : 2004. 18 p.

DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. Export incentives. *Department of Trade and Industry* [en ligne]. Disponible sur : http://www.thedti.gov.za/trade_investment/export_incentive.jsp?id=7&subthemeid=26 [consulté le 19 septembre 2011].

DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. *Film incentive. Film & television production rebates guidelines.* Pretoria : Department of Trade and Industry. 56 p.

DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. Film Industry Sector. *Department of Trade and Industry* [en ligne]. Disponible sur : http://www.dti.gov.za/sectors/FilmIndustry.htm [consulté le 2 mai 2011].

DEPARTMENT OF TRADE INDUSTRY. Overview of the Department of Trade and Industry (the DTI). Vision of the DTI. *Department of Trade and Industry* [en ligne]. Mois année. Disponible sur : http://www.dti.gov.za/about_dti.jsp [11 février 2010].

DESAI Rehad. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

Die kandidaat. *The Internet Movie Database* [en ligne]. Disponible sur : http://www.imdb.com/title/tt0345486/trivia [consulté le 11 décembre 2010].

Discussion Documents. Transformation of the media. *African National Congress* [en ligne]. March 2007. Disponible sur : http://www.anc.org.za/show.php?id=2374 [consulté le 14 avril 2011].

Dr Lionel Ngakane (1928 – 2003). *The Presidency Republic of South Africa* [en ligne]. Disponible sur : http://www.thepresidency.gov.za/pebble.asp?relid=1423 [consulté le 25 novembre 2010].

DUBARRY Thibaut. Les violences criminelles au Cap. *L'Afrique du Sud à l'heure de Jacob Zuma La fin de la nation arc en ciel ?* . Racisme et eugénisme / dir. de Cécile PERROT, Michel PRUM, Thierry VIRCOULON. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2009. 171-196 pp.

DUBOIS Régis. *Hollywood cinéma et idéologie*. 1ère éd. Mons : Sulliver, 2008. 171 p.

Durban film office [en ligne]. Disponible sur : http://www.durbanfilmoffice.com/film.php [consulté le 9 octobre 2009].
DV/8. *Max and Mona pressbook*. Johannesburg : DV/8. 22 p.

E. About us. *E* [en ligne]. Disponible sur : http://www.etv.co.za/pages/about_us [consulté le 9 aout 2011].

EDER Richard. Boesman and Lena. *New York Times* [en ligne]. April, 1976. Disponible sur :
http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9805E6D8133AE333A25750C2A9629C946790D6CF [consulté le 10 janvier 2011].

Employment Equity Act 1998. Atns agreements, treaties and negotiated settlements project [en ligne]. Disponible sur : http://www.atns.net.au/agreement.asp?EntityID=4171 [consulté le 12 juin 2009].

Empowerment strategy. Corporate profile. *Videovision* [en ligne]. Mois année. Disponible sur *:,* http://www.videovision.co.za/content/view/5/26/#2 [consulté le 22 octobre 2010].

EVANS Martha. Part Four. Developments in Feature Filmmaking. Chapter 10. Amnesty & Amnesia : the truth and reconciliation commission in narrative film. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007. 255-282 pp.

Feature films. Aanslag op Kariba (AKA –Attack on Kariba). M-Net corporate [en ligne]. Disponible sur : http://www.M-Netcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=1620 [consulté le 20 juin 2011].

Feature films. Die kandidaat. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.M-Netcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=196 [consulté le 11 décembre 2010].

Feature films. Jannie Totsiens. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.M-Netcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=261 [consulté le 11 décembre 2010].

Feature films. Katrina. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.M-Netcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=270 [consulté le 11 décembre 2010].

Feature films. Mapantsula. M-Net corporate [en ligne]. Mois année. Disponible sur : http://www.M-Netcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=332 [consulté le 11 décembre 2010].

Feature films. The guest. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.M-Netcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id= 436 [consulté le 11 décembre 2010].

Feature films. Wild season. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.M-Netcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=472 [consulté le 11 décembre 2010].

FEILGELSON Kristian, ERÖSS Gàbor. Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945 - 1995) Au-delà du rideau en Europe centrale. Chapitre 8. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 145-166 pp.

FEINSTEIN Andrew. *After the party Corruption, the ANC and South Africa's Uncertain Future.* 1ère éd. London – New York : Verso, 2009. 320 p.

Film and Publication Act, No 65 of 1996. n° 1811. Johannesburg : 1996. 22 p.

Film and publication board [en ligne]. Disponible sur : http://www.fpb.gov.za [consulté le 11 aout 2010].

FILM AND PUBLICATION BOARD. *Annual report 2007/08*. Centurion : Film and Publication Board, 2009. 104 p.

FILM AND PUBLICATION BOARD. Classification of films, games and publications. Classification. *Film and publication board* [en ligne]. Disponible sur : http://www.fpb.gov.za/index.php?option=com_content&view=article&id=123&Itemid=110 [consulté le 11 aout 2010].

Film production. Corporate profile. *Videovision* [en ligne]. Mois année. Disponible sur *:,* http://www.videovision.co.za/content/view/5/26/#2 [consulté le 22 octobre 2010].

FilmContact.com [en ligne]. Disponible sur : http://www.filmcontact.com

Filmlab [en ligne]. Disponible sur : http://www.filmlab.co.za/

Footskating 101 [en ligne]. Disponible sur : http://www.footskating.com/movie/

FOURIE Pieter. *Marginal Lives & Painful Pasts South African Cinema After Apartheid.* Preface. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007. 7-12 pp.

FRODON Jean-Michel. *La projection nationale Cinéma et nation*. 1ère éd. Paris : Odile Jacob, 1998. 248 p.

Gabler Neal. *Le royaume de leurs rêves : La saga des Juifs qui ont fondé Hollywood.* Paris : Calmann-Lévy, 2005. 700 p.

GALLAGHER Michael P. The stevie awards are the world's premier business awards. *The International Business Awards* [en ligne]. Disponible sur : http://www.stevieawards.com/pubs/iba/about/170_686_3005.cfm [consulté le 28 septembre 2010].

GARLAND Ross. Spud. Storyline. The Internet Movie Data Base [en ligne]. Disponible sur :. http://www.imdb.com/title/tt1059969/ [consulté le 10 mai 2011].

GAUTENG FILM COMMISSION. *2008 annual report*. Johannesburg : Gauteng Film Commission, 2008. 76 p.

GAUTENG FILM COMMISSION. Almost 100 years old and still rolling ! The history of SA cinema. Part. 2. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. February 2010. Disponible sur : http://www.gautengfilm.org.za/index.php?view=article&id=640%3Aalmost-100-years-old-and-still-rolling-the-history-of-sa-cinema-part-2&option=com_content&Itemid=104 [consulté le 18 septembre 2010].

GAUTENG FILM COMMISSION. 100 years old and still rolling, the history of SA cinema. Part 3. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. March 2010. Disponible sur : http://www.gautengfilm.org.za/index.php?view=article&id=118%3Aalmost-100-years-old-and-still-rolling-the-history-of-sa-cinema-part-3&option=com_content&Itemid=103 [consulté le 25 novembre 2010].

GAUTENG FILM COMMISSION. The South African film industry : 2011. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. January 2012. Disponible sur : http://www.gautengfilm.org.za/index.php?option=com_content&view=article&id=939%3Athe-south-african-film-industry-2011&catid=152%3Ajanuary-&Itemid=74 [consulté le 25 février 2012].

GILI Jean. *l'Italie (1922-1943) Le cinéma de l'Italie fasciste.* Chapitre 2. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 55-68 pp.

GILLIS Glenn. *Audience development report.* Cape Town : Cape Film Comission, 2006. 62 p.

Government Gazette. *Copyright Amendment Act, No. 9 of 2002*. Republic of South Africa. Vol. 444. n° 23556. Cape Town : Government Gazette, 2002. 3 p.

Government Gazette. *No. 105 of 1998: National Empowerment Fund Act*. Republic of South Africa. Vol. 402. n° 19589. Cape Town : Government Gazette, 1998. 11 p.

Government Gazette. *No. 14 of 2002 : Media Development and Diversity Agency Act.* Republic of South Africa. Vol. 444. n° 23541. Cape Town : Government Gazette, 2002. 11 p.

Government Gazette. *No. 36 of 2001: Cultural Laws Amendment Act, 2001.* Republic of South Africa. Vol. 428. n° 22911. Cape Town : Government Gazette, 2001. 11 p.

Government Gazette. *No. 73 of 1997 : National Film and Video Foundation Act*. Republic of South Africa. Vol 390. n° 390. Cape Town : Government Gazette, 1997. 10 p.

GRANDENA Florian. Le retour du politique et les critiques. *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. Nombre édition. Paris : L'Harmattan, 2005. 305-317 pp.

GROENEWALD Yolandi. The De la Rey uprising. *Mail and Guardian* [en ligne]. February 2007. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2007-02-16-the-de-la-rey-uprising [consulté le 7 janvier 2011].

GROGA-BADA Malika. Afrique du Sud : Julius Malema inquiète. *Jeune Afrique* [en ligne]. Juin 2011. Disponible sur : http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2633p020-021.xml2/ [consulté le 10 aout 2011].

HALBERSTADT Ilona. Cry, The Beloved Country. *Screen on line* [en ligne]. Disponible sur http://www.screenonline.org.uk/film/id/474337/ [consulté le 15 juin 2010].

HALL STUART. *Identités et Culture Politiques des CULTURAL Studies.* 2e éd. Paris : Amsterdam, 2008. 411 p.

HAYES Graeme, O'SHAUGHNESSY Martin. dir. *Cinéma et Engagement*. Nombre édition. Paris : L'Harmattan, 2005. 350 p.

HAYWARD Susan. Framing national cinemas. *Cinema & Nation /* eds. by M. Mette HJORT, Scott MACKENZIE. 1ère éd. London – New York : Routlegde, 2000. 88-102 pp.

HERMET Guy, BIRNBAUM Pierre, BRAUD Philippe. *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques.* 7ème éd. Paris : Armand Collin, 2010. 384 p.

HERVE Matthieu. 2010 : une bonne année pour le cinéma américaine. Cinéma. *Ina global* [en ligne]. Mars, 2011. Disponible sur : http://www.inaglobal.fr/cinema/article/2010-une-bonne-annee-pour-le-cinema-americain [consulté le 5 novembre 2011].

HIGSON Andrew. The limiting imagnation of nationa cinema. *Cinema & Nation /* eds. by M. Mette HJORT, Scott MACKENZIE. 1ère éd. London – New York : Routlegde, 2000. 63-74 p.

HOBSBAWN Eric. *Nation et nationalisme depuis 1780 Programme, mythe, réalité.* 1ère éd. Paris : Gallimard, 2001. 371 p.

HOOPER-BOX Caroline. Ngema's AmaNdiya faces 'hate speech' test. *Iolnews* [en ligne]. June 2002. Disponible sur : http://www.iol.co.za/news/south-africa/ngema-s-amandiya-faces-hate-speech-test-1.87847 [consulté le 19 octobre 2010].

Independent Producers Organisation [en ligne]. Disponible sur : http://www.ipo.org.za/index.htm [consulté le 26 janvier 2011].

INDEPENDENT PRODUCERS' ORGANISATION. Constitution of the Independent Producers Organisation of South Africa. Independent Producers' Organisation, 2010. 13p.

INDIGENOUS FILM DISTRIBUTION. About us. *Indigenous Film Distribution* [en ligne]. Disponible sur http://www.indigenousfilm.co.za/about-us/ [consulté le 13 novembre 2011].

Industrie. *XMLittré v1.3* [En ligne]. Disponible sur : http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requete=INDUSTRIE [consulté le 3 aout 2010].

INKATHA FREEDOM PARTY. Arts, culture and science policy. Arts and culture. *Inkatha Freedom Party* [en ligne]. Disponible sur : http://www.ifp.org.za/index.htm [consulté le 16 avril 2011].

INKATHA FREEDOM PARTY. Broadcasting policy. *Inkatha Freedom Party* [en ligne]. Disponible sur : http://www.ifp.org.za/index.htm. [consulté le 16 avril 2011].

IPO addresses parliamentary commentary. *ScreenAfrica* [en ligne]. August 2007. Disponible sur : http://www.screenafrica.com/page/news/stop_press/409150-IPO-addresses-parliamentary-committee [consulté le 8 mai 2009].

Isidore William Schlesinger. *ANCESTRY24* [en ligne]. Disponible sur : http://ancestry24.com/isidore-william-schlesinger/ [consulté le 1er juillet 2011].

JACKMAN Tony. White is the new black, free the new black oppressed. Viva ! . Touhgt leader. *Mail & Guardian* [en ligne]. July 2008. Disponible sur : http://www.thoughtleader.co.za/tonyjackman/2008/07/31/white-is-the-new-black-free-the-new-black-oppressed-viva/ [consulté le 1er juillet 2011].

JANSEN Jonathan. *Knowledge in the Blood Confronting race and the Apartheid past.* 1ère éd. Stanford California : Stanford Universtiy Press, 2009. 360 p.

JARVIS Ian. *National Cinema : A theoretical assessment. Cinema & Nation* / eds. by M. Mette HJORT, Scott MACKENZIE. 1ère éd. London – New York : Routlegde, 2000. 75-87 pp.

JEANCOLAS Jean-Pierre. Colonisation et engagement (ou défaut d'engagement) du cinéma français, 1945-1965. *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005. 27-48 pp.

JOFFE Avril, NEWTON Monica. The Creative Industries in South Africa. Sector studies. Research project. HSRC, December 2007. 126 p.

JONHSON R. W. South Africa's brave new world : the beloved country since the end of apartheid. Ville : Penguin books, 2009. 710 p.

JOST François. Vers de nouvelles approches méthodologiques. *Cinéma de la modernité : film, théories* / dir. Dominique CHATEAU, André GARDIES, François JOST. 1ère éd. Paris : Klincksieck, 1981. 23-40 pp.

Kaptein Caprivi. *The Internet Movie Database* [en ligne]. Disponible sur : http://www.imdb.com/title/tt0366665/ [consulté le 10 mai 2010].

KHUNYELI Neiloe. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

KRIEDEMANN Kevin. Maganthrie Pillay. Producteur, réalisateur. Biographie. *Africultures* [en ligne]. Disponible sur : http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=11342 [consulté le 1er septembre 2011].

KROG Antjie. De la Rey : Afrikaner absolution, A. Kroj : COMMENT. *Mail & Guardian* [en ligne]. April 2007. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2007-04-01-de-la-rey-afrikaner-absolution [consulté le 7 janvier 2011].

Kyknet. DSTV media sales [en ligne]. http://dstvmediasales.com/channel/kyknet/ [consulté le 10 janvier 2012].

KYMLICKA Will. *La citoyenneté multiculturelle une théorie libérale du droits des minorités*. 1ère éd. Paris : La découverte, 2001. 358 p.

LAFARGUE François. *Géopolitique de l'Afrique du Sud*. 1ère éd. Bruxelles : Complexe, 2005. 143 p.

Le projet Blair Witch. *The Internet Movie Database* [en ligne]. Disponible sur : http://www.imdb.com/title/tt0185937/ [consulté le 10 mai 2010].

LEONARD Yves. Portugal (1928-1974) Sous l'oeil de Salazar. Chapitre 4. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 81-96 pp.

Libération de Nelson Mandela, anniversaire et amnésie collective de 2008. BFMTV. YouTube [en ligne]. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=-AiOpueY9f0 [consulté le 21 juillet 2011].

Libération de Nelson Mandela. *MyTF1* [en ligne]. Février 2010. Disponible sur : http://videos.tf1.fr/retro-info-tf1/11-02-1990-liberation-de-nelson-mandela-4376413.html [consulté le 21 juillet 2011].

Libération Nelson Mandela. JA2. Justice et faits divers. Economie et société. *Ina* [Ressource électronique]. Février 1990. Disponible sur : http://www.ina.fr/economie-et-societe/justice-et-faits-divers/video/CAB90006718/liberation-mandela.fr.html [consulté le 21 juillet 2011].

LOMME Roland. Les politiques de discrimination positive sont-elles un vecteur de développement en Afrique du Sud ? *L'Afrique du Sud à l'heure de Jacob Zuma La fin de la nation arc en ciel ?* . Racisme et eugénisme / dir. de Cécile PERROT, Michel PRUM, Thierry VIRCOULON. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2009. 171-196 pp.

