



HAL
open science

Adolescence, quête identitaire et construction nationale dans *La caméra de bois* et *Mon nom est Tsotsi*

Annael Le Poullennec

► To cite this version:

Annael Le Poullennec. Adolescence, quête identitaire et construction nationale dans *La caméra de bois* et *Mon nom est Tsotsi*. CinémAction, 2017. hal-01621494

HAL Id: hal-01621494

<https://hal.science/hal-01621494>

Submitted on 23 Oct 2017

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

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

Adolescence, quête identitaire et construction nationale dans *La caméra de bois* et *Mon nom est Tsotsi*

par Annael Le Poullennec

*Cet article analyse comment le choix d'adolescents comme personnages principaux dans *La caméra de bois* (The Wooden Camera, 2003, Ntshaveni Wa Luruli) et *Mon nom est Tsotsi* (Tsotsi, 2005, Gavin Hood) et la focalisation sur leur construction individuelle permettent, en filigrane, de mettre en scène le projet national post-apartheid. Dans le processus d'interrogation, d'exploration et de construction identitaire que ces adolescents traversent, ils catalysent et révèlent des valeurs, angoisses et questions-clés à l'œuvre dans la jeune démocratie sud-africaine au début des années 2000.*

Après les élections d'avril 1994, l'industrie du film a été reconstruite en Afrique du Sud, afin de marquer une rupture nette avec le cinéma d'apartheid, bras idéologique du régime, et de projeter une image du pays nouvellement démocratique, localement et à l'étranger. En 1999, la création de la *National Film and Video Foundation* (NFVF), clé de voûte du financement public des films, marque le début d'une nouvelle industrie nationale du cinéma. La charte de la NFVF vise alors à établir « une industrie sud-africaine du film et de la vidéo qui reflète et représente la nation ». Et comment représenter cette nation, divisée par trois siècles d'histoire coloniale et plus de quarante ans d'apartheid, si ce n'est en mettant en image sa quête identitaire?

Quête et réconciliation : la métaphore de la construction nationale dans *La caméra de bois*

La caméra de bois est un film tous publics dont les protagonistes sont trois adolescents du Cap. Estelle, jeune fille blanche des beaux quartiers de Constantia, partage son temps entre cours de violoncelle, lectures sur la Conscience noire, escapades à vélo et disputes avec ses parents. Madiba et Siphon, amis d'enfance, vivent à Khayelitsha. Leur destin est scellé par les objets qu'ils trouvent sur un cadavre et s'approprient : Siphon, orphelin sans domicile, choisit le pistolet et entame une vie de petit criminel. La caméra qu'il donne à Madiba, aîné d'une famille pauvre du *township*, va encourager celui-ci à la créativité. La rencontre de ces trois jeunes dans un espace tiers : le centre-ville, va permettre à Estelle et Madiba de se rapprocher, jusqu'à s'enfuir ensemble, tandis que Siphon est progressivement exclu, comme diégétiquement puni pour son choix, et meurt abattu par un policier.

Le sujet principal du film est l'amitié (l'amour ?) qui se tisse entre Estelle et Madiba, personnages diamétralement opposés selon les paradigmes de l'apartheid, « raciaux », sociaux et géographiques. Estelle vit dans une immense propriété grillagée, entourée de domestiques noirs, tandis que la famille de Madiba est tassée dans un petit logement semi-informel. Mais si Madiba a pour prénom le nom de clan de Nelson Mandela, acteur principal de la réconciliation, c'est qu'il est symboliquement porteur de cette réconciliation, principe-phare

de la « nation arc-en-ciel » . Estelle, quant à elle, multiplie les lectures et les accessoires (notamment ses coiffures à base de tresses) en référence à la culture noire. Les deux adolescents, même avant leur rencontre, semblent donc susceptibles de tisser des ponts entre deux univers opposés. C'est d'abord un enjeu spatial : explorateurs curieux et obstinés, les deux adolescents persistent à se rendre l'un chez l'autre, même si ces déplacements ne favorisent pas leur rapprochement. Les quartiers où ils vivent relèvent en effet de la géographie d'apartheid, du passé honnis, qu'il s'agisse de la cage dorée où vit Estelle ou de la grande pauvreté du *township*. Les adolescents se veulent ponts mais ne parviennent pas à partager leur démarche avec leurs parents ni, à force de traces de pas, à effacer les frontières qui persistent. Ce sont des espaces-tiers, où ils évoluent seuls, qui servent de terrain commun, neutre, où le nouveau, l'inédit, le libre, peut s'écrire : la plage, le centre-ville ou la montagne, et puis, surtout, le lieu indéterminé vers lequel fuguent les personnages à la fin du film.

