

Cinéma africain

Entretien avec Sidney Sokhona (*Safrana*)



Safrana ou *Le Droit à la parole*, de Sidney Sokhona (au centre). A gauche : Gérard Guérin.

Cahiers. – *Comment as-tu eu l'idée de ton deuxième film, Safrana ou Le droit à la parole, et comment as-tu réussi à le monter ?*

Sidney Sokhona. – Je pense que, profondément, c'est un film que je n'aurais pas pu faire si je n'avais pas fait *Nationalité : Immigré*. Le film a été monté en dehors des productions normales, mais un peu mieux que *Nationalité : Immigré*. Là, il n'y avait presque rien, pour *Safrana* il y a eu l'argent de la vente du premier à deux ou trois pays. L'équipe technique et les gens qui jouent dans le film ont accepté de travailler en participation. Quand le film a été tourné – le tournage a été terminé en dix-neuf jours, à Paris et en province –, le ministère de la Coopération (tous les cinéastes de peau noire sont passés par là), qui en général achète les droits non commerciaux des films africains avant le montage et tire des copies pour les centres culturels en Afrique une fois le film terminé, a payé le laboratoire au vu d'un dossier de deux pages qui expliquait un peu ce qu'on voulait faire, mais d'une manière très modérée. Aujourd'hui, le film est fini et le ministère ne veut plus en entendre parler. Bon, c'est fait, c'est fait. On l'a présenté au C.N.C. et on a obtenu, dans le cadre de l'Avance sur film terminé, 100.000 francs. Ces 100.000 francs servent à payer les gens et une partie du gonflage. Le distributeur complètera. En tout, le film a coûté 300.000 francs sans le gonflage – 400.000 avec.

Cahiers. – *Ce qui différencie ton second film du premier, c'est d'abord que c'est une fiction. D'autre part, c'est une fiction qui se réfère à quelque chose qui s'est passé dans le réel, ces stages de travailleurs africains à la campagne. Peux-tu en parler ?*

Sokhona. – Dans *N. : I.*, il y avait déjà un parti pris de fiction. Demain, si je fais une histoire complètement en dehors de l'immigration je la tournerai à cent pour cent comme fiction. Pour deux raisons. D'une part, les gens à qui je m'adresse, c'est-à-dire l'immigration elle-même, avec en plus l'éventualité d'une sortie de ces films en Afrique noire : une masse de gens qui n'ont pas la possibilité de suivre un commentaire rapide, de lire le français, ni même d'entendre les mots prononcés par des acteurs. Cela va contre le documentaire puisque le documentaire c'est plus de la parole que de l'image. A travers la fiction, au contraire, même si on ne comprend pas les paroles, on a une chance de suivre une personne qui entre par une porte, sort par une autre, et à partir de là de comprendre un minimum de choses. La seconde raison, c'est que le biais de la fiction casse un peu le cinéma traditionnel de gauche, où les gens devant la caméra n'arrêtaient pas de parler. Je pense qu'un film politique – ou engagé – peut utiliser d'autres armes, toucher un grand nombre de gens et surtout tenir compte du cinéma. Les gens qui vont voir un film, bien sûr ils vont voir tel sujet mais le sujet il faut arriver à l'exprimer d'une manière qui sera ressentie très simplement. Les films dont je parle, ou bien on les aime ou bien on les rejette complètement parce qu'ils n'ont rien à voir avec le cinéma, parce que c'est plus un discours, un livre, qu'un film.

Cahiers. – *Au lieu d'avoir recours à une sorte de grand scénario militant, tu as construit aussi bien N. : I. que Safrana comme une suite de petits scénarios, chacun immédiatement lisible, qui s'emboîtent et se décrochent...*

Sokhona. – Pour *N. : I.*, il y avait quelques petites scènes écrites mais on ne peut pas dire qu'il y avait un découpage. *Safrana* a été plus écrit, sauf la partie « campagne » qui ne l'était pas du tout, à part le dialogue des stagiaires. Les paysans étaient tout à fait libres de ce qu'ils disaient. Ces paysans, j'ai essayé de les intégrer dans une fiction – dans laquelle, bien sûr, ils sont maîtres de leurs paroles. Ce n'est pas un reportage, même si c'est du direct, même si je ne savais pas ce qu'ils allaient dire quand je tournais.