MAINGARD Jacqueline. *South African National Cinema*. 1ère éd. London - New-York : Routlegde, 2007. 240 p.

MAJA Matshepo. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

MARSHLAND Louise. Ster-Kinekor slashes movie prices with affordable cinema launch. Bizcommunity.com [en ligne]. March 2005. Disponible sur : http://www.bizcommunity.com/Article/196/97/6059.html [consulté le 11 septembre 2010].

MARX Lesley. Part Four. Developments in Feature Filmmaking. Chapter 12. The White Man's Curse. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007. 386 p.

MASHATILE Paul. Speech by the Minister of Arts and Culture, Paul Mashatile at the launch of the French Movie Festival. *Department of Art and Culture* [en ligne]. February 2010. Disponible sur : http://www.dac.gov.za/speeches/minister/2011/4-02-2011.html [consulté le 29 octobre 2011].

MASLIN Janet. Mapantstula (1989), Film Festival, A South African Thief and his radicalization. *New York Times* [en ligne]. September, 1988. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/review?res=940DE1D81331F937A1575AC0A96E948260 [consulté le 11 décembre 2010].

MASLIN Janet. The screen : Place of weeping. *New York Times* [en ligne]. December, 1986. Disponible sur : http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A0DE2DB113AF936A35751C1A960948260 [consulté le 11 décembre 2010].

MATATU Tendeka. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Capetown, 2010.

MATTES Robert, KEULDER Christiaan, CHIKWANA Annie B., AFRICA Cherrel. DAVIDS Yull Derek. *Democratic Governance in South Africa : The People's View*. Afrobarometer. Paper n°24. Cape Town : January, 2003. 36 p.

MAZIBUKO Lindiwe. SABC spends R725000 on Zuma "documentary". *Democratic Alliance* [en ligne]. May, 2010. Disponible sur : http://www.da.org.za/newsroom.htm?action=view-news-item&id=8299 [visité le 2 avril 2012].

MBOLA Bathandwa. Chinese South Africans qualify for BEE. *SouthAfrica.info* [en ligne]. June 2008. Disponible sur : http://www.southafrica.info/business/trends/empowerment/beechinese-180608.htm [consulté le 14 novembre 2010].

MCCLUSKEY Audrey Thomas. *The devil you dance with, Film Culture in The New South Africa*. 1ère éd. Ubarna - Chicago : University of Illinois Press, 2009. 248 p.

MCGREAL Chris. Afrikaans singer stirs up controversy with war song, Success of Boer war general anthem raises question of identity of Afrikaners. *The Guardian* [en ligne]. February 2007 . Disponible sur : http://www.guardian.co.uk/world/2007/feb/26/music.southafrica [consulté le 7 janvier 2011].

MEDIA ADEVERTISING PUBLISHING PRINTING PACKAGING SECTOR EDUCATION TRAINING AUTHORITY. Vision and mission. *MAPPP-SETA* [en

ligne]. Disponible sur : http://www.mappp-seta.co.za/default.asp?id=1182 [consulté le 23 mai].

Media Film Service [en ligne]. Disponible sur : http://www.mediafilmservice.com/Sitemap.aspx

MEYER-BISCH Patrice. De ce dieu qui vient à l'idée. Présentation. *Voies et impasses de la démocratisation* / dir. Dominique Wolton. 1ère éd. Paris : CNRS, 1996. 9 - 17 pp.

MICHAEL Natasha. SABC's political bias : Problems at SABC and ICASA nothing new – still continue. Democratic Alliance [en ligne]. Mois année. Disponible sur : http://www.da.org.za/newsroom.htm?action=view-news-item&id=9079 [visité le 2 avril 2012].

MINISTER OF HOME AFFAIRS. *Film and publication amendment Bill.* Pretoria : Minister of Home Affairs, 2006. 20 p.

M-NET. History. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.M-Netcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=82 [consulté le 22 septembre 2010].

M-NET. New Directions. *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.emc.M-Net.co.za/ArticleList.aspx?Id=219 [consulté le 9 septembre 2011].

NGUBANE Ben S. message from the Minister of Arts, Cultures, Science and Technology. White paper on Arts, Culture and Heritage. June, 1996. Disponible sur : http://www.dac.gov.za/white_paper.htm [consulté le 20 avril 2010].

MOINE Caroline. RDA (1946 - 1990) Gels et dégels à l'Est : le cinéma est-allemand. Chapitre 19. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 167-184 pp.

MOKHELE Naomi. *National Film and Video Foundation (NFVF) Graduate Absorption Study Results.* Media release. Johannesburg : National Film Video Foundation, 2011. 2 p.

MOKHELE Naomi. *Soweto Audience Research Report*. Media Release. Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2007. 5 p.

MOKHELE Naomi. *Urgent NFVF production funding announcement.* Johannesburg : National Film Video Foundation, 2010. 1 p.

MOKHOSI Lehlohonolo. *Box office report 2010.* January - December. Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2011. 26 p.

Most popular titles released in 2008 with country of origin South Africa. *The Internet Movie Database* [en ligne]. Disponible sur :

http://www.imdb.com/search/title?countries=za&sort=moviemeter,asc&year=2008 [consulté le 18 mai 2011].

Most popular titles released in 2009 with country of origin South Africa. *The Internet Movie Database* [en ligne].Disponible sur : http://www.imdb.com/search/title?countries=za&sort=moviemeter,asc&year=2009 [consulté le 18 mai 2011].

Most popular titles released in 2010 with country of origin South Africa. *The Internet Movie Database* [en ligne].Disponible sur : http://www.imdb.com/search/title?countries=za&sort=moviemeter,asc&year=2010 [consulté le 18 mai 2011].

MOTA Fikile-Ntsikelelo. 100% Zuluboy. *Mail & Guardian* [en ligne]. April 2006. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2006-04-06-100-zuluboy [consulté le 10 novembre 2010].

MOYO Fikile. 'Murderers are more trustworthy than warders'. *Iol* [en ligne]. June 2002. DIsponible sur : http://www.iol.co.za/news/south-africa/murderers-are-more-trustworthy-than-warders-1.88454?ot=inmsa.ArticlePrintPageLayout.ot [consulté le 20 septembre 2010].

MULDER Pieter Dr. Role of Afrikaner in multi-cultural SA, Africa Dialogue Lecture Series. *Vryheidsfront Plus* [en ligne]. October 2002. Disponible sur : http://www.vryheidsfront.co.za/english/speach.asp?language=e&offset=120&id=57 [consulté le 15 avril 2011].

MULDER Pieter Dr. Battle for media freedom not concluded yet. *Vryheidsfront Plus[en ligne]*. November 2010. Disponible sur : http://www.vryheidsfront.co.za/english/media.asp?language=e&offset=105&id=4545 [consulté le 15 avril 2011].

MULLER Raphaël, WIEDER Thomas dir. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences*. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 280 pp.

MULTICHOICE. Vital Stats. Multichoice [en ligne]. 2011. Disponible sur : http://www.multichoice.co.za/multichoice/view/multichoice/en/page44130 [consulté le 10 novembre 2011].

Mzansi magic. DSTV media sales [en ligne]. http://dstvmediasales.com/channel/mzansi-magic/ [consulté le 10 janvier 2012].

NATHAN Jeremy. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien audio]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Annual Report 2010*. Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2010. 93 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Audience Development Research report.* Johannesburg : National Film Video Foundation, 2010. 16 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Box office report,* (Jan - April). Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2010. 15 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Cinema Attendance Figures***.** Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2008. 1 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Co-production analysis 2008.* Houghton : National Film and Video Foundation, 2009. 15 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Co-production Review 1997 – 2009.* Houghton : National Film and Video Foundation, 2010. 20 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Criteria for the assessment of a South African film. Draft.* Johannesburg *:* National Film and Video Foundation, 2010. 20 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Funding Criteria.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2008. 29 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Guidance notes on official co-productions.* National Film and Video Foundation, 2009. 16 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. How does the NFVF support development ? . DEVELOPMENT. *National Film and Video Foundation* [en ligne]. Disponible sur : http://www.nfvf.co.za/funding/development [consulté le 28 février 2009].

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. How does the NFVF support marketing and distribution ? . Distribution and marketing. *National Film and Video Foundation* [en ligne]. Disponible sur : http://www.nfvf.co.za/funding/marketing-distribution [consulté le 28 février 2009].

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. New cinema complex in Limpopo. *National Film and Video Foundation* [en ligne]. Disponible sur : http://www.nfvf.co.za/article/new-cinema-complex-limpopo [consulté le 26 mars 2011].

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *South African Feature Films 2000 – 2007.* Johannesburg *:* National Film and Video Foundation, 2008. 30 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Summary of Cinema complexes and Screens 2008.* Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2008. 1 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. *Value Charter, Mapping the way towards 2025.* 2e éd. Johannesburg : National Film and Video Foundation, 2009. 38 p.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. What is the National Film & Video Foundation ? . *National Film and Video Foundation* [en ligne]. Disponible sur : http://nfvf.co.za/about-nfvf [consulté le 7 septembre 2010].

NAVAILH Françoise. Russie-Urss (1917-1991) Le Festin pendant la peste. Chapitre 1. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 39-54 pp.

Ndinda Catherine. Household Access to Basic infrastructural Services in South Africa : Implications for Local government, Population Health, Health Systems and Innovation. *HSRC* [en ligne]. March 2011. Disponible sur : http://www.hsrc.ac.za/HSRC-Seminar-391.phtml [consulté le 20 juillet 2011].

NDOU Tshidino. Vendawood movies rock. Facebook [en ligne]. Disponible sur : http://www.facebook.com/group.php?gid=115863994846&v=wall [consulté le 10 décembre 2011].

NEL Willem. *Profile 2000 : Towards a viable South African Film Industry*. Johannesburg : Pricewaterhouse Coopers, 2000. 26 p.

NICHOLS Bill. *Ideology and the image, social representation in the cinema and other media*. 1ère éd. Bloomington : Indiana University Press, 1981. 334 p.

Nik Rabinowitz. Disponible : www.**nikrabinowitz**.co.za/

NIVAT Anne. Médias : acteurs des transitions en Russie. I. Socialisation et démocratisations. *Voies et impasses de la démocratisation* / dir. Dominique Wolton. 1ère éd. Paris : CNRS, 1996. 103 - 111 pp.

NNPA from GIN. Racism is Poison, Mandela Warns 'Serafina' Songwriter. *BlackPressUSA.com* [en ligne]. Disponible sur : http://www.blackpressusa.com/news/Article.asp?SID=12&Title=Diaspora+Digest&NewsID=2409 [consulté le 19 octobre 2010].

NZIMANDE Blade. Racism, Class, Gender and Poverty in South African Media. Preliminary submission to hearings on racism in the media hosted by the South African Human Rights Commission (SAHRC). Submission by the South African Communist Party. *SACP* [en ligne]. April, 2000. Disponible sur : http://www.sacp.org.za/main.php?include=docs/subs/2000/sub040400.html [consulté le 14 avril 2011].

On memory and creativity. *Mail & Guardian* [en ligne]. July 2011. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2011-07-25-on-memory-and-creativity [consulté le 27 aout 2011].

OP : lastest news. M-Net cares : New Directions 2010 entries open ! . *M-Net corporate* [en ligne]. Disponible sur : http://www.M-Netcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=1481 [consulté le 22 septembre 2010].

PEACH Ricardo. Part Two. Skeef Cinema Entja : a brief history of South African. Chapter 2. Marginal Lives and the New Queer Cinema in South Africa. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007. 51-88 pp.

PERROT Cécile, PRUM Michel, VIRCOULON Thierry. dir. *L'Afrique du Sud à l'heure de Jacob Zuma La fin de la nation arc en ciel ?* . 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2009. 200 p.

PETRIE Duncan. The new Scottish cinema. *Cinema & Nation /* eds. by M. Mette HJORT, Scott MACKENZIE. 1ère éd. London – New York : Routlegde, 2000. 153-170 pp.

PFLANZ Mike. Chinese South Africans classified as black, The Telegraph. Telegraph [en ligne]. June 2008. Disponible sur : http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/southafrica/2151915/Chinese-South-Africans-classified-as-black.html [consulté le 14 novembre 2010].

PICHASKE Kristin. Part three. Black Stories. Developments in the documentary. Chapter 5. Whites Voices : the challenge of transforming South Africa's documentary film industry. *Marginal lives & painful Pasts, South African cinema after apartheid*. ed. by Martin BOTHA. 1ère éd. Parklands : Genugtig ! Publishers, 2007. 129-158 pp.

PICKERING Bridget. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

PINTO Leonor Souza. *Brésil (1964 - 1988) La résistance du cinéma face à la censure imposée par le régime militaire*. Chapitre 11. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 199-212 pp.

PLOUGOULM Guillaume. L'état de la "nouvelle" Afrique du Sud : aspects de l'exercice du pouvoir dans la métropole de Durban (1996-2006).*L'Afrique du Sud à l'heure de Jacob Zuma La fin de la nation arc en ciel ?* . Racisme et eugénisme / dir. de Cécile PERROT, Michel PRUM, Thierry VIRCOULON. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2009. 105-130 pp.

PRIMEDIA. Embracing Transformation. About Us. Primedia [en ligne]. Disponible sur : http://www.primedia.co.za/about_us/transformation/ [1er juillet 2011].

Profile : Jacob Zuma. *The Sunday Times* [en ligne]. December 2007. Disponible sur : http://www.timesonline.co.uk/tol/news/politics/article3087478.ece [consulté le 10 novembre 2010].

PRUDENTINO Luisa. Chine (1949 - 1976) Entre réalisme et propagande : la longue marche du cinéma chinois. Chapitre 10. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 185-198 pp.

QUINN Andrew. *'Things were better in the bad old days'*; IOLnews [en ligne]. December 2002 Disponible sur : http://www.iol.co.za/news/politics/things-were-better-in-the-bad-old-days-1.98663 [consulté le 20 septembre 2010].

RAMONET Igniacio. *Progagandes silencieuses Masse, télévision, cinéma*. 1ère éd. Paris : Gallimard, 2002. 258 p.

Rape statistics – South Africa & worldwide 2011. *Rape survivor jouney* [en ligne]. 2011. Disponible sur : http://www.rape.co.za/index.php?option=com_content&view=article&id=875:rape-statistics-south-africa-a-worldwide-2010&catid=65:resources&Itemid=137 [consulté le 2 aout 2011].

MULLER Raphaël, WIEDER Thomas. dir. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences*. 1ère. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 280 p.

REVAULT D'ALLONES OLIVIER. *La création artistique et les promesses de la liberté*. 1ère ed. Paris : Klincksieck, 1973. 301 p.

RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François. *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*. 1ère éd. Paris : Fayard, 2002. 461 p.

ROBERTA NOVIELLI Maria. Japon (1923-1945)L'ombre du totalitarisme sur le cinéma japonais. Chapitre 3. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 69-80 pp.

ROBERTS Martin. Indonesia The movie. / eds. by M. Mette HJORT, Scott MACKENZIE. 1ère éd. London – New York : Routlegde, 2000. 173-188 pp.

RUSSEL Alec. *After Mandela The battle for the Soul of South Africa*. 1ère éd. London : Windmill books, 2010. 352 p.

SaFilm [en ligne]. Disponible sur : http://www.safilm.org.za

SAFILMS Funding. *SA film news and resource for sa filmmakers* [en ligne]. Disponible sur : http://www.safilm.org.za/reading/funding.html [consulté le 11 octobre 2009].

From Union to South African Republic 1900-1976. Becoming a Republic and withdrawal from the Commonwealth in 1961. Sahistory [en ligne]. Disponible sur : http://www.sahistory.org.za/becoming-republic-and-withdrawal-commonwealth-1961 [consulté le 26 juin 2010].

Time line history of south african film industry. Sahistory [en ligne]. Disponible sur : http://www.sahistory.org.za/article/timeline-history-south-african-film-industry [consulté le 3 mai 2011].

SAHRC. Fautlines : inquiry into racism in the media. SAHRC report. South African human rights commission. Johannesburg : SAHRC, 2000. 108 p.

SAHRC. *The News in Black and White: An Investigation Into Racial Stereotyping in the Media*. Media Monitoring Project. Johannesburg : SAHRC, October 1999. 60 p.

SAKS Lucia. *Cinema in a democratic South Africa, The Race for representation*. 1ère éd. Parklands : Bloomington Indianapolis : Indiana University Press, 2010. 272 p.