Si les deux adolescents représentent la rencontre, la construction commune et l'avenir partagé, en revanche les personnages des pères, incarnant la sclérose et l'ancrage dans le passé d'apartheid, constituent un obstacle majeur à cet avenir. Les mères, personnages plus positifs, sont en retrait, ce qui reporte le conflit de génération sur la relation père-enfant. Le père d'Estelle n'a de cesse de convaincre sa fille de renoncer à ses relations avec Madiba et Siphos, à ses tresses et à ses lectures. Lorsqu'Estelle lui présente Madiba, il le chasse en criant à sa fille qu'elle ne doit pas avoir des enfants aux cheveux crépus, qui seraient l'objet de moqueries. La mère révèle alors le traumatisme sous-jacent : le père est un Métis qui s'est fait passer pour blanc toute sa vie. La scène achève de discréditer le père, coincé dans les logiques du passé, incapable de repenser les rapports entre communautés anciennement ségréguées. Son discours est relayé par la nourrice noire, une femme âgée, qui enjoint Estelle de ne plus voir ces garçons sans avenir, qu'elle soit, au fond, d'accord ou non (les soupirs de l'actrice laissant supposer que non). A Constantia, rien de nouveau : le film présente comme impossible la construction d'une réalité post- raciale tant que cet espace est dirigé par les logiques des adultes, du passé, de l'apartheid. Le père de Madiba, lui, n'interdit pas à son fils de fréquenter une jeune Blanche. Pourtant, alcoolique, il est aussi discrédité comme figure d'autorité, ce qui culmine lorsqu'il dérobe la caméra de son fils pour s'acheter à boire à la fin du film. Par ailleurs, lui aussi est traumatisé par le système d'apartheid : dans un monologue, il rappelle l'absence d'égalité des chances qui l'a détruit et évoque avec amertume et ironie la relation de son fils avec Estelle. Le monologue, quoique poignant, est évincé par le rôle globalement très négatif du père. Ainsi, les pères sont tous deux bloqués : blessés, traumatisés par l'apartheid, chacun ancré dans son foyer, ils sont présentés comme incapables de transcender le passé pour accéder à la reconstruction, à l'union dans le présent, et à l'avenir.

Le film adopte un point de vue quasi-adolescent lui-même en discréditant les blessures des pères et en les assimilant à un obstacle stérile. Faut-il pour s'unir abandonner tout héritage et faire table rase du passé ? La confusion entre crise d'adolescence et projet national complique en effet le message du film. Si Estelle affiche dans sa chambre un poster de Malcolm X, celui-ci jouxte une sculpture de doigt d'honneur, et elle défend sur le même ton son amitié avec Madiba et son droit à poser un oiseau mort sur la table en plein dîner chez des amis de ses parents. Le lien entre ancien et nouveau est un simple rapport d'opposition : passé et présent apparaissent aussi peu réconciliables que les espaces sociogéographiques où vivent Estelle et

Madiba. Le film fait ainsi équivaloir les pères et l'apartheid, le conflit de générations et la réinvention nationale, dans une vision plutôt simpliste du cours de l'Histoire. Le passé est source de sclérose : l'avenir se construira donc en rupture, dans un ailleurs indéterminé.

A la fin du film, après la mort de Siphos, les deux protagonistes deviennent inséparables et sont représentés conformément à l'idée de la nation « arc-en-ciel ». Rassemblés dans les mêmes plans, côte-à-côte ou bien tête-bêche comme les deux parties d'un tout, vêtus de couleurs complémentaires, ils incarnent l'unité dans la diversité. Dans *La caméra de bois*, l'adolescence signifie le renouveau identitaire sud-africain en faisant du parcours des personnages une métaphore de la construction nationale en train de se faire. Pourtant, le film manque l'occasion de réfléchir au rapport au passé et aux modalités de la gestion du traumatisme vécu, question trop vite évacuée, au risque de proposer l'amnésie comme base du projet national.

Mon nom est Tsotsi : oscillations entre enfance et âge adulte dans un monde réconcilié

Seulement deux ans plus tard, Gavin Hood propose au monde l'image d'une Afrique du Sud réconciliée, affranchie des logiques d'apartheid, dans *Mon nom est Tsotsi*, Oscar du meilleur film étranger en 2006. *Mon nom est Tsotsi* a été réalisé dans un contexte où l'Afrique du Sud cherchait à produire un film qui révélerait le cinéma sud-africain sur la scène internationale et deviendrait le film sud-africain de référence, contrepoint aux fictions internationales, et le film a souvent été perçu comme accomplissant ces missions. Adapté du roman éponyme d'Athol Fugard situé dans les années 1960, le film en transpose l'intrigue en 2005. Il retrace le parcours de Tsotsi, un petit criminel qui vit à Soweto, le plus grand *township* d'Afrique du Sud. Après avoir volé une voiture dans lequel - à son insu - se trouve un bébé, il garde l'enfant et, à son contact, s'interroge sur son identité, sur sa propre enfance et sur ses choix de vie, jusqu'à abandonner sa vie de criminel, restituer l'enfant et se rendre à la police.