Il y a plusieurs cinémas de gauche. Quand on voit les films faits en France, en Amérique latine... il y a plusieurs styles. J'ai

rejeté catégoriquement un style qu'on retrouve souvent en France : parler un texte devant la caméra. D'emblée, la chose est théorique, pas concrète. S'il s'agit d'une grève, quelqu'un en parlera pendant vingt minutes et on la montrera pendant deux. Quand j'essaie de dénoncer la prostitution par exemple, je la mets en scène. Ça fait partie d'un ensemble de choses en face desquelles il y a une lecture cinématographique, pas seulement politique.

Cahiers. – *Ce que tu décris, c'est la manière dont étaient faits les films militants il y a quelques années. Aujourd'hui, il y a, je crois, un retour presque généralisé à la fiction.*

Sokhona. – Quand je faisais *N. : I.*, vers 1972, ce cinéma existait. Que les gens reviennent à une autre forme de cinéma, tant mieux. Depuis *N. : I.*, j'ai essayé de confirmer cette tendance, d'arriver de plus en plus à la fiction.

Dans *Safrana* il y a deux parties. Le stage, c'est l'élément premier du film, c'est quelque chose de nouveau : le fait que des Africains vont quitter Paris, faire des stages d'agriculture, veulent retourner s'insérer dans la réalité de leur propre pays, c'est tout à fait nouveau. Mais *Safrana*, c'est aussi l'explication : pourquoi ces gens ont cette idée-là, comment ils y sont arrivés. Si on ne parlait pas de ça, les gens ne comprendraient rien au film. C'est un film où on parle des stages d'agriculture et dont les trois quarts portent sur autre chose. Ce qui est très important pour moi, c'est qu'à l'époque où j'ai fait *N. : I.*, l'étape où en était l'immigration a permis d'arriver à celle qu'on voit un peu dans *Safrana*. Les grèves des foyers Sonacotra, la politisation des immigrés, c'est ça qui les a poussés à aller au-delà, à poser le problème de leur insertion dans leurs pays d'origine. Entre 1966 et 1972, il était inimaginable – à l'époque j'habitais dans un foyer – qu'un immigré d'un foyer dise : « Je vais faire un stage d'agriculture. » Comme il est dit dans le film, l'immigration n'a pas servi seulement à nous aliéner mais aussi à nous apprendre à avoir honte de ce qu'on était avant. Tout immigré qui n'a pas réellement pris conscience revendique plus le côté ouvrier que le côté agriculteur, aujourd'hui. C'est une position bonne ou mauvaise, ça dépend d'où on se place. Par rapport à l'Afrique, ceux qui sont la force, les bras dans ces régions-là, rejettent l'agriculture. Il faut dire que c'est aussi la politique pratiquée sur place qui produit cela. Pour moi, ce qui est positif dans *Safrana* c'est que les gens, en prenant conscience politiquement de la réalité, se posent la question de l'identification à eux-mêmes : qui je suis et à quoi j'appartiens ?