Sales : introduction. History of the South African Film Industry. *M-Net corporate* [en ligne]. February 2008. Disponible sur : http://www.M-Netcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=975 [consulté le 20 octobre 2010].

SANTISO Javier. Les horloges et les nuages : temps et contremps des démocratisations. II. Les marques d'une personnalité démocratique. *Voies et impasses de la démocratisation* / dir. Dominique Wolton. 1ère éd. Paris : CNRS, 1996. 165-182 pp.

SAPA. *'Terrified' Juju bails on debate with 'Zille's tea girl'*. Mail & Guardian [en ligne]. May 2011. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2011-05-20-terrified-juju-bails-on-debate-with-zilles-tea-girl [consulté le 20 aout 2011].

SAPA. 'Better Off under apartheid'. *News24* [en ligne]. October 2007. Disponible sur : http://www.news24.com/SouthAfrica/Politics/Better-off-under-apartheid-20071027 [consulté le 20 septembre 2010].

SAPA. Ngema regrets ban. *News24* [en ligne]. Juin 2002. Disponible sur : http://www.news24.com/xArchive/Archive/Ngema-regrets-ban-20020620 [consulté le 19 octobre 2010].

SAPA. Zuma : Afrikaners true South Africans. *News24* [en ligne]. February 2009. Disponible sur : http://www.news24.com/SouthAfrica/News/Zuma-Afrikaners-true-S-Africans-20090402[consulté le 10 novembre 2010].

Sasani studios [en ligne]. Disponible sur : http://www.sasanistudios.co.za/about-us.html

SASFED. SASFED and NFVF sign Tems of Engagement. *SASFED* [en ligne]. February 2011. Dispobible sur : http://www.sasfed.org/. [consulté le 10 avril 2011].

SAWAS Stéphane. *Grèce (1967 - 1974) Les écrans grecs sous la dictature des colonels : la grande rupture*, Chapitre 12. *Cinéma et régimes autoritaires au Xxe siècle Ecrans sous influences* / dir. Raphaël. MULLER, Thomas WIEDER. 1ère éd. Paris : Les rencontres de Normal Sup', rue d'ulm, Puf, 2008. 213-228 pp.

ScreenAfrica [en ligne]. Disponible sur : http://www.screenafrica.com

SELZNICK DAVID O. Memo from David O. Selznick. ed. by Rudy BEHLMER. 2ème éd. New York : Modern Library Pbk, 2000. 448 p.

SEVRY Jean. *Littératures d'Afrique du Sud.* 1ère éd. Paris : Karthala, 2007. 432 p.

SIZIWE Paul. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

SMITH David. Jacob Zuma the chameleon brings South Africans joy and fear, The former Zulu herd boy appalls the middle classes, but embodies the African dream. Will the man poised to be president heal the rifts? . *The Guardian* [en ligne]. April 2009. Disponible sur : http://www.guardian.co.uk/world/2009/apr/20/zuma-south-africa-politics (consulté le 10 novembre 2010].

SMITH David. South Africa's Jacob Zuma promises to take HIV test in Aids policy reversal. *The Guardian* [en ligne]. December 2009. Disponible sur : http://www.guardian.co.uk/world/2009/dec/01/jacob-zuma-hiv-test [consulté le 12 juin 2011].

South Africa Act. *Britannica* [en ligne]. Disponible sur : http://www.britannica.com/EBchecked/topic/555736/South-Africa-Act. [consulté le 7 aout 2009].

South Africa, Interim Constitution. Chapter 16. National Unity and Reconciliation. International Constitutional Law Project Information [en ligne]. April 1994. Disponible sur : http://www.servat.unibe.ch/icl/sf10000_.html [consulté le 22 novembre 2009].

South Africa's First Elections 1994. YouTube [en ligne]. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=WFD-0Um9FjI [consulté le 10 juillet]. 2010

SOUTH AFRICAN COMMUNIST PARTY. Media Development, Diversity and Transformation. Submission by the South African Communist Party to the parliamentary hearings on the media developmenr and diversity agency bill. Portfolio committe on communications (national parliament). *SACP* [en ligne]. March, 2002. Disponible sur : http://www.sacp.org.za/main.php?include=docs/subs/2002/sub060302.html [consulté le 14 avril 2011].

SOUTH AFRICAN FILM AND TELEVISION AWARDS. *The South African Film And Television Awards, entry guidelines, rules and regulations handbook, Awards 2011*. Johannesburg : South African Film and Television Awards, 2011. 24 p.

SouthAfrica.info [en ligne] : http://www.southafrica.info

SOUTHAFRICA.INFO. South Africa's television channels. *Southafrica.info* [en ligne]. Disponible sur : http://www.southafrica.info/about/media/satv.htm [consulté le 30 juin 2011].

STANDISH Barry, BOTING Anthony. *A strategic economic analysis of the Cape Town and Western Cape film industry.* Base line study 2006. Cape Town : Cape Film Commission, 2007. 41 p.

Star Tonight. *Forgiveness the movie* [en ligne]. Disponible sur :, http://forgivenessthemovie.com/Whip_Giantfilms_Job_26/treat_layout4b28.html?momo=no&mid=1000000 [consulté le 10 septembre 2011].

State of the Nation, Getting the nation talking. *Mail and Guardian* [en ligne]. February 2009. Disponible sur : http://mg.co.za/article/2009-02-24-getting-the-nation-talking [consulté le 20 septembre 2010].

STERRITT David. Cry The Beloved Country. *TCM* [en ligne]. Disponible sur : http://www.tcm.com/this-month/article/216212|0/Cry-the-Beloved-Country.html [consulté le 15 juin 2010].

TARDI Yvan .Le cinéma révolutionnaire : Lettristes, Situationnistes et cinéma. *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005. 49-64 pp.

TAYLOR Charles. *Multiculturalisme Différence et démocratie*. Paris : Flammarion, 2009. 144 p.

The eradication of poverty. Table 6. Poverty classified by race. Chapter 2. National report on social development 1996-2000. Government Reports. Polityor.za [en ligne]. May 2000. Disponible : http://www.polity.org.za/polity/govdocs/reports/welfare/chapter2.html [consulté le 28 mai 2010].

The south African film and television industry report. Report to the Department of Arts, Culture, Science and Technology. Final report. Cultural industries growth strategy (CIGS), 1998. 124 p.

THE SOUTH AFRICAN SCREEN FEDERAION, INDEPENDENT PRODUCERS' ORGANISATION. *Final and Television Alliance statement.* 2006. 8 p.

THE SOUTH AFRICAN SCREEN FEDERATION. *The south african screen federation (SASFED) Constitution.* South African Screen Federation, 2010. 17 p.

The Union of South Africa. South Africa Act. 1909. 30 p.

The Writing studio [en ligne]. Disponible sur http://www.writingstudio.co.za/page424.html

THE WRITING STUDIO. Conversations on a Sunday Afternoon. Proudly South African Filmmaking. *The writing studio* [en ligne]. Disponible sur http://www.writingstudio.co.za/page1340.html [consulté le 10 janvier 2011].

TOMASELLI Keyan. *Encountering Modernity : Twentieth Century South African Cinemas*. SAVUSA Series. UNISA Press. Amsterdam : Rozenberg, 2006. 183 p.

TREFFRY-GOATLEY Astrid. Post-Apartheid Film Industry. Representation, Creativity and Commercialism in the Post-Apartheid Film Industry. *Kinema a journal for film and audiovisual media* [en ligne]. Disponible sur http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=453&feature [Consulté le 10 novembre 2010].

TRUSCOTT Ross. Confronting found memories of apartheid. *Psycology in Society* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://www.scielo.org.za/scielo.php?pid=S1015-60462010000200007&script=sci_arttext [consulté le 10 aout 2010].

TSELANE Terry. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

TUOMI Krista. *Development Strategy for the South African film sector. Microeconomic.* Sector strategies. *Trade & industry monitor.* 2005. 153-177 pp.

TUTU Desmond. *Amnistier l'apartheid, Travaux de la Commission Vérité et Réconciliation*. dir. Philippe-Joseph SALAZAR. Nombre édition. Paris : Seuil, 2004. 350 p.

TUTU Desmond. *Il n'y a pas d'avenir sans pardon*. 1ère éd. Paris : Albin Michel, 2000. 283 p.

U-Deliwe. *British Film Institute* [en ligne]. Disponible : http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/763987 [consulté le 25/11/2010].

UKADIKE Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. 1ère éd. Berkerley - Los Angeles -London : Universiy of California Press, 1994. 382 p.

UNAIDS. Epidemology facts. South Africa. *UNAIDS* [en ligne]. 2009. Disponible sur : http://www.unaids.org/en/regionscountries/countries/southafrica/ [consulté le 10 juin 2011].

UNICEF. Education. South Africa. *unicef* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://www.info.gov.za/aboutsa/education.htm [consulté le 1er aout 2011].

UNITED CHRISTIAN DEMOCRATIC PARTY. Sports, arts, culture. 11. . *United Christian Democratic Party* [en ligne]. 2009. Disponible sur : http://www.ucdp.org.za/jit_default_1143.html [consulté le 14 avril 2011].

VAN HEERDEN Belinda. *Voices : South Africa can't be paint with one brush* [entretien filmé]. Réalisateur : Gallaye-Joachim LANDAU. Johannesburg, 2010.

VANDERSCHELDEN Isabelle. Les urgences de Bertrand Tavernier, cinéastes, militant et « emmerdeur ». *Cinéma et Engagement* / dir. Graeme HAYES, Martin O'SHAUGHNESSY. 1ère éd. Paris : L'Harmattan, 2005. 287-304 pp.

VIDEOVISION. Anant Singh Chief Executive Officer. *Videovision* Entertainment [en ligne]. Disponible sur : http://www.videovision.co.za/anant-singh/ [consulté le 22 octobre 2010].

Western Cape Film Sector Strategy-Summary. *Draft*. Pre. by Kaiser Associates Economic Development Practice, Bianca MPAHLAZA. Cape Town : Kaiser associates, 2010. 22 p.

White wedding. The white wedding team. 2010. White wedding movie [en ligne]. Disponible sur : http://www.whiteweddingmovie.com/whiteweddingmovie/The_Team.html [consulté le 17 juin 2011].

WILSON Richard. *The politics of truth and reconciliation in South Africa, Legitimizing the post-apartheid State.* 1st edition. Cambridge : Cambridge university, 2001. 271 p.

WONDER Hlongwa, BONGANI Hans. Ngema controversy hots up. *News24* [en ligne]. June 2002. Disponible sur : http://www.news24.com/Entertainment/SouthAfrica/Ngema-controversy-hots-up-20020623 [consulté le 19 octobre 2010].

WORSDALE Andrew. Jozi and the movies – A history. *Gauteng Film Commission South Africa* [en ligne]. September 2007. Disponible sur : http://www.gautengfilm.co.za/index.php?option=com_content&view=article&id=183:jozi-and-the-movies-a-history-&catid=96:september&Itemid=134 [consulté le 25 novembre 2010].

XINGWANA Lulu Ms. Address by the Minister of Arts and Culture, Ms Lulu Xingwana MP at the State of the Nation Debate. *Department of Art and Culture* [en ligne]. June 2009. Disponible sur : http://www.dac.gov.za/speeches/minister/2009/Speech4June09.html [consulté le 10 janvier 2010].

YouTube [en ligne]. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=M7IEXw_7kwI&feature=related [consulté le 10 juillet 2010].

Filmographie sélective

ALBRECHT Joseph. *Bou van 'n nasie (They built a nation).* African FIlm Productions. 1938.

ALBRECHT Joseph. *Moedertjie*. African Film Productions. 1931. 30 min.

ALBRECHT Joseph. *Sarie Marais.* Unifilms, Rand Films. 1916. 70 min.

ATTENBOROUGH Richard. *Cry freedom.* Universal Pictures, Marble Arch Productions. 1987. 157 min.

AUGUST Bille. *Goodbye bafana.* Banana Films. Arsam International, Film Afrika Worldwide. 2007. 118 min.

AVILDSEN John G. . *The power of one.* Alcor Films, Regency Enterprises. 1992. 127 min.

BAMFORD Mark. *Cape of good hope.* Wonder View Films, Moonlighting Films. 2004. 107 min.

BARKER John. *31 Million reasons.* Rogue Star Films. 2011. 85 min.

BARKER John. *Bunny chow.* Dog Pack Films, DV8 Films, Film i Väst. 2005. 92 min.

BAVA Lamberto. *Ghost son.* Star Edizioni Cinematografiche, A.E. Media Corporation, Camarote Films. 2007. 97 min.

BENSUSAN David. *My country, my hat.* David Bensusan. 1981. 84 min.

BISHAI Peter. *A million colours.* Clover Lead Films. 2011. 110 min.

BLECHER Sara. *Otelo burninng.* Cinga Productions. 2011. 72 min.

BLOMKAMP Neill. Alive in Joburg. Spy Films. 2006. 6 min.

BLOMKAMP Neill. *District 9.* TriStar Pictures, Block / Hanson, WingNut Films. 2009. 112 min.

BONGINHLANHLA Ncube. *48.* M-Net production. 2011. 85 min.

BRAKHAGE Stan. *Window water baby moving.* 1959. 13 min.

CLARENCE Trevor. *Crazy monkey presents straight outta Benoni*. IMG Productions. 2005. 89 mins.

COEN Ethan, COEN Joel. *True Grit*. Paramount Pictures, Skydance Productions. 2010. 110 min.

CONRAD Tony. *The flicker.* 1965. 30 min.

CROSLAND Alan. *The jazz singer.* Warner Bros. Pictures. 1927. 88 min.

CRUICKSHANKS Dick. *The Symbol of Sacrifice.* African Film Productions. 1918. 47 min.

DE HEREDIA José Luis Saenz. *Raza.* Cancilleria del Consjo de la Hispanidad. 1942. 113 min.

DE JONG Ate. *Ek lief jou.* Makadi Entertainment, Esquire, AKTV, Phoenix Rising Media. 2011. 95 min.

DE PALMA Brian. *Mission Impossible.* Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions. 1996. 110 mins.

DE PALMA Brian. *Scarface.* Universal Pictures. 1983. 170 min.

DE SANTIS Giuseppe. *Riso amaro*. Lux Film. 1948. 108 mins.

DE SICA Vittorio. *Ladri di biciclette*. Produzioni De Sica. 1948. 93 mins.

DEBORD Guy. *La société du spectacle.* Deuxième version. Simar Films. 1973. 88 mins.

DEVENISH Ross. *Boesman and Lena*. Bluewater Productions. 1973. 102 min.

DEVENISH Ross. *Marigolds in August*. RM Productions, Serpents. 1980. 86 min.

DEVENISH Ross. *The guest*. Athol Fugard Productions, Ross Devenish Productions. 1977. 114 min.

DEWIL Mukunda David. *Retribution*. Moonlighting Films. 2011. 83 min.

DICKSON William K. L. . *Annabelle butterfly dance.* Edison manufacturing company. 1894. 1 min.

DICKSON William K. L. . *Annabelle serpentine dance.* Edison manufacturing company. 1894. 1 min.

DORNFORD-MAY Mark. *Son of Man*. Spier Films. 2006. 86 min.

DORNFORD-MAY Mark. *U-Carmen eKhayelitsha.* Spier Films. 2005. 120 min.

DU CHAU Frederik. *Racing stripes.* Alcon Entertainment. 2005. 102 min.

DU TOIT Morne. *Hoofmeisie.* The Film Factory. 2011. 95 min.

EASTWOOD Clint. *Invictus.* Warner Bros. Pictures, Spyglass Entertainment, Revelations Entertainment. 2009. 134 min.

EISENSTEIN Sergei. *Le cuirassé Potemkine.* Goskino. 1926. 75 mins.

EISENSTEIN Sergei. *Que Viva Mexico !* . Mosfilm. 1979. 90 min.

ELLERS Paul. *Roepman.* Bosbok Ses Films, The Factory Film. 2011.

ELSE SEAN. Platteland. Philo Films (Pty) Ltd., Mozi Films, Breakwood Trading 26. 2011. 120 min.

ESPINOSA Daniel. *Sécurité rapprochée.* Universal Pictures, Relativity Media, Stuber Productions. 2012. 115 min.

ESTERHUIZEN Willie. *Poena is koning.* Aardbol films. 2007. 85 min.

ESTERHUIZEN Willie. *Stoute Boudjie.* 2010. 90 min.