Si Tsotsi est plus âgé qu'Estelle, Madiba et Siphos, il est construit dans le film comme un adolescent par ses allers-retours entre enfance et âge adulte et par le fait que son identité personnelle est en construction. Tsotsi a oublié son prénom, David, et ses souvenirs d'enfance, pour adopter un surnom le réduisant à ses activités criminelles - *tsotsi* étant un équivalent sud-africain de *gangster*. Les deux *personae* de l'innocent David et du froid criminel Tsotsi se font concurrence dans le personnage. Lorsque Tsotsi contraint Miriam, une femme du quartier, à allaiter le petit kidnappé qu'il ne sait comment nourrir, il se laisse aller à ses souvenirs, devant la douceur déployée par la jeune femme. C'est d'abord à sa mère, malade et mourante, qu'il pense, puis à son père, ivre et violent, enfin à la terreur ressentie qui le poussa à fuir et à oublier son passé. Fasciné par la figure maternelle de Miriam, il l'est également par John et Pumla, les parents du bébé, au point de prétexter un cambriolage chez eux pour faire provision de couches et voir la chambre du bébé. Entré par effraction avec force gestes de gangster mature, il retombe alors en enfance, et les plans en grand angle le font paraître tout petit, assis, émerveillé, sur le lit couvert de peluches. Le personnage oscille constamment entre une identification au bébé et sa volonté de se constituer en figure parentale de remplacement. C'est cette oscillation qui le construit comme adolescent, jusqu'à son acte

final, premier acte de sa nouvelle vie d'adulte responsable de ses choix, qui sera de ramener le bébé à ses parents, au risque d'être pris par la police.

Si le cinéaste semble avoir à cœur de dénoncer certaines injustices sociales, en matière d'accès à l'eau ou au logement par exemple, il s'efforce aussi de démontrer que l'Afrique du Sud est véritablement *post-apartheid*, réconciliée « racialement ». Dans le roman, Tsotsi est victime de la violence systémique d'apartheid : ses parents sont arrêtés par la police, le laissant orphelin ; lui-même meurt dans la destruction d'un bâtiment lors d'une évacuation forcée. Il est victime autant qu'il est criminel, et sa rédemption s'inscrit dans une perspective chrétienne plutôt que sociale. En déplaçant le film dans les années 2000, Hood élimine l'apartheid comme origine de la violence exercée par le personnage et gomme la dimension religieuse pour placer la rédemption sur le plan social. Le film propose une vision radicalement *post-apartheid* des structures de pouvoir, rendue évidente dans une scène où le père de l'enfant, noir, réprimande sévèrement les trois policiers chargés de l'affaire : un Blanc, un Métisse et un Noir (une équipe très arc-en-ciel, donc). Le chef, blanc, s'adresse au père en zoulou et baisse la tête, honteux et humilié devant la colère de celui-ci. Si la scène entre policier blanc et homme noir est une image attendue d'un film sur l'Afrique du Sud, la structure de pouvoir est ici inversée. Par ailleurs, le couple que forment John et Pumla, les parents du bébé, permet de montrer à l'écran les classes moyennes supérieures noires apparues avec la fin du régime ségrégationniste. Dans la logique du film, qui ignore l'apartheid et son héritage en matière de violence structurelle, ce couple contribue à présenter une Afrique du Sud sans passé, où les divisions sociales existent en tant que telles, sans rapport avec la hiérarchisation « raciale » de l'apartheid.

Le film se clôt sur une image de Tsotsi qui se rend aux forces de l'ordre, débarrassé de ses attributs de gangster (arme, blouson en cuir, capuche, visage impassible, regard fuyant) en faveur d'une attitude de soumission à l'ordre social : les bras levés en signe de reddition, une chemise blanche sur le dos, son visage découvert exprimant son émotion. La crise identitaire, puis la construction de l'identité de Tsotsi, comme celles d'Estelle et de Madiba, passent par des allées et venues entre l'espace connu (la maison des parents dans *La caméra de bois*, la vie criminelle dans le *township* pour Tsotsi) et l'inconnu, l'autre, qui permet de remettre en question le donné et de construire le nouveau : pour Estelle et Madiba, ce seront les espaces tiers, pour Tsotsi, l'ordre social « nouveau » de l'Afrique du Sud *post-apartheid* que vante le film, représenté par John et Pumla et garanti par la police.