ESTERHUIZEN Willie. *Vaatjie sien sy gat.* 2008. 90 min.

FABIAN Anthony. *Skin.* Elysian Films, Bard Entertainments, Moonlighting Films. 2008. 107 min.

FAVREAU Jon. *Cowboys & Aliens*. Universal Pictures, DreamWorks SKG. 2011. 119 min.

FERREIRA Thomas, JACK Brendan. *Footskating 101.* Footskating Productions. 2007. 83 min.

FERRERI Marco. *El cochecito.* Films 59. Portabella Film. 1960. 85 min.

FERRERI Marco. *El pisito.* Documento Films. 1959. 87 min

FINCHER David. *Fight Club*. Fox 2000 Pictures, Regency Entreprises, Linson Films. 139 min.

FLEMING Victor. *Gone with the wind*. Selznick International Pictures. 1939. 238 mins.

FOX Revel. *Long street*. Shadowy Meadows Productions. 2009. 97 min.

FOX Revel. *The flyer.* DV8 Films. 2005. 91 min.

FREEMAN Morgan. *Bopha !* . Arsenio Hall Communications, Taubman Entertainment Group. 1993. 120 min.

FREIMOND Craig. *Gums & Noses.* TOM Pictures. 2004. 89 min.

FREIMOND Craig. *Jozi.* Videovision Entertainment. 2010. 101 min.

FREIMOND Craig. *Material*. TOM Pictures. 2012. 98 min.

GABRIEL Ian. *Forgiveness.* Giant Films, DV8. 2004. 112 min.

GANCE Abel. *Napoléon Bonaparte.* Ciné France Films.1927. 313 mins.

GEORGE Terry. *Hotel Rwanda.* United Artists, Lions Gate Films. 2004. 121 min.

GEWER Lance. *Come see the Bioscope*. Richard Green. 1984. 26 min.

GODARD Jean-Luc. *A bout de souffle.* Les Productions Georges de Beauregard. 1959. 90 min.

GRANT E. Richard. *Wah Wah.* Scion Films, IMG Productions, Lorna Nasha. 2005. 120 min.

GREENE Tim. *Boy called Twist*. Monkey Films, Twisted Pictures. 2004. 115 min.

GREENE Tim. *Skeem.* Ligth and Dark Films. 2011. 93 min.

GRIFFITH David. W. . *The Birth of a Nation.* David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation. 1915.190 mins.

HALL Ivan. *Aanslag op Kariba*. Albie & Madel Venter. 1973. 101 min.

HALL Ivan. *Kaptein Caprivi.* Brigadier Films. 1972. 86 min.

HARLAN Veit. *Jud Süss.* Terra-FilmKunst. 1940. 98 mins.

HAWKS Howard. *Scarface.* The Caddo Company. 2003. 93 min.

HEAD Justin. *Night drive.* The Film Factory. 2010. 103 min.

HERMANUS Oliver. *Skoonheid.* Moonlighting Film. 2011. 105 min.

HEYNS Johan. *Hond se dinges.* Fevertree Productions. 2009. 91 min.

HEYNS Katinka. *Paljas.* Distant Horizons, M-Net, Sonneblom Films. 1998. 119 min.

HOFMEYR Gray. *Mad buddies.* Keynote Films. 2012. 96 min.

HOFMEYR Gray. *Mama Jack.* Videovision Entertainment. 2005. 104 min.

HOFMEYR Gray. *Mr. Bones 2 : back from past.* Videovision Entertainment. 2008. 101 min.

HOFMEYR Gray. *Mr. Bones.* Videovision Entertainment. 2001. 110 min.

HOFMEYR Gray. *Oh Schuks… I'm gatvol.* Ster-Kinekor. 2001. 115 min.

HOFMEYR Gray. *Schuck Tshabalala's survival guide to South Africa.* Out of Africa enterntainment. 2010. 115 min.

HOOD Gavin. *Rendition.* 2007. Anonymous Content, Level 1 Entertainment, MID Foundation. 122 min.

HOOD Gavin. *Tsotsi.* The UK Film & TV Production Company PLC. 2005. 94 mins.

HOOD Gavin. *X-men origins : Wolverine.* Twentieth Century Fox Film, Marvel Enterprises. 2009. 107 min.

HOOPER Tom. *Red dust.* Videovision Entertainment. 2004. 110 min.

HUGHES Bronwen. *Stander*. ApolloProMedi GmbH & Co. 1. Filmproduktion KG (I), Grosvenor Park Productions, Seven Arts Pictures. 2003. 116 mins.

JACOBS Steve. *Disgrace.* Fortissimo Films, Sherman Films, White Pouring Films. 2008. 119 min.

KANI John. Nothing but the truth. Jazz Spirit. 2009. 92 min.

KASSOVITZ Mathieu. *L'Ordre et la morale.* Nord-Ouest Productions. 2011. 136 min.

KECHICHE Abdellatif. *Vénus noire.* MK2 Productions. 2010. 159 min.

KEMPEN Diony. *'n Saak van geloof.* Welela Studio. RSG. 2011. 90 min.

KENTE Gibson. *How long (mus we suffer…) ?* . 1976.

KIRSTEIN Hyman. *Zonk !*. African Film Productions. Ike Brooks Baruch. 1950. 58min.

KORDA Zoltan. *Cry, the beloved country.* London Film Productions. 1951. 103 min.

KUHN Gustave. *Ouma se slim kind.* Southern Sky Pictures. 2007. 94 min.

LANE Amanda Lane. *Confessions of a gambler*. Riempie Production, Rogue Star Films. 2007. 83 min.

LANG Fritz. *Hangmen also die !* . Arnold Pressburger Films. 1943. 134 min.

LANG Fritz. *Ministry of fear.* Paramount Pictures. 1944. 86 min.

LAVERY Quinton. *Casting Me… .* Chasing Migada Productions. 2011. 97 min.

LISTER David. *The story of an African farm.* Rodini Films. 2004. 97 min.

LUBITSCH Ernst. *To be or not to be.* United Artists.1942. 99 min.

LURULI WA Ntshaveni. *The wooden camera.* ODELION, Richard Green & Associates, Tall Stories. 2003. 92 min.

LURULI WA Ntshaveni. Chikin biznis : The whole story. M-Net. 1999. 103 min.

LUTHRA Avie. *Lucky.* Out of Africa Entertainment. 2011.

MACNEILLIE Duncan. *Jock*. Jock Animation. 2011. 89 mins.

MARSH Donovan. *Dollars and whites pipes.* Videovison Entertainment. 2005. 86 mins.

MARSH Donovan. *Spud.* Rogue Star Films, BLM Productions. 2010. 103 min.

MASEKO Zola. *Drum.* Armada Pictures. Drum Pty. Ltd., VIP 2 Medienfonds. 2004. 94 min.

MATABANE Khalo. *State of violence.* DV8 Films, Liaison Cinématographique. 2010. 79 min.

MATABENE Khalo. *Conversations on a Sunday afternoon.* Matabene Filmworks. 2005. 80 min.

MATTERA Teddy. *Max and Mona*. Ice Media, Dv8. 2004. 98 mins.

MELIES Georges. *Le voyage dans la lune.* Star-Film. 1902. 14 mins.

MUGISHA Donald, TAYLER James. *Yogera.* 2011. 83 min.

MUNGA Djo. *Viva riva !* . uFilm, Formosa Productions. 2010. 98 min.

MYRICK Daniel, SANCHEZ Eduardo. *The Blair witch project.* Haxan Films. 1999. 81 mins.

NCAYIYANA Madoda. *Izulu lami.* DV8 Films, Vuleka Productions. 2008. 90 min.

NGAKANE Lionel. *Jemina & Johnny*. Knight Films. 1966. 29 min.

NIEUWOUDT Stefan. *Ek Joke Net*. The Film Factory. 2011. 96 min.

NIEUWOUDT Stefan. *Superhelde*. The Film Factory. 2011. 95 min.

NJAGU Joe. *The Gentleman.* 2011. 103 min.

NOFAL Emil. *Song of Africa.* African Film Productions. 1951. 90 min.

NOFAL Emil. *Wild season.* Jans Rautenbach. 1967. 90 min.

NOYCE Phillip. *Catch a fire.* Focus Features, Studio Canal, Working Title Films. 2006. 101 min.

ODENDAAL Andre. *Hey Boy.* Brave Films. 2003.

ORR Alastair. *The unforgiving.* Kamakazi Productions. 2010. 75 min.

PALCY Euzhan. *A dry white season.* Davros Films, Star Partners II ltd. , Sundance Productions. 1989. 97 min.

PEAKE Bladon. *Hans die Skipper*. Afrikaanse Rolprentproduksies.1953. 90 min.

PILLAY Maganthrie. *34 south.* Hybrid Films. 2004. 106 min.

PRETORIUS Henk. *Bakgat !* . The Film Factory. 2008. 96 min.

PRETORIUS Henk. *Bakgat 2.* The Film Factory. 2010. 98 min.

RAEBURN Michael. *Triomf.* Focus Films, GH Films, Giraffe Creations. 2008. 118 min.

RAUTENBACH Jans. *Die Kandidaat.* Emil Nofal. 1968. 162 min.

RAUTENBACH Jans. *Jannie Totsiens.* Emil Nofal. 1970. 108 min.

RAUTENBACH Jans. *Katrina.* Emil Nofal. 1969. 100 min.

RENOIR Jean. *La Marseillaise.* Compagnie Jean Renoir, Confédération Générale du Travail. 1938. 135 mins.

RIX Michael J. . *Tengers.* Mirror Mountain Pictures. 2007. 68 min.

ROBERTS Philip. *Big fellas.* Rogue Star Films. 2007. 85 min.

RODGER Oliver. *I now pronounce you black and white.* Ollywood Productions. 2010. 81 min.

ROETS Koos. *Running riot.* Ster-Kinekor Pictures. 2006. 95 min.

ROGOSIN Lionel. *Come Back, Africa.* 1959. 95 min.

ROODT Darell. *Yesterday.* DV8 Films, Exciting Films, Distant Horizon. 2004. 96 min.

ROODT Darrell. *Cry, the beloved country.* Alpine Pty Limited, Distant Horizons. 1995. 106 min.

ROODT Darrell. *Faith's corner.* Videovision Entertainement. 2005. 83 min.

ROODT Darrell. *Jakhaldans.* Makadi Entertainment Ventures. 2010. 93 min.

ROODT Darrell. *Number 10.* Gold Studios. 2006. 91 min.

ROODT DARRELL. *Place of weeping.* Place of Weeping Productions. 1986. 90 min.

ROODT Darrell. *Sarafina !.* Distant Horizons, Hollywood Pictures. 1992. 117 min.

ROODT Darrell. *Winnie.* Equinoxe Films. 2001.

ROSSELLINI Roberto. *Paisà*. Organizzazione Film Internationali (OFI).1946. 125 mins.

ROUS Joshua. *Semi-soet*. Scramble Productions. 2012.

RYBOJAD Stéphane. *Forces spéciales.* Easy company, Studio Canal. 2011. 109 min.

SABELA Simon. *U-Deliwe.* 1976.

SARIF Shamim. *The world unseen.* Enlightenment Productions, DO Produtions. 2007. 94 min.

SCHMITZ Oliver. *Hijack Stories*. Black Forest Films, British Screen Productions, British Sky Broadcasting (BskyB). 2000. 94 min.

SCHMITZ Oliver. *Life, above all.* Haverbeam, One Look Productions. 2010. 100 min.

SCHMITZ Oliver. *Mapantsula.* Dreamer Joint Venture Filmproduction, Enigma Pictures, Niama Film. 1988. 104 min.

SHAW Harold M. *Die Voortrekkers*. Arrow Film Corporation, African Film Productions. 1916. 73 min.

SILVER Steven. *The Bang bang club*. Foundry Films, Instinctive Film. 2010. 106 mins.

SIPHIWE Ngaka. *Capsized.* Hollyveld Entertainment. 97 min.

SULEIMAN Ramadan. *Fools.* JBA Production. 1997. 90 mins.

SULEIMAN Ramadan. *Zulu love letter.* JBA Production, Hollybell. 2004. 100 mins.

SUNDSTROM Neal. *Finding Lenny.* Moviworld. 2009. 90 min.

SWAN Michael. *White lion*. Peru Productions. 2010. 88 min.

SWANSON Donald. *African Jim.* 1949. Eric Rutherford, Warrior Films. 50 min.

SYCHOLT Stefanie. *Malunde.* DO Productions. 2001. 119 min.

SYCHOLT Stefanie. *Themba*. DO Production, MSM Studios, Rheingold Films. 2010. 108 min.

TANK Josh. *Chronicle.* Davis Entertainment, Adam Schroeder Productions, Film Afrika Worldwide. 2012. 84 min.

TARIKU Nega. *Adera.* AMARIAM Productions. 2009. 107 min.

TAVERNIER Bertrand. *Ça commence aujourd'hui.* Les Films Alain Sarde, Little Bear, TF1 Films Production.1999. 117 mins.

The great Kimberley diamond robbery. Springbok Films. 1910.

TRAVIS Pete. *Dredd.* DNA Films, IM Global, Reliance Entertainment. 2012.

TRAVIS Pete. *Endgame.* Daybreak Pictures, Film Afrika Worldwide. 2009. 109 min.

TRENGOVE John. *Hopeville.* Humble Pie Entertainment, Heartlines, Curious Puctures. 2010. 90 min.

TURNER Jann. Paradise stop. Stepping Stone Pictures. 2011. 91 min.

TURNER Jann. *White wedding.* Stepping Stone Pictures. 2009. 93 mins.

UYS Jamie. *The gods must be crazy.* CAT Films, Mimosa. 1980. 109 min.

VAN DEN BERGH Regardt. *Die ongelooflike avonture van hanna hoekom*. 2010. 90 min.
VAN DEN BERGH Regardt. *Faith like potatoes.* Global Creative Studios. 2006. 116 min.

VAN DEN BERGH Regardt. *Hansie.* Global Creative Studios. 2008. 127 min.

VAN DEN BERGH Regardt. *Tornado and the Kalahari horse Wisperer.* Everland, Aquavision, Humble Pie Entertainment. 2009. 110 min.

VAN DER MERWE Wimpie. *Karate Kallie*. New Trend Films. 2009. 90 min.

VERTOV Dziga. *L'homme à la caméra.* VUFKU. 1929. 68 mins.

VUNDLA Charlie. *How to steal 2 million.* DV8 Films, Morula Pictures. 2011. 88 min.

WA LURULI Ntshaveni. Chikin biznis – the whole story. M-Net (New Directions). 1999. 103 min.

WARHOL Andy. **** (four stars). Andy Warhol Films. 1967. 120 mins.

WEBBER Brian. *Liefling die Movie*. Hartiwood Productions. 2010. 114 mins.

WILMOT Andrew. *The Race-ist.* The Race-ist Production Company. 2010. 85 mins.

WRIGHT Michael. *Mad cow.* Funny How Films, Hibiki Films, Mirror Moutain Pictures. 2010. 90 min.

XENOPOULOS Jason. *Promised land.* Film Afrika Worldwide, Khulisa Productions. 2002. 100 min.

ZECCA Ferdinand. *Histoire d'un crime.* Pathé Frères. 1901. 5 min.

ZIMAN Ralph. *Jerusalema.* Muti Films. 2008. 119 min.

Table des annexes

ANNEXE 1 655

Annexe 1

Présentations des intervenants

Les cinéastes

Belinda Van Heerden

Productrice, réalisatrice et chef opérateur indépendante installée à Johannesburg, son domaine actuel d'activité est la publicité. Accueillant et gérant des productions étrangères (Israël, France, Nigeria, etc.) elle fait partie de l'économie dite du « servicing », sans pour autant délaisser les productions de publicités Sud-africaines.
Néanmoins, l'un de ses objectifs est d'évoluer du secteur publicitaire vers le secteur du documentaire puis vers celui de la fiction. En effet, elle a pour projet de réaliser et produire un documentaire, puis un long-métrage de fiction, sur les camps de concentration installés par les Anglais durant la deuxième guerre Anglo-Boer (1899-1902) en Afrique du Sud. Le film serait réalisé du point de vue des victimes de ces camps, la communauté Afrikaner. Son projet se heurte depuis de nombreuses années à la « frilosité » des organismes d'Etat à un soutien financier. En parallèle de son activité professionnelle, elle intervient à la Big Fish School de Johannesburg.

Bridget Pickering

Productrice et réalisatrice basée à Johannesburg, Bridget Pickering est à la fois namibienne et sud-africaine. Elle officie dans l'industrie cinématographique (court-métrage, long-métrage, documentaire) depuis près de 20 ans et a participé en tant que productrice à un certain nombre de films dont quelques-uns ont connu une renommée mondiale, comme *Hotel Rwanda* de Terry George (pour lequel elle était la co-productrice sud-africaine).
En outre, elle produit des formats télévisuels, dont deux téléfilms : *Redemption* et *uGugu no Andile*, qui ont eu de très bons scores d'audience sur la SABC.
Elle vient de finir un long-métrage tourné au Zimbabwe intitulé *Taste of rain*, réalisé par Richard Pakleppa et financé en partie par Fonds d'Images d'Afrique en France. Elle souhaite en 2011 le lancer au Festival de Cannes.

Jeremy Nathan

Impliqué depuis près de 30 ans, Jeremy Nathan est un personnage incontournable du paysage audiovisuel et cinématographique en Afrique du Sud. D'abord très engagé politiquement, il a produit un certain nombre de documentaires pendant l'apartheid au sein du *new video services* le « département cinématographique de l'ANC ». Il créera plusieurs sociétés de productions, avant DV8 films, la société qu'il gère actuellement. Fin analyste de l'évolution de cette industrie naissante, il a accompagné son essor en produisant plus d'une vingtaine de long-métrages en Afrique du Sud. Associé à de nombreux jeunes réalisateurs, ses productions sont autant de pierres qui viennent

s'ajouter à la construction d'une industrie et d'une esthétique locale, à la fois solide et performante.

Les officiels

Neiloe Khunyeli

Neiloe Khunyeli est responsable junior du développement et de la production au sein de la NFVF. La National Film and Video Foundation est l'un des trois organismes, avec l'Industrial Development Corporation et le Department of Trade and Insudtry, qui représente l'Etat et s'implique financièrement autant que politiquement dans l'industrie audiovisuelle et cinématographique sud-africaine. Elle a pour responsabilités les demandes d'aides, la lecture de scenarii, l'évaluation des projets de films, leur financement ainsi que la rédactions des contrats. Elle exerce une fonction clef dans une institution charnière entre l'Etat et le secteur cinématographique aux côtés de Clarence Hamilton, cinéaste émérite ayant majoritairement officié à la télévision.

Terry Tselane

En charge de la commission du tourisme de la région du Gauteng de 2002 à 2006, il est aujourd'hui responsable de la commission du film. Il fait donc partie d'une institution publique, financée actuellement à 100% par le gouvernement provincial dont la mission est de vendre l'image de l'Afrique du Sud, du Gauteng et de Johannesburg en particulier afin d'attirer des films et des capitaux étrangers. En outre, la Gauteng Film Commission se veut un centre d'information autour de l'industrie en général et locale en particulier pour structurer et développer le secteur cinématographique sud-africain.

Les cinéastes représentants d'organismes sectoriels

Rehad Desai

Réalisateur de documentaires parmi lesquels le très remarqué *Born into the struggle*, Rehad Desai est un réalisateur très engagé politiquement en Afrique du Sud. L'organisation de la structure du média auquel il contribue est également source d'implication, puisqu'il est a l'initiative d'une des organisations du secteur de la SASFED (The South African Screen Federation), qui a pour objectif de défendre, auprès des institutions publiques (SABC) et de l'Etat sud-africain (NFVF), les intérêts des différents métiers de l'industrie, eux-mêmes regroupés en organisations professionnelles (Guilde des acteurs, Guilde des scénaristes…).

Tendeka Matatu

Originaire du Zimbabwe et de Belgique, Tendeka Matatu s'installe au début des années 2000 en Afrique du Sud pour produire des films. Il est à la barre de programmes à caractère commercial, dont les deux derniers ont connu un véritable succès en Afrique du sud, *White Wedding* et *Jerusalema*. En outre, Tendeka Matatu est le co-président de l'IPO, l'Independent Producer Organization, dont la mission est de protéger et faire valoir les intérêts des producteurs indépendants sud-africains.

Les distributeurs

Mike Dearharm

Activiste et résistant intégré à la Ashley Kriel unit (unité militaire de l'ANC), il s'est exilé à Cuba avant de revenir au moment des élections de 1994. Il est à l'initiative du *Film Resource Unit* (qui n'existe plus à l'heure actuelle) qui innovait dans la distribution des contenus africains à travers le pays. Les membres du FRU projetaient par exemple les films dont ils avaient le mandat de distribution dans les zones rurales où les salles de cinéma sont encore aujourd'hui absentes. Ils intervenaient dans des salles de classes (lycées et universités) pour présenter les films en ajoutant à la projection un livret d'informations complémentaires au film. Ils tentaient d'infiltrer le circuit des salles commerciales de cinéma en proposant des films africains qui venaient varier l'offre.Mike Dearham est aussi le créateur, au sein de la chaîne sud-africaine privée M-Net, de l'African Film Library, dont il souhaite qu'elle soit la plus grande cinémathèque de films africains (environ 500). Ces derniers sont à la disposition du public à travers des distributions physiques (dvd) et bientôt immatérielles (VoD).

Les jeunes diplômés

Marcel Carlse

Jeune diplômé de l'AFDA à Johannesburg (The South African School of Motion Picture Medium and Live Performance) spécialisé en production, il se lance en 2011 dans le milieu professionnel sud-africain avec un projet d'adaptation d'un poème d'Eugene Marais en une version cinématographique.

Matshepo Maja

Jeune diplômée de l'AFDA à Johannesburg (The South African School of Motion Picture Medium and Live Performance) spécialisée en réalisation, elle se lance en 2011 dans le milieu professionnel sud-africain avec plusieurs projets, dont un show pour la SABC et un web-documentaire sur une jeune styliste sud-africaine et sa nouvelle collection.

Paul Zisiwe

Diplômé de la Big FishSchool à Johannesburg, ce jeune chef opérateur oscille entre le désir de faire du cinéma expérimental, de la fiction et des documentaires. Il porte un regard très mature sur le cinéma et son industrie. A l'époque de notre rencontre, il est en cours de montage d'un film qu'il a réalisé sur la culture du préservatif en Afrique du Sud.

Itumeleng Swartz

Diplômé de la Big FishSchool à Johannesburgil souhaite faire carrière dans le montage, orientant ses choix vers la fiction et, si possible, les films d'action. Très imprégné de culture américaine, il considère que la qualité technique de production Hollywoodienne est un objectif en soi. Il n'a pas de projet à l'heure actuelle.

Nzaca Nontokozo

Formée elle aussi à la Big Fisch School, cette jeune réalisatrice hyperactive s'oriente vers la fiction et le documentaire. Son dernier projet était un web-documentaire, *Second sentence*, sur l'un de ses amis accusés à tort d'un délit, écroué et rejeté ensuite par son village à son retour de prison…

Les intellectuels

Dr Melanie Chait

Exilée pendant plusieurs années en Angleterre, le Dr Melanie Chait rentre en Afrique du Sud après les premières élections libres. Elle est aujourd'hui la directrice de la Big FishSchool qu'elle fonde en 2003 et qui ouvrira bientôt une deuxième école au Cap. Selon elle, cette formation a pour objectif de créer un nouveau genre de cinéastes socialement et politiquement responsables. Le passé professionnel du Dr Melanie Chait est intimement lié aux réflexions de l'Etat sud-africain quant aux stratégies à appliquer concernant l'industrie audiovisuelle et cinématographique locale. Rédacteurs du livre blanc sur l'industrie du cinéma en Afrique du Sud en 1995, elle est nommée en 2000 au Conseil du groupe public de télévision, la SABC, par le Président Mbeki. Elle y est d'ailleurs à l'initiative de l'intégration des frais de production dans les budgets et devis établis par les producteurs afin que ces derniers puissent améliorer leur retour sur

investissement. Elle a par ailleurs été membre de la National Film and Video Foundation.

Les industriels

Nico Dekker

CEO des Cape Town Film Studios, Nico Dekker est spécialisé dans le « servicing », soit l'accueil de productions étrangères en Afrique du Sud. Il fournit de la main d'œuvre, des lieux de tournage et de casting secondaire, voire des aides visant à l'obtention de rabais d'impôts ou d'avantages fiscaux. D'abord réalisateur de documentaires animaliers, il se convertit vite en patron de studios de cinéma. Sa première expérience au Cap le conduit à accueillir des films tels que *Lord of War* de Andrew Nicol ou *30 000 BC* de Roland Emmerich. En 2008, Anant Singh, l'un des Magnats du cinéma, CEO de la société Videovision et producteur prolifique d'Afrique du Sud, l'embauche pour gérer le projet pharaonique des studios du Cap. À terme, ils ont pour ambition de concurrencer le Canada et l'Australie dans la délocalisation des grosses productions et co-productions internationales, en ayant pour modèles les studios Hollywoodiens ou « bollywoodiens ». C'est une véritable première sur le continent africain.

Index

'n Saak van geloof, *240*, *586*, *706*
10 Ten Films, *99*
31 millions reasons, *263*, *587*
34 South, *391*, *586*
48, *4*, *111*, *207*, *330*, *587*, *590*, *686*, *702*
A Boy called Twist, *259*
A million colours, *587*, *701*
Aanslag op Kariba, *137*, *682*, *705*
ACTAG, *27*, *104*, *188*
AFP, *111*, 112, *132*
Afrascope, *159*
Africa Magic, *598*, *632*
African Barter Company, *206*
African Film Library, *36*, *45*, *46*, *358*, *634*, *651*, *655*, *656*, *717*
African Films Productions, 109
African Jim, *145*, *146*, *148*, *152*, *710*
African Media Entertainment, *205*
African National Congress, *123*, *173*, *294*, *464*, *681*
African renaissance, *46*
afrikaans, *105*, *111*, *112*, *114*, *116*, *117*, *118*, *120*, *122*, *126*, *133*, *134*, *136*, *143*, *158*, *160*, *228*, *231*, *240*, *241*, *242*, *243*, *370*, *390*, *423*, *469*, *485*, *487*, *488*, *515*, *516*, *518*, *523*, *526*, *528*, *530*, *531*, *536*, *543*, *555*, *564*, *569*, *582*, *599*, *629*, *632*
Afrikanerdom, *161*, *163*
Afrikaners, *5*, *39*, *105*, *114*, *115*, *117*, *118*, *126*, *131*, *160*, *161*, *165*, *168*, *265*, *270*, 274, *290*, *340*, *368*, *468*, *469*, *515*, *516*, *517*, *518*, *520*, *521*, *523*, *524*, *525*, *528*, *529*, *530*, *531*, *555*, *610*, *649*, *666*, *689*, *696*
Afrobarometer, *277*, *278*, *688*
Alastair Orr, *263*
Albie Venter, *136*
Alec Russell, *32*, *265*
Alive in Joburg, *97*, *702*
Allan Boesak, *266*
Allemagne, *62*, *65*, *286*, *301*, *308*, *310*, *311*, *314*, *318*, *421*, *423*, *448*, *504*, *545*, *614*, *643*, *652*, *680*
Amanda Lane, *33*, *240*, *535*, *540*, *541*, *543*, *557*, *586*, *706*
AmaNdiya, *275*, *685*
An Old Wife's Tale, *208*
ANC, *22*, *172*, *209*, *218*, *261*, *262*, *265*, *266*, *269*, *270*, *369*, *397*, *464*, *465*, *467*, *472*, *516*, *558*, 682, *715*, *717*
ANCYL, *269*
André Bazin, *80*, *83*
André Malraux, 50, *66*
Andrew Feinstein, *32*, *261*
Andrew Wilmot, *33*, *98*, *340*, *518*
Andrew Worsdale, *107*
Anglais, *114*, *115*, *118*, *168*, *227*, *354*, *496*, *516*, *517*, *547*, *610*, *713*
Angus Gibson, *629*
Annie Nivat, *182*
Anthony Fabian, *271*, *340*, *358*, *408*, *583*, *586*
Antonio Ferro, *300*, *301*, *307*
apartheid, *1*, *2*, *5*, *6*, *7*, *17*, *20*, *21*, *22*, *30*, *39*, *42*, *100*, *101*, *102*, *103*, *105*, *107*, *111*, *113*, *114*, *119*, *120*, *123*, *125*, *127*, *128*, *129*, *132*, *134*, *135*, *139*, *140*, *142*, *143*, *144*, *145*, *148*, *150*, *152*, *153*, *154*, *156*, *158*, *161*, *163*, *164*, *166*, *167*, *168*, *170*, *171*, *176*, *177*, *179*, *180*, *182*, *183*, *189*, *196*, *199*, *201*, *203*, *204*, *208*, *209*, *218*, *221*, *224*, *228*, *229*, *232*, *233*, *248*, *255*, *261*, *262*, *265*, *266*, *270*, *271*, *273*, *275*,

276, *277*, *278*, *279*, *280*, *281*, *290*, *300*, *350*, *353*, *356*, *361*, *362*, *369*, *372*, *374*, *375*, *376*, *377*, *378*, *380*, *381*, *382*, *383*, *384*, *391*, *392*, *399*, *405*, *407*, *408*, *416*, *419*, *448*, *457*, *458*, *467*, *468*, *469*, *499*, *509*, *510*, *512*, *516*, *521*, *522*, *529*, *532*, *533*, *534*, *553*, *564*, *566*, *568*, *569*, *581*, *582*, *583*, *589*, *604*, *612*, *613*, *618*, *625*, *626*, *633*, *637*, *655*, *661*, *665*, *674*, *676*, *682*, *686*, *688*, *693*, *694*, *696*, *699*, *700*, *714*
arc-en-ciel, *21*, *46*, *281*, *283*, *288*, *293*, *302*, *338*, *348*, *349*, *352*, *356*, *468*, *529*, *545*, *590*, 648, *666*
Arts and Culture Task Group, *6*, *27*, *104*, *188*
Ashley Kriel, *209*, *717*
Asiatiques, *258*
Ate de Jong, *519*, *586*
Athol Fugard, *164*, *165*, *167*, *703*
Audrey Thomas McCluskey, *30*, *130*, *392*, *625*
Authenticité, *11*, *606*, *637*, *660*
autoritaire, *16*, *18*, *20*, *23*, *25*, *133*, *178*, *218*, *221*, *231*, *232*, *286*, *288*, *306*, *309*, *314*, *318*, *319*, *348*, *357*, *516*, *577*
Avie Luthra, *587*
Bakgat 1, *260*
Bakgat 2, *260*, *584*, *708*
Bantoustans, *129*, *131*
Bantu Investment Coporation Act, 1959, *127*
Bantu Investment Corporation, *127*, *128*, *129*, *232*
Bantu Men Social Centre, *121*
Belinda Van Heerden, *12*, *13*, *35*, *354*, *379*, *496*, *531*, *594*, *629*, *713*
Ben Ngubane, *27*, *188*
Bhekizizwe Peterson, *628*
Big fellas, *268*, *708*
Big Fish, 675
Big Fish School, *13*, *36*, *46*, *385*, *513*, *579*, *594*, *601*, *658*, *665*, *675*, *714*
Big Fish School of digital filmmaking, *14*
Bill Nichols, *30*, *84*, *96*, *286*, *291*, *303*, *332*, *338*
Bioscope, *102*, *124*, *169*, *207*, *634*, *650*, *704*
Black Butterflies, *586*
Blade Nzimande, *266*, *474*
Bladon Peake, *132*
BMSC, *121*
Boesman and Lena, *163*, *164*, *166*, *675*, *681*, *702*
Bok van Bkerk, *274*
Bonginhlanhla Ncube, *587*
border war films, *135*
box-office, *27*, *56*, *114*, *120*, *132*, *133*, *215*, *220*, *387*, *388*, *420*, *422*, *424*, *425*, *462*, *469*, *483*, *489*, *531*, *551*, *552*, *561*, *589*, *620*, *624*, *625*, *637*, *641*, *644*
Brendan Jack, *33*, *584*
Brésil, *78*, *298*, *307*, *310*, *316*, *592*, *612*, *694*
Brian Webber, *33*, *260*, *280*, *405*, *483*, *518*, *529*, *584*
Bridget Pickering, *12*, *13*, *35*, *508*, *514*, *515*, *605*, *614*, *714*
Brigadiers Film Production, *136*
Britanniques, *116*, *145*
British Warwickshire Company, *109*
Bunny Chow, *279*, *422*, *535*, *585*, *606*
Canada, *36*, *123*, *149*, *202*, *227*, *298*, *495*, *502*, *504*, *517*, *577*, *592*, *593*, *614*, *642*, *643*, *654*, *721*
Canada Lee, *149*
Cap, *45*, *110*, *130*, *131*, *159*, *205*, *227*, *228*, *240*, *242*, *259*, *262*, *277*, *279*, *377*, *442*, *449*, *450*, *469*, *490*, *494*, *497*, *502*, *540*, *543*, *611*, *622*, *637*, *643*, *661*, *681*, *720*, *721*
Cape Film Commission, *9*, *28*, *43*, *294*, *443*, *449*, *450*, 698
Capsized, *587*, *709*
Carl Hertz, *107*
Casting me, *279*