Ambiguïtés de la focalisation sur la responsabilité individuelle

Dans les deux films, les cinéastes mettent l'accent sur la liberté individuelle comme moteur du destin et sur les choix des personnages, ce qui les mène à des logiques ambiguës. Dans *La caméra de bois*, le principal écueil du film est le sacrifice du personnage de Siphò. En raison de son choix initial, l'arme, le jeune homme de 14 ans se voit condamner narrativement : ses crimes deviennent de plus en plus sérieux, il tombe dans la drogue et la prostitution, il finit abattu par la police pour un cambriolage réalisé avec un pistolet vide. A ce sujet, le réalisateur Wa Luruli explique que la génération née au début des années 1990 a le choix entre le

parcours de Madiba, démocratique et créatif, ou celui de Siphon, fataliste et destructeur. Cependant, puisque le film file la métaphore de la réconciliation et de la construction d'un avenir commun, comment interpréter le destin de cet orphelin, sans domicile, exclu pour avoir choisi un pistolet qu'il utilise d'abord comme jouet ? Plutôt que le personnage, c'est la narration qui fait preuve de fatalisme. Il est en outre perturbant que la mort de Siphon soit un préalable à l'accord parfait entre Estelle et Madiba. Le personnage est comme évacué pour que le film puisse se clore sur le départ des adolescents, vers une destination inconnue. Estelle encourage Madiba à filmer l'arrière du train « pour voir filer le passé ». Tel est en effet le rapport au passé que semble prôner le film : mise à distance et oubli. Partis construire un monde meilleur, loin de la sclérose de leurs pères, Estelle et Madiba laissent derrière eux leur famille, leur histoire. Le film semble ici adhérer au fantasme adolescent de la fugue dans l'absolu, puisqu'aucune destination ni aucun projet ne sont évoqués. Si seule la fuite est possible, l'arc-en-ciel représenté par les deux jeunes n'est plus un pont qui réconcilie des espaces opposés, il devient un simple tremplin vers l'ailleurs. Si l'on file la métaphore de la construction nationale, ce à quoi encourage la logique du film, faut-il alors comprendre que la seule solution pour permettre le renouveau est de fuir tout héritage, voire de fuir le territoire sud-africain ?

Quant à Tsotsi, ses actes interviennent dans un monde socialement inégal mais réconcilié quant aux logiques d'apartheid. Les deux films à l'étude présentent une morale similaire mais, contrairement à Siphon, Tsotsi est racheté par ses actes. Pourtant, dans la séquence finale, lorsque Tsotsi redonne le bébé à John, c'est ce dernier qui sort pour dialoguer avec lui – grille fermée. Tsotsi reste à l'extérieur de la maison bourgeoise, et à l'extérieur du récit optimiste de la construction nationale. Sa reddition permet au film de s'achever sur une organisation spatiale et sociale claire : la famille bourgeoise est incluse, et protégée par la police, la propriété privée est respectée, et le criminel, repent, est maté. Contrairement à *La caméra de bois*, la dichotomie entre bon garçon et méchant criminel est réconciliée dans le seul personnage de Tsotsi, qui n'a donc pas à être totalement éliminé (si l'on prend en compte uniquement la version du film finalement retenue). Mais son destin est inconnu, suspendu : le film s'achève sur sa reddition, comme si le destin du personnage importait moins que le destin social.

Conclusion

Dans les deux films, la valorisation du nouveau et du renouveau pose la question du rapport à l'histoire et semble pointer vers une évacuation du passé sombre de l'Afrique du Sud. Les personnages adolescents sont choisis pour leurs allers-retours physiques et psychologiques entre enfance et âge adulte, entre chez-soi et vers l'autre, et pour leur quête identitaire. Libres du poids du passé, tournés vers l'avenir, ils sont la métaphore idéale pour la jeune démocratie sud-africaine. Ce motif de la quête identitaire est récurrent dans le cinéma des années 2000 et évoque la recherche d'une identité nationale commune mais aussi d'une identité propre du cinéma sud-africain. L'adolescence serait alors une étape nécessaire, préalable à un véritable cinéma sud-africain, comme le souligne le journaliste Roger Young, appelant de ses vœux le

tumulte et le doute : « Nous devons arrêter de craindre ce que nous sommes. Nous devons bien jeter la télé par la fenêtre, pleurer, aimer, souffrir. Si nous refusons d'être adolescents, nous ne nous trouverons jamais.»

Annael LE POULLENNEC