CFC, *9*, *43*, *443*, *449*, *450*, *451*, *452*, *453*, *459*, *490*, *592*, *614*, *636*
Charles Robberts Swart, *136*
Charlie Vundla, *263*, *445*, *552*, *583*, *587*
Charlize Theron, *603*, *604*
Cheryl Carolus, *265*
Chikin Biznis, *207*, *208*, *209*, *585*, *677*
Chine, *307*, *308*, *311*, *336*, *694*
Chinois, *266*
Chris Van Wyk, *279*
Christian Delage, *308*
Christian Metz, *85*
CIGS, *28*, *104*, *138*, *193*, *194*, *200*, *216*, *481*, *492*, *503*, *623*, 698
citoyenneté, *17*, *129*, *228*, *231*, *265*, *618*, *647*, *687*
CNC, *15*, *503*, *621*, *652*
Coloureds, *122*, *166*, *240*, *258*, *267*, *270*, *368*, *540*, *610*, *649*
Come back Africa, *148*, *151*, *152*, *154*, *677*
comité Celliers, *112*, *122*
Commission Vérité et Réconciliation, *150*, *179*, *183*, *273*, *347*, *699*
communautés, *2*, *7*, *25*, *33*, *41*, *116*, *138*, *140*, *146*, *150*, *154*, *161*, *166*, *185*, *191*, *194*, *228*, *229*, *233*, *236*, *238*, *239*, *240*, *241*, *248*, *271*, *273*, *282*, *288*, *289*, *343*, *358*, *406*, *413*, *440*, *445*, *470*, *472*, *476*, *486*, *492*, *518*, *532*, *537*, *543*, *545*, *546*, *550*, *569*, *570*, *571*, *581*, *584*, *585*, *586*, *587*, *588*, *603*, *605*, *611*, *617*, *625*, *647*, *648*, *649*, *660*
Community Video Education Trust, *159*
Community Video Resource Association, *159*
Confession of a Gambler, *33*, *543*
Constitution, *7*, *27*, *40*, 175, *178*, *222*, *223*, *224*, *225*, *230*, *231*, *232*, *233*, *234*, *235*, *236*, *239*, *240*, *241*, *242*, *244*, *245*, *246*, *247*, *251*, *258*, *271*, *281*, *283*, *293*, *297*, 349, *354*, *355*, *362*, *397*, *401*, *428*, *454*, *457*, *458*, *468*, *474*, *485*, *486*, *575*, *670*, *674*, *677*, *678*, *685*, *697*, *699*
Conversations on a Sunday Afternoon, *33*, *260*, *535*, *544*, *545*, *549*, *550*, *586*, *699*
coproductions, *27*, *200*, *201*, *420*, *421*, *427*, *457*, *461*, *502*, *503*, *505*, *506*, *507*, *508*, *573*, *574*, *575*, *577*, *583*, *614*, *641*, *642*, *646*, *652*, *670*
Copyright Amendment Act, *252*, *684*
Craig Freimond, *241*, *259*, *279*, *411*, *445*, *463*, *552*, *584*
Creative South Africa, *27*, *193*
Creative South Africa A strategy for realising the potential of Cultural Industries, *27*
Criteria for the assessment of a South African film, *297*, *572*, *593*, *691*
Cry Me A Baby, *208*
Cry, the beloved country, *148*, *149*, *155*, *678*, *706*, *709*
Cultural Industries Growth Strategy, *28*, *104*, *193*, *492*
culture, *19*, *20*, *21*, *40*, *43*, *45*, *50*, *54*, *96*, *102*, *112*, *114*, *115*, *117*, *118*, *124*, *126*, *129*, *131*, *133*, *139*, *140*, *141*, *147*, *149*, *152*, *159*, *160*, *163*, *172*, *174*, *188*, *189*, *190*, *193*, *194*, *197*, *201*, *202*, *207*, *210*, *219*, *232*, *233*, *238*, *240*, *246*, *251*, *271*, *282*, *289*, *290*, *291*, *319*, *320*, *325*, *330*, *333*, *335*, *343*, *344*, *345*, *350*, *358*, *360*, *364*, *382*, *396*, *397*, *398*, *399*, *400*, *402*, *403*, *404*, *408*, *441*, *464*, *466*, *471*, *476*, *492*, *494*, *504*, *513*, *516*, *523*, *529*, *530*, *534*, *537*, *538*, *542*, *573*, *581*, *593*, *600*, *604*, *610*, *633*, *651*, *658*, *659*, *660*, *686*, *695*, *700*, *719*, *720*
culturel, *1*, *16*, *17*, *19*, *20*, *28*, *45*, *103*, *121*, *147*, *188*, *193*, *197*, *200*, *218*, *225*, *235*, *236*, *242*, *254*, *343*, *396*, *398*, *403*, *404*, *436*, *471*, *477*, *478*, *486*, *493*, *503*, *509*, *520*, *540*, *544*, *577*, *623*, *631*, *633*, *648*, *671*
CVET, *159*
CVR, *288*, *347*, *380*, *381*, *382*, *383*

CVRA, *159*
d'Harold M. Shaw, *111*, *114*
DA, *269*, *466*, *467*, *680*
DAC, *9*, *43*, *396*, *397*, *398*, *399*, *418*, *422*, *434*, *435*, *436*, *458*, *492*, *503*, *636*, *668*
DACST, *27*, *193*, *502*, *622*
Dan Twala, *147*
Darell Roodt, *241*
Darrell Roodt, *169*, *170*, *257*, *259*, *268*, *340*, *358*, *388*, *531*, *585*, *586*, *609*
David Bensusan, *153*, *167*, *168*, *701*
David Bordwell, *64*, *65*, *84*
David Lister, *280*, *518*, *583*, *585*
David Newton, *587*
De la Rey, *274*, *684*, *687*
Democratic Alliance, *294*, *466*, *467*, *468*, *676*, *680*, *688*, *689*
démocratie, *2*, *6*, *7*, *16*, *17*, *20*, *21*, *23*, *24*, *26*, *30*, *39*, *40*, *41*, *46*, *103*, *104*, *105*, *155*, *172*, *173*, *177*, *178*, *179*, *182*, *183*, *184*, *187*, *188*, *189*, *190*, *191*, *208*, *218*, *222*, *223*, *224*, *225*, *227*, *265*, *283*, *285*, *286*, *288*, *297*, *301*, *302*, *311*, *318*, *319*, *320*, *321*, *322*, *323*, *325*, *330*, *334*, *336*, *337*, *346*, *347*, *348*, *356*, *360*, *377*, *386*, *391*, *394*, *413*, *433*, *461*, *464*, *466*, *516*, *517*, *533*, *549*, *558*, *571*, *581*, *582*, *612*, *615*, *622*, *637*, *648*, *649*, *658*, *675*, *677*, *698*
démocratisation, *1*, *6*, *10*, *17*, *19*, *20*, *25*, *32*, *45*, *47*, *50*, *56*, *104*, *177*, *178*, *181*, *182*, *184*, *187*, *188*, *224*, *225*, *247*, *259*, *272*, *273*, *275*, *279*, *280*, *281*, *283*, *355*, *356*, *377*, *385*, *403*, *404*, *417*, *447*, *465*, *510*, *523*, *549*, *557*, *560*, *571*, *581*, *617*, *624*, *635*, *640*, *641*, *650*, *670*, *677*, *689*, *693*, *696*
Department of Art and Culture, Science and Technology, *27*
Department of Arts and Culture, *9*, *43*, *189*, *294*, *396*, *417*, *678*
Department of Trade and Industry, *9*, *28*, *43*, *176*, *294*, *434*, *435*, *436*, *437*, *506*, *509*, *641*, *680*, *681*
Desmond Tutu, *21*, *32*, *230*, *273*
Diamond walkers, *157*
Diamonds are dangerous, *157*
Dick Cruickshanks, *111*
Die Kandidaat, *159*, *160*, *708*
Die Voortreekker, *113*
Die Voortrekkers, 111
Diony Kempen, *240*, *586*
Discreet, *585*
discrimination, *7*, *9*, *22*, *41*, *130*, *213*, *218*, *226*, *228*, *232*, *233*, *245*, *246*, *247*, *248*, *249*, *251*, *262*, *264*, *265*, *266*, *267*, *268*, *270*, *281*, *288*, *290*, *294*, *349*, *355*, *368*, *371*, *376*, *379*, *389*, *393*, *398*, *414*, *415*, *458*, *465*, *474*, *475*, *477*, *589*, *653*, *687*
discrimination positive, *213*, *247*, *249*, *250*, *264*, *267*, *268*, *269*, *393*, *475*
Disgrace, *263*, *340*, *585*, *706*
District 9, *97*, *445*, *460*, *499*, *552*, *565*, *594*, *603*, *646*, *702*
Djo Munga, *642*
Dolly Rathebe, *145*, *147*, *148*
Dominique Château, *86*
Donald Mugisha, *587*
Donald Swanson, *145*, *149*, *152*
Donovan Marsh, *33*, *97*, *240*, *259*, *405*, *489*, *552*, *556*, *557*, *584*, *586*
Dr F. B. Bridgman, *121*
Dumisani Phakathi, *99*, *208*
Duncan MacNeillie, *624*, *642*
Durban, *28*, *108*, *274*, *391*, *392*, *537*, *643*, *661*, *681*, *694*
Durban film Office, *28*
DV8, *99*, *105*, *380*, *605*, *701*, *704*, *707*, *708*, *711*, *715*

DVD, *57*, *211*, *299*, *358*, *406*, *407*, *409*, *428*, *429*, *482*, *483*, *597*, *602*, *621*, *627*, *631*, *643*, *651*, *653*, *654*, *669*
Edgar Hyman, *108*
Edgar Morin, *81*
Edison, *49*, *107*, *110*, *326*, *703*
Édouard Poulain, *330*, *429*
Éducation, *230*, *277*, *652*, *658*
Edward Bernays, *301*, *320*, *321*, *335*
égalité, *7*, *18*, *45*, *175*, *236*, *244*, *245*, *247*, *248*, *250*, *266*, *349*, *365*, *485*, *511*
Ek lief jou, *586*, *702*
Elan Gamaker, *642*
Emil Nofal, *148*, *153*, *159*, *160*, *708*
équité, *198*, *373*
Eric Rutherford, *145*, *147*, *149*, *152*, *710*
Espagne, *312*, *315*, *316*, *317*, *410*, *421*, *675*
États-Unis, *50*, *62*, *69*, *76*, *107*, *123*, *139*, *166*, *202*, *208*, *301*, *325*, *329*, *332*, *344*, *358*, *383*, *406*, *421*, *448*, *487*, *489*, *495*, *497*, *508*, *595*, *601*, *602*, *614*, *642*, *651*, *658*
Eugene Marais, *165*, *531*, *719*
Faith's Corner, *259*, *340*, *423*, *586*
FAWO, *173*, *174*
Film and Allied Workers, *173*
Film and Broadcasting Forum, *174*
Film and Broadcasting Steering Committee, *175*
Film and Publication Board, *9*, *28*, *43*, *254*, *294*, *427*, *432*, *627*, *683*
Film and Video Iniative, *192*
Film Development Fund, *192*
Film Resource Unit, *6*, *40*, *196*, *205*, *206*, *209*, *212*, *358*, *457*, *633*, *656*, *717*
financement, *9*, *10*, *24*, *26*, *34*, *37*, *44*, *62*, *128*, *131*, *132*, *134*, *138*, *143*, *158*, *171*, *173*, *175*, *190*, *192*, *195*, *197*, *198*, *202*, *203*, *205*, *250*, *292*, *294*, *298*, *311*, *320*, *340*, *351*, *387*, *409*, *411*, *412*, *413*, *414*, *415*, *437*, *450*, *452*, *457*, *471*, *473*, *489*, *506*, *507*, *508*, *532*, *548*, *572*, *574*, *576*, *614*, *616*, *636*, *642*, *645*, *715*
Finding Lenny, *241*, *268*, *551*, *584*, *710*
Fools, *533*, *535*, *628*, *709*
Footskating 101, *33*, *518*, *519*, *520*, 531, *554*, *584*, *664*, *683*, *704*
Forgiveness, *272*, *380*, *381*, *422*, *586*, *606*, *698*, *704*
formation, *2*, *9*, *30*, *44*, *124*, *139*, *172*, *173*, *174*, *195*, *198*, *203*, *205*, *210*, *219*, *237*, *238*, *246*, *251*, *267*, *289*, *292*, *294*, *295*, *296*, *312*, *330*, *343*, *378*, *385*, *397*, *400*, *412*, *415*, *416*, *418*, *438*, *440*, *447*, *455*, *457*, *461*, *477*, *478*, *533*, *578*, *597*, *605*, *635*, *642*, *648*, *652*, *655*, *658*, *660*, *664*, *671*, *720*
FPB, *9*, *43*, *427*, *428*, *429*, *432*, 434, *636*, *655*
France, *13*, *20*, *50*, *54*, *56*, *61*, *67*, *69*, *75*, *77*, *78*, *91*, *139*, *169*, *175*, *202*, *209*, *257*, *318*, *319*, *320*, *325*, *330*, *332*, *358*, *406*, *425*, *427*, *429*, *448*, *495*, *503*, *504*, *580*, *602*, *614*, *619*, *634*, *642*, *643*, *644*, *652*, *653*, *654*, *695*, *704*, *713*, *714*
Francesco Casetti, *77*, *80*, *81*, *305*
Freedom Front +, *294*
FRU, *209*, *212*, *215*, *219*, *221*, *457*, *656*, *680*, *717*
Gauteng Film Commission, *9*, *13*, *15*, *28*, *35*, *43*, *107*, *108*, *113*, *151*, *157*, *292*, *294*, *377*, *391*, *443*, *603*, *633*, *634*, *683*, *684*, *700*, *716*
Gavin Hood, *97*, *215*, *263*, *358*, *551*, *586*, *594*, *602*, *646*
Gcina Mhlope, *170*, *591*
GEAR, *194*, *276*
Getùlilio Vargas, *307*
GFC, *9*, *15*, *16*, *43*, *350*, *443*, *444*, *445*, *446*, *447*, *449*, *453*, *535*, *613*, *636*
Ghana, *207*, *277*, *298*, *580*, *596*, *599*
Gibson Kente, *153*, *156*
Gillis, 627

Glenn Gillis, *619*, *623*, *626*, *633*
Grand Trek, *112*, *114*, *115*, *118*
Gray Hofmeyr, *15*, *272*, *420*, *483*, *489*, *585*, *588*
Grèce, *301*, *309*, *310*, *316*, *697*
Guillaume Plougoulm, *273*
Gums & Noses, *279*, *704*
Gustav Kuhn, *240*, *531*, *585*
Gustav Preller, *115*
Hans die Skipper, *132*, *708*
Hansie, *260*, *340*, *388*, *518*, *585*, *661*, *710*
Harold M. Shaw, 111
Harold McMillan, *125*
Hellen Zille, *269*
Hendrik Verwoerd, *21*, *125*, *229*, *230*
Henk Pretorius, *260*, *518*, *584*
Heyns Films, *158*
Hijack stories, *263*
Hollywood, *11*, *20*, *44*, *68*, *69*, *94*, *96*, *97*, *98*, *113*, *141*, *214*, *298*, 314, *325*, *326*, *327*, *329*, *332*, *438*, *497*, *521*, *569*, *570*, *579*, *593*, *594*, *600*, *602*, *604*, *614*, *623*, *629*, *636*, *660*, *663*, *681*, *683*, *709*
Hopeville, *411*, *586*, *710*
How long (Must We Suffer…) ?, *156*
How to steal 2 millions, *263*, *552*, *583*, *606*
Hugh Masekela, *279*
Hyman Kirstein, *148*
I now pronounce you Black and White, *260*
Ian Gabriel, *272*, *380*, *586*
IDASA, *277*
IDC, *9*, *15*, *16*, *43*, *176*, *437*, *438*, *463*, *490*, *506*, *636*
idéologie, *2*, *7*, *23*, *30*, *35*, *39*, *41*, *42*, *116*, *121*, *134*, *158*, *182*, *194*, *226*, *254*, *285*, *286*, *287*, *290*, *291*, *292*, *300*, *302*, *303*, *304*, *305*, *308*, *311*, *314*, *319*, *332*, *335*, *338*, *339*, *341*, *345*, *346*, *347*, *349*, *351*, *352*, *354*, *360*, *361*, *362*, *363*, *364*, *365*, *373*, *395*, *469*, *474*, *516*, *674*, *681*
idéologique, *24*, *29*, *30*, *123*, *182*, *225*, *289*, *301*, *304*, *305*, *308*, *318*, *319*, *323*, *330*, *331*, *336*, *343*, *346*, *347*, *348*, *352*, *356*, *364*, *365*, *457*, *464*, *478*, *529*, *547*, *636*, *647*
IJR, *282*
Iliona Halberstadt, *150*
IMP, *159*
In die Wagkamer, *117*
Independent Broadcasting Authority Act, *175*
Independent Producers Organisation, *10*, *295*, *453*, *454*, *456*, *685*
Independent Production Organisation, *175*
Indiens, *21*, *122*, *199*, *267*, *368*, *376*, *458*, *593*, *610*, *649*
Indigenous Film Distribution, *241*, *299*, *483*, *484*, *624*, *656*, *685*
Industrial Development Corporation, *9*, *15*, *43*, *176*, *294*, *437*, *641*, *715*
Inge Blackman, *155*
injustices, *7*, *41*, *153*, *178*, *233*, *238*, *244*, *265*, *266*, *281*, *288*, *349*, *466*, *486*, *620*
Inkatha Freedom Party, *294*, *399*, *471*, 472, *686*
Institute for Democracy in South Africa, *277*
Institute of Justice and Reconciliation, *282*
Interchurch Media Program, *159*
intérêt national, *312*
interventionnisme, *41*, *283*, *313*, *317*, *320*, *350*, *354*, *359*, *360*, *389*, *400*, *442*, *449*, *465*, *474*, *649*, *668*
IPO, *10*, *175*, *453*, *454*, 455, *456*, *460*, *490*, *686*, *717*
Isadore W. Schlesinger, *102*, *110*, *111*
Italie, *77*, *286*, *301*, *307*, *311*, *312*, *504*, *511*, *614*, *619*, *642*, *652*, *684*
Itumeleng Swartz, *13*, *720*
Ivan Hall, *137*
Izulu Lami, *241*, *259*, *340*, *535*, *586*, *606*
Jacob Dlamini, *278*

Jacob Zuma, *22*, *256*, *262*, *266*, *274*, *681*, *687*, *694*, *697*
Jacqueline Maingard, *30*, *105*, *112*, *124*, *127*, *132*, *135*, *140*, *158*, *159*, *533*
James Tayler, *587*
Jamie Uys, *131*, *160*, *603*
Janet Maslin, *170*, *171*
Jann Turner, *33*, *260*, *352*, *405*, *445*, *483*, *541*, *552*, *585*, *612*, *625*, *646*
Jannie Totsiens, *159*, *162*, *163*, *682*, *708*
Jans Rautenbach, *159*, *160*, *707*
Japon, *89*, *308*, *592*, *593*, *695*
Javier Santiso, *177*
Jean Caune, *19*, *272*, *571*
Jean Mitry, *86*
Jean Rouch, *107*
Jean-François Sirinelli, *50*, *54*, *55*
Jean-Michel Frodon, *291*, *337*
Jean-Paul Sartre, *89*
Jean-Pierre Roux, *54*, *55*
Jemina & Johnny, *154*, *707*
Jeremy Nathan, *13*, *35*, *99*, *105*, *181*, *296*, *380*, *480*, *483*, *579*, *580*, *588*, *595*, *597*, *600*, *603*, *605*, *613*, *615*, *621*, *624*, *641*, *645*, *646*, *661*, *669*, *714*
Jerusalema, *33*, *98*, *259*, *263*, *352*, *405*, *409*, *552*, *561*, *562*, *563*, *565*, 568, *570*, *578*, *579*, *586*, *603*, *607*, *608*, *644*, *661*, *711*, *717*
Jim Comes to Jo'burg, *145*
Jock, *624*, *642*, *707*
Joe Njagu, *587*
Johanna Siméant, *95*
Johannes F. W. Grosskopf, *117*
Johannesburg, *17*, *33*, *105*, *107*, *110*, *113*, *114*, *123*, *128*, *129*, *130*, *150*, *151*, *152*, *167*, *173*, *181*, *184*, *209*, *222*, *259*, *260*, *280*, *282*, *289*, *294*, *340*, *350*, *352*, *353*, *358*, *359*, *362*, *366*, *369*, *372*, *373*, *378*, *379*, *382*, *385*, *386*, *389*, *390*, *401*, *406*, *407*, *410*, *411*, *412*, *413*, *414*, *415*, *416*, *417*, *420*, *422*, *424*, *425*, *426*, *427*, *428*, 429, *434*, *443*, *451*, *480*, *490*, *491*, *496*, *498*, *502*, *504*, *508*, *512*, *513*, *514*, *519*, *525*, *531*, *532*, *534*, *535*, *537*, *538*, *544*, *548*, *550*, *554*, *561*, *562*, *563*, *572*, *579*, *580*, *589*, *590*, *593*, *594*, *595*, *596*, *597*, *598*, *599*, *600*, *601*, *603*, *605*, *606*, *607*, *611*, *613*, *615*, *616*, *619*, *621*, *622*, *624*, *628*, *634*, *635*, *641*, *643*, *661*, *677*, *678*, *680*, *681*, 682, *683*, 687, *688*, *690*, *691*, *692*, *693*, *694*, *696*, *697*, *698*, *699*, *700*, *713*, *714*, *716*, *719*
John Barker, *263*, *279*, *535*, *585*, *587*
John Cawelti, *63*
John Kani, *587*
John Trengove, *411*, *586*
Jonathan D. Jansen, *32*, *516*
Joseph Albrecht, *102*, *111*, *117*, *118*
Joshua Roos, *585*
Jozi, *107*, *108*, *113*, *151*, *259*, *411*, *424*, *445*, *446*, *552*, *584*, *612*, *700*, *704*
Julius Malema, *269*, *270*, *274*, *685*
Justin Head, *263*, *445*
Kaptein Caprivi, *136*, *686*, *705*
Katinka Heyns, *163*, *280*, *518*, *541*, *585*
Katrina, *159*, *161*, *162*, *682*, *708*
Keyan Tomaselli, *30*, *37*, *99*, *132*, *589*, *590*, *591*, *604*, *609*
Khalo Matabane, *33*, *99*, *207*, *208*, *260*, *263*, *445*, *535*, *544*, *545*, *546*, *548*, *549*, *583*, *586*
Kinétoscopes, *107*
Krista Tuomi, *490*, *506*, *592*, *614*, *623*, *627*
Kristin Thompson, *64*, *65*, *84*
kykNET, *488*, *632*
Lance Gewer, *169*, *207*
langues, *7*, *11*, *41*, *133*, *149*, *225*, *228*, *231*, *233*, *236*, *237*, *241*, *242*, *243*, *269*, *270*, *343*, *353*, *356*, *371*, *390*, *396*, *397*, *400*, *413*, *423*, *469*, *485*, *486*, *488*, *504*, *536*, *547*, *551*, *556*, *557*,

569, *574*, *575*, *577*, *590*, *606*, *607*, *608*, *617*, *626*, *656*, *657*, *660*
Laurent Creton, *31*, *56*, *62*, *71*
Le secret de Chanda, *169*, *587*
Leon Schuster, *272*, *393*, *482*, *526*, *588*, *589*, *645*
Leonor Souza Pinto, *310*
Les dieux sont tombés sur la tête, *131*, *603*
Lewis Nkosi, *152*
Liefling, *33*, *260*, *280*, *405*, *425*, *483*, *518*, *526*, *527*, *528*, *529*, *530*, *531*, *584*, *644*, *656*, *711*
Liefling die Movie, *33*, *584*, *711*
Life above all, *257*
ligne éditoriale, *8*, *292*, *309*, *310*, *311*, *351*, *352*, *354*, *355*, *356*, *358*, *359*, *360*, *388*, *642*, *649*, *669*, *670*
Lindiwe Mazibuko, *269*, *467*
Lindiwe Mazuba, *179*
Lionel Ngakane, *150*, *153*, *154*, *155*, *156*, *681*
Lionel Rogosin, *148*, *151*, *152*, *665*
Liz Fish, *159*
loi Alfieri, *312*
Long Street, *585*
Lucia Saks, *30*, *114*, *116*, *172*, *220*, 222, *438*, *495*, *581*, *618*
Lucky, *561*, *563*, *565*, *566*, *568*, *570*, *587*, *707*
Luisa Prudentino, *308*
Mad Buddies, *15*
Madoda Ncayiyana, *241*, *340*, *535*
Maganthrie Pillay, *37*, *391*, *392*, *541*, *586*, *687*
Mama Jack, *215*, *272*, *388*, *585*, *644*, *705*
Mamphela Ramphele, *276*
manipulation, *122*, *132*, *136*, *287*, *304*, *306*, *321*, *334*, *335*, *658*
Mapantsula, *169*, *212*, *682*, *709*
Marc Ferro, *87*, *88*
Marcel Carlse, *13*, *35*, *512*, *531*, *594*, *629*, *719*
Marigolds in August, *163*, *165*, *166*, *703*
Mark Dornford-May, *468*, *535*, *586*
Mark Gevisser, *278*
Mark Kaplan, *159*
Martin Botha, *30*, *37*, *99*, *105*, *110*, *118*, *125*, *127*, *129*, *134*, *137*, *145*, *163*, *165*, *167*, *169*, *184*, *207*, *418*, *419*, *590*, *625*, *637*
Matshepo Maja, *13*, *35*, *580*, *593*, *629*, *719*
Max and Mona, *33*, *259*, *398*, *422*, *535*, *536*, *537*, *538*, *543*, *548*, *550*, *585*, *605*, *612*, *661*, *664*, *681*, *707*
Mbongeni Ngema, *275*
MDDA, *9*, *43*, *440*, *441*, *473*, *636*
Media Development and Diversity Agency, *9*, *43*, *236*, *237*, *238*, *294*, *440*, *473*, 684
Melanie Chait, *12*, *13*, *36*, *385*, *513*, *601*, *720*
mercenary films, *135*
Michael Raeburn, *340*, *531*, *585*
Mike Dearham, *13*, *36*, *40*, *122*, *206*, *209*, *212*, *339*, *351*, *358*, *512*, *597*, *601*, *628*, *632*, *656*, *657*, *680*, *717*
miracle sud-africain, *45*, *293*, *349*, *355*, *356*, *516*, *565*
Miriam Makeba, *152*
M-Net, *6*, *13*, *36*, *40*, *45*, *104*, *109*, *137*, *156*, *160*, *161*, *162*, *163*, *165*, *169*, *205*, *206*, *207*, *208*, *212*, *219*, *221*, *358*, *407*, *485*, *487*, *488*, *597*, *599*, *628*, *632*, *634*, *655*, *656*, *682*, *689*, *693*, *696*, *702*, *705*, *706*, *711*, *717*
Moedertjie, *111*, *117*, *118*, *701*
Moerdetjie, *113*
Mr. Bones, *272*, *585*, *705*
Mr. Bones 2, *272*, *585*
Mtutuzeli Matshoba, *207*
Mukunda Michael Dewil, *587*
Multichoice, *487*, *632*, *691*
My Country, My Hat, *167*
Mzansi Magic, *597*, *632*, *655*, *656*
Mzwakhe Mbuli, *591*
Nadine Gordimer, *278*

nation, *5*, *22*, *46*, *76*, *112*, *114*, *115*, *119*, *135*, *136*, *163*, *177*, *185*, *193*, *210*, *220*, *235*, *236*, *242*, *262*, *266*, *273*, *274*, *277*, *281*, *283*, *288*, *293*, *302*, *308*, *322*, *328*, *337*, *339*, *340*, *341*, *342*, *344*, *345*, *348*, *349*, *351*, *352*, *355*, *356*, *361*, *392*, *394*, *396*, *400*, *401*, *432*, *463*, *468*, *469*, *472*, *474*, *512*, *516*, *517*, *529*, *544*, *545*, *569*, *571*, *590*, *648*, *681*, *683*, *687*, *694*, *698*
National Film and Video Foundation, *6*, *9*, *13*, *15*, *17*, *43*, *104*, *156*, *176*, *190*, *191*, *203*, *237*, *252*, *294*, *378*, *385*, *390*, *399*, *401*, *406*, *407*, *410*, *411*, *412*, *413*, *414*, *415*, *416*, *417*, *420*, *422*, *424*, *425*, *426*, *427*, *503*, *504*, *505*, *506*, *507*, *531*, *572*, *593*, *619*, *624*, *626*, *641*, *678*, *684*, *690*, *691*, *692*, *715*, *721*
National Film Board, *112*
National Lotteries Act, *201*
Native Nostalgia, *278*
Neal Sundstrom, *241*, *268*, *551*, *584*
Neill Blomkamp, *97*, *445*, *565*, *603*, *646*
Neiloe Khunyeli, *12*, *13*, *35*, *351*, *381*, 382, *534*, *580*, *581*, *590*, *599*, *606*, *615*, *662*, *715*
Nelson Mandela, *21*, *177*, *185*, *186*, 221, *262*, *349*, *394*, *525*, *557*, *558*, *559*, *560*, *565*, *604*, *687*
Neville Alexander, *184*, *228*, *267*, *572*
New Directions, *6*, *40*, *104*, *156*, *205*, *206*, *207*, *215*, *219*, *407*, *655*, *689*, *693*, *711*
Newton Film and Television School, *173*
NFVF, *9*, *15*, *28*, *35*, *40*, *43*, *156*, *176*, *188*, *191*, *192*, *203*, *218*, *239*, *250*, *252*, *254*, *297*, *351*, *353*, *355*, *377*, *382*, *386*, *390*, *398*, *399*, *400*, *401*, *402*, *403*, *405*, *406*, *407*, *408*, *410*, *411*, *412*, *413*, *414*, *415*, *416*, *417*, *418*, *419*, *420*, *422*, *424*, *425*, *426*, *427*, *456*, *459*, *471*, *481*, *489*, *490*, *503*, *505*, *506*, *507*, *531*, *534*, *572*, *573*, *574*, *575*, *576*, *580*, *590*, *593*, *606*, *615*, *616*, *618*, *620*, *621*, *626*, *636*, *648*, *650*, *652*, *659*, *662*, *669*, *690*, *692*, *696*, *715*, *716*
Ngaka Siphiwe, *587*
Nico Dekker, *12*, *14*, *36*, *376*, *497*, *499*, *501*, *594*, *662*, *721*
Nigeria, *207*, *298*, *371*, *565*, *591*, *596*, *598*, *643*, *654*, *662*, *669*, *713*
Night Drive, *263*, *445*
Nik Rabinowitz, *610*, *693*
Nkosi Sikelel' iAfrica, *148*
Noam Chomsky, *30*, *321*, *336*, *355*, *413*
Nollywood, *596*, *597*, *599*, *645*, *657*, *672*
Norman M. Naimark, *310*
Nothing but the truth, *587*, *706*
Nouvelle-Zélande, *227*, *298*, *495*, *502*, *592*, *618*
Ntshavheni Wa Luruli, *208*, *279*, *585*, *586*
NU Metro, *99*, *211*, *481*, *482*
Number 10, *268*, *340*, *531*, *585*, *709*
Nwachukwu Frank Ukadike, *30*, *602*
Nzaca Nontokozo, *13*, *720*
Oh Schucks… I'm Gatvol, *272*
Oliver Hermanus, *37*, *358*, *535*, *586*, *587*, *646*
Oliver Rodger, *260*, *340*, *552*, *585*, *610*
Oliver Schmitz, *169*, *257*, *263*, *411*, *535*, *586*
Otelo Burning, *583*, *587*
Ouma se slim kind, *240*, *423*, *530*, *585*, *706*
Palesa Xorile, *206*
Paljas, *280*, *518*, *526*, *585*, *705*
Paradise stop, *553*, *585*, *710*
Parti national, *145*, *221*, *229*, *581*
Patrice Meyers-Bisch, *25*
Patrick Shai, *207*
Paul Ellers, *586*, *625*
Paul Zisiwe, *13*, *35*, *719*
Paula vander Oest, *586*
Pete Travis, 579
Peter Bishai, *587*
Peter Davis, *146*, *147*
Philip Roberts, *268*, *551*, *584*
Philippe Braud, *185*
Philippe-Joseph Salazar, *178*, *179*, *183*

Pieter Mulder, *270*, *468*, *517*
Place of weeping, *169*, *170*, *171*, *392*, *688*, *709*
Platteland, *240*, *584*, *625*, *703*
politiquement correct, *557*, *560*, *570*, *648*, *649*, *670*
politiques culturelles, *143*, *187*, *252*, *254*, *573*, *592*, *671*
politiques publiques, *2*, *11*, *260*, *649*, *650*, *652*, *653*, *655*, *666*
Portugal, *300*, *301*, *307*, *687*
Primedia, *6*, *40*, *205*, *206*, *212*, *213*, *375*, *480*, *694*
propagande, *5*, *8*, *30*, *39*, *88*, *103*, *127*, *129*, *131*, *132*, *134*, *135*, *136*, *139*, *153*, *157*, *221*, *251*, *286*, *287*, *300*, *301*, *306*, *307*, *308*, *311*, *314*, *315*, *317*, *318*, *319*, *321*, *322*, *323*, *324*, *326*, *329*, *330*, *331*, *332*, *334*, *336*, *356*, *413*, *467*, *516*, *677*, *694*
Publicity and Travel Department of the South African Railways and Harbours, *112*
Quinton Lavery, *279*, *584*
R. W. Johnson, *22*, *32*
racisme, *8*, *22*, *41*, *42*, *154*, *184*, *189*, *226*, *269*, *270*, *271*, *272*, *276*, *289*, *331*, *340*, *361*, *362*, *363*, *364*, *365*, *368*, *369*, *373*, *456*, *474*, *475*, *476*, *522*, *525*, *547*, *570*, *612*
Ralph Ziman, *33*, *98*, *259*, *263*, *352*, *405*, *561*, *562*, *566*, *586*, *602*, *607*, *608*
Ramadan Suleman, *586*
Raphaël Muller, *16*, *31*
RARO, *118*
Ray Phillips, *121*
Ready to Govern, *172*
réalisme, *5*, *38*, *49*, *52*, *77*, *78*, *83*, *91*, *122*, *145*, *151*, *214*, *307*, *308*, *311*, *340*, *429*, *567*, *606*, *607*, *694*
Red dust, *272*, *706*
Reddingsdaadbond Amateur Rolprent Organisation, *118*
rééquilibrage, *41*, *173*, *182*, *191*, *218*, *233*, *238*, *244*, *245*, *246*, *264*, *281*, *288*, *349*, *486*, *653*, *670*
Regardt van den Bergh, *340*, *518*, *551*, *585*
Rehad Desai, *12*, *13*, *222*, *292*, *354*, *355*, *359*, *360*, *385*, *389*, *501*, *512*, *594*, *622*, *716*
représentations, *2*, *7*, *11*, *16*, *24*, *45*, *122*, *135*, *143*, *145*, *160*, *163*, *167*, *171*, *180*, *182*, *184*, *187*, *198*, *204*, *208*, *209*, *218*, *219*, *222*, *224*, *225*, *239*, *240*, *244*, *245*, *287*, *290*, *302*, *303*, *304*, *306*, *307*, *309*, *311*, *329*, *331*, *335*, *338*, *339*, *340*, *341*, *342*, *343*, *344*, *369*, *382*, *389*, *391*, *404*, *429*, *460*, *521*, *530*, *534*, *538*, *543*, *546*, *581*, *582*, *587*, *588*, *605*, *606*, *610*, *612*, *637*, *647*, *648*
représentativité, *41*, *245*, *270*, *374*, *590*
Retribution, *587*, *703*
Revel Fox, *280*, *585*, *586*
Reverend Ray Phillips, *102*, *121*
Riccioto Canudo, *72*
Richard A. Wilson, *178*, *273*
Richard Ishmail, *209*
Roepman, *586*, *625*, *703*
Roguestar Film, *97*
Ross Devenish, *153*, *163*, *164*, *165*, *703*
Russell Thompson, *207*
Russie, *47*, *76*, *182*, *286*, *307*, *308*, *309*, *313*, *314*, *316*, *317*, *318*, *643*, *692*, *693*
SABC, *15*, *16*, *41*, *211*, *235*, *236*, *237*, *254*, *355*, *368*, *450*, *455*, *456*, *458*, *459*, *466*, *467*, *471*, *485*, *486*, *488*, *635*, *668*, *688*, *689*, *714*, *716*, *719*, *720*
SACP, 697
SAHRC, *8*, *42*, 184, *289*, *362*, *363*, *365*, *366*, *368*, *369*, *370*, *371*, *372*, *373*, *374*, *474*, *693*, *696*
Sanlam, *134*
Sara Blecher, *583*, *587*
SARB, *273*

Sarie Marais, *111*, *113*, *117*, *118*, *701*
Sasani, *205*, *481*, *696*
Sasfed, *175*
Scavengers, *157*
Schucks Tshabalala's survival guide to South Africa, *272*
SCRAWL, *205*
Sean Else, *240*, *584*, *625*
secteur, *1*, *2*, *5*, *6*, *7*, *8*, *10*, *11*, *15*, *16*, *17*, *18*, *19*, *20*, *22*, *23*, *24*, *26*, *28*, *29*, *30*, *32*, *33*, *35*, *36*, *37*, *38*, *39*, *40*, *41*, *42*, *43*, *44*, *45*, *49*, *59*, *60*, *71*, *101*, *103*, *104*, *114*, *120*, *127*, *131*, *133*, *134*, *139*, *140*, *141*, *142*, *143*, *148*, *151*, *155*, *172*, *174*, *175*, *176*, *177*, *179*, *180*, *181*, *183*, *184*, *187*, *188*, *189*, *190*, *191*, *193*, *194*, *195*, *197*, *198*, *199*, *200*, *201*, *202*, *203*, *204*, *205*, *206*, *212*, *213*, *216*, *218*, *219*, *220*, *221*, *223*, *224*, *225*, *226*, *233*, *234*, *235*, *239*, *240*, *241*, *243*, *245*, *247*, *250*, *251*, *254*, *255*, *260*, *267*, *269*, *283*, *285*, *286*, *287*, *289*, *290*, *292*, *293*, *294*, *295*, *296*, *297*, *298*, *299*, *300*, *301*, *302*, *307*, *308*, *317*, *324*, *326*, *328*, *329*, *337*, *338*, *341*, *350*, *351*, *356*, *358*, *359*, *361*, *371*, *373*, *374*, *375*, *376*, *377*, *378*, *384*, *385*, *386*, *389*, *390*, *391*, *393*, *394*, *395*, *396*, *398*, *399*, *400*, *401*, *402*, *403*, *404*, *409*, *410*, *413*, *414*, *416*, *417*, *418*, *419*, *421*, *424*, *434*, *435*, *436*, *438*, *440*, *441*, *442*, *444*, *445*, *446*, *448*, *449*, *450*, *451*, *452*, *453*, *454*, *455*, *456*, *458*, *459*, *460*, *461*, *462*, *463*, *464*, *471*, *472*, *476*, *477*, *478*, *479*, *480*, *487*, *488*, *490*, *491*, *492*, *493*, *494*, *495*, *500*, *502*, *505*, *506*, *507*, *509*, *510*, *513*, *531*, *573*, *577*, *578*, *590*, *592*, *595*, *597*, *600*, *603*, *606*, *608*, *612*, *615*, *616*, *618*, *619*, *621*, *622*, *623*, *625*, *627*, *635*, *636*, *637*, *640*, *641*, *642*, *643*, *647*, *649*, *650*, *652*, *653*, *654*, *655*, *656*, *657*, *658*, *659*, *660*, *664*, *666*, *668*, *670*, *671*, *672*, *713*, *715*, *716*
Sénégal, *580*, *596*
servicing, *10*, *43*, *296*, *494*, *496*, *501*, *507*, *640*, *643*, *646*, *652*, *668*, *713*, *721*
Shami Young, *130*, *154*
Shamim Sarif, *272*
Shirley Adams, *37*, *535*, *587*, *606*, *646*
Siegfried Kracauer, *87*, *318*
Simon Sabela, *153*, *157*, *158*
Skeem, *279*, *585*, *704*
Skeleton Coast, *157*
Skin, *271*, *340*, *358*, *408*, *409*, *424*, *583*, *586*, *621*, *661*, *703*
Skoonheid, *37*, *705*
Solomon Plaatje, *102*, *123*, *124*, *125*, *130*, *154*, *184*, *210*, *221*, *447*, *633*
Son of Man, *586*, *703*
Song of Africa, *148*, *707*
South African Broadcast Production Advisory Body, *237*
South African Broadcasting Corporation, *15*, *235*
South African Communist Party, *295*, *472*, *473*, *474*, *693*, *697*
South African Film and Television Industry Report, *28*
South African Films and Television Awards, *254*
South African Human Rights Commission, *8*, *42*, *362*, *474*, *693*
South African Reconciliation Barometer, *273*
South African Screen Federation, *175*, *295*, *438*, *457*, *458*, *699*, *716*
Soweto, *156*, *167*, *208*, 216, *259*, *262*, *370*, *406*, *407*, *446*, *538*, *550*, *561*, *564*, *566*, *569*, *611*, *612*, *624*, *626*, *651*, *690*
Springbok Films, *108*, *710*
Spud, *33*, *97*, *405*, *425*, *489*, *526*, *552*, *556*, *557*, *558*, *559*, *560*, *561*, *570*, *584*, *644*, *661*, *664*, 683, *707*
Scriptwriter's Institute of South Africa, *295*

State of Violence, *263*, *535*, *549*, *583*, *606*
Stefan Nieuwoudt, *280*, *584*
Stefanie Sycholt, *280*, *586*
Stephanie Sycholt, *257*
Ster-Kinekor, *6*, *40*, *99*, *104*, *130*, *134*, *211*, *212*, *213*, *214*, *215*, *216*, *220*, *376*, *424*, *426*, *481*, *482*, *483*, *626*, *628*, *651*, *656*, *657*, *688*, *705*, *708*
stéréotypes, *42*, *134*, *146*, *160*, *272*, *289*, *297*, *331*, *364*, *366*, *368*, *369*, *370*, *372*, *393*, *428*, *430*, *431*, *513*, *514*, *521*, *525*, *530*, *531*, *540*, *546*, *554*, *567*, *570*, *572*, *588*, *589*, *606*, *611*
Steve Jacobs, *263*, *340*, *585*
Steven Silver, *272*, *445*, *483*, *505*, *586*, *642*
Stevie International Business Award, *46*
Story of an African farm, *280*, *583*
stratégie, *20*, *24*, *35*, *43*, *44*, *53*, *61*, *66*, *113*, *120*, *121*, *125*, *131*, *133*, *137*, *138*, *175*, *180*, *193*, *195*, *197*, *202*, *204*, *213*, *214*, *216*, *225*, *235*, *267*, *275*, *296*, *313*, *347*, *350*, *353*, *388*, *393*, *398*, *399*, *408*, *417*, *418*, *436*, *438*, *444*, *450*, *453*, *458*, *483*, *487*, *488*, *496*, *501*, *502*, *503*, *508*, *509*, *518*, *556*, *577*, *602*, *619*, *620*, *625*, *633*, *635*, *636*, *644*, *656*, *662*, *672*
Stray Bullet, *208*
Stuart Hall, *302*
Studios du Cap, *14*, *36*, *43*, *451*
Suburban Bliss, *198*
sud-africanité, *297*, *572*, *573*, *575*, *577*, *614*, *618*, *649*
sud-africano-centré, *601*
Superheld, *280*
Sydney Poitier, *149*
Sylvie Agard, *95*
TACTICS, *205*
Tamsin McCarthy, *208*
Taste of rain, *615*, *714*
Tatolo Setlai, *277*
Teddy Mattera, *33*, *259*, *398*, *399*, *535*, *536*, *537*, *538*, *540*, *585*, *612*
Tendeka Matatu, *13*, *35*, *99*, *169*, *352*, *512*, *531*, 532, *578*, *580*, *593*, *608*, *612*, *717*
Terry Tselane, *12*, *13*, *35*, *292*, *350*, *351*, *377*, *391*, *447*, *448*, *535*, *593*, *594*, *603*, *604*, *613*, *634*, *662*, *716*
Thabo Mbeki, *46*, *256*, *276*, *354*, *394*, *466*, *604*, *670*
The Bang Bang Club, *272*, *445*, *483*, *505*
The Flyer, *279*, *422*, *586*, *606*
The Gentleman, *587*, *707*
The Guest, *163*, *164*, *165*, *166*, *676*
The Pink Leather Chair, *207*
The Race-ist, *33*, *98*, *260*, *424*, *518*, *521*, *522*, *527*, *530*, *587*, *711*
The Union of South Africa Act, 1909, *7*, *227*
The Wooden Camera, *279*
The World unseen, *271*
The writing studio, 544
Themba, *257*, *280*, *411*, *587*, *710*
Théodor Adorno, *67*
They built a nation, *139*, *701*
Thibault Dubarry, *261*
Thomas Ferreira, *33*, *518*, *584*
Thomas Mogotlane, *169*
Thomas Wieder, *16*, *31*
Tim Greene, *259*, *279*, *551*, *585*, *586*
Tom Hooper, *272*, *382*, *384*, *438*, *586*
Tornado and the Kalahari Horse Whisperer, *585*
totalitaire, *286*, *288*, *306*, *314*, *318*, *319*, *321*
Township, *208*, *469*
Trevor Noah, *267*
Triomf, *340*, *531*, *585*, *708*
Tsotsi, *97*, *215*, *263*, *358*, *406*, *409*, *423*, *438*, *460*, *551*, *552*, *586*, *594*, *602*, *644*, *646*, *705*
U-*Carmen eKhayelitsha*, *586*, *703*
U-Deliwe, *157*, *158*, *699*, *709*

Unforgiving, *263*
United Christian Democratic Party, *295*, *476*, *700*
Université du Cap, *1*, *30*, *99*
Université du Kwazulu Natal, *30*
URSS, *47*, *135*, *182*, *301*, *307*, *310*, *315*
Vendawood, 600
vidéo à la demande, *36*, *56*, *57*, *299*, *324*, *358*, *651*
Videovision Entertainment, *97*, *99*, *215*, *392*, *394*, *482*, *700*, *704*, *705*, *706*
Vincent Canby, *166*
Visa/Vie, *642*
Viva Riva, *483*, *642*
vivre-ensemble, *25*
Walter Benjamin, *52*, *54*, *67*
Wendy Luhabe, *276*
white conscience films, *290*, *379*, *380*, *382*, *607*
White Paper on Arts, Culture and Heritage, *6*, *27*, *104*, *188*, *678*
White Wedding, *33*, *260*, *405*, *409*, *445*, *483*, *526*, *552*, *561*, *570*, *578*, *579*, *585*, *612*, *644*, *664*, *717*
Wild season, *159*, *160*, *682*, *707*
Will Hays, *324*
William "Bloke" Modisane, *152*
William Kentridge, *99*, *278*
Winnie, *349*, *587*, *709*
Xia Yan, *307*
Yesterday, *241*, *257*, *340*, *358*, *388*, *423*, *586*, *609*, *708*
Yizo Yzo, *629*
Yogera, *587*, *707*
Zoë Wicomb, *279*
Zoltan Korda, *148*, *149*, *150*, *151*, *155*
Zonk !, *148*, *706*
Zoulous, *115*, *168*, *241*, *471*, *606*, *609*, *649*, *666*
Zulu, *146*, *157*, *159*, *274*, *422*, *533*, *535*, *586*, *628*, *640*, *697*, *709*
Zulu Dawn, *157*