Donc ce stage d'agriculture existe, a été effectué. Le film a été fait avant que ces stages aient lieu : juste après le film, un stage a été fait par quatorze Africains du Mali, de la Haute-Volta, du Sénégal, de la Côte d'Ivoire, mais qui sont tous partis depuis le 5 novembre 1977 au Mali. Ils ont choisi ce pays parce que c'est une des régions les plus pauvres d'Afrique et ils sont en train de faire leur première expérience. A l'heure actuelle c'est la saisons des récoltes. Ce qui a été positif pour moi dans ma collaboration avec eux c'est que ce sont des gens qui avaient une analyse assez juste de la situation. Quand ils ont décidé de faire ce stage, et du fait qu'aujourd'hui le chômage s'accroît, le gouvernement français s'est dit que c'était peut-être le biais pour ramener les Africains en Afrique et il leur a proposé des bourses qu'ils ont refusées. Ils ont fait ces stages avec leurs propres moyens, directement avec les paysans, sans passer par les écoles. Leur idée était d'apprendre ici le minimum qui soit adaptable aux conditions économiques et politiques de chez nous et à partir de là, – les communautés villageoises existant naturellement en Afrique –, d'arriver dans un village et de travailler. Le projet était de travailler deux ans là, puis d'aller dans un autre village apprendre à d'autres gens ce qu'ils savent. Parmi les quatorze il n'y en a pas deux qui aient choisi la même spécialisation, l'un c'est l'irrigation, l'autre l'élevage, etc.

Il faut dire que dans *Safrana*, j'essaie aussi de montrer chez ces stagiaires le moment où ils n'avaient pas la capacité politi-



« ... Ces gens qui l'ont des stages, pour moi c'étaient plus des gens qui viennent se renseigner, faire des interviews, des journalistes en quelque sorte » (Safrana).

que de faire ce stage. Qu'est-ce qu'ils étaient à l'époque ? J'ai essayé de tracer la vie de chacun avant, quand il était éboueur, O.S., manœuvre, chômeur, ses rapports avec les immigrés, avec les Français. Le stage qu'ils ont fait a été vrai. Ils sont allés voir des paysans-travailleurs, ils ont travaillé avec eux. Ce que j'ai voulu mettre dans le film peut sembler presque utopique comme point de départ : l'idée que des Africains vont faire des stages chez des paysans français – puisque la réalité économique de chez nous n'est pas du tout la même. C'est pour cela qu'au début du film il est dit que c'est à nous d'adapter ce qui existe ici aux conditions de chez nous. Ces gens qui font des stages, pour moi c'étaient plus des gens qui viennent se renseigner, faire des interviews, des journalistes en quelque sorte.

Cahiers. – Effectivement, nous avons été très étonnés de ne jamais les voir travailler.

Sokhona. – On n'a rien voulu préparer. On est resté moins d'une semaine. Je suis arrivé avec ceux qui posent les questions et les paysans répondaient comme ils en avaient envie. Ces gens dans le film étant des stagiaires, j'ai voulu qu'ils se comportent comme des journalistes et que, du point de vue habillement, ils portent des chaussures de tennis par exemple. Ils ne travaillaient pas mais posaient des questions. Pour moi ce qui est important, ici, dans l'agriculture française, c'est le passé historique. Chez nous, l'agriculture n'est ni mise en valeur ni même encouragée à l'heure actuelle mais les paysans français peuvent nous dire ce qu'était la paysannerie ici il y a cinquante ans, ce qu'elle devient aujourd'hui, alors que le petit

paysan n'existe pratiquement plus, que tout le monde devient ouvrier-paysan. Pour nous, tout ceci est très important : ceux qui vont faire face à cette réalité sur place doivent s'attendre à tout cela. Par le biais de la colonisation et des gouvernements en place tout est calqué sur l'Occident. Aujourd'hui, le travail de la terre n'est pas encouragé mais, demain, comme il est dit dans le film, de gros propriétaires terriens peuvent venir, avec l'appui du régime, et transformer les paysans et les fils de paysans en ouvriers agricoles. C'est pour ces raisons qu'il me semble plus important d'aller poser des questions sur le passé, sur l'expérience et sur la réalité d'aujourd'hui que de passer trois mois sur un tracteur – surtout si, en rentrant chez nous, il n'y a pas de tracteurs...

Cahiers. – Par rapport à ce que tu viens de décrire de la fiction de ce film, quelles réactions as-tu eues de la part de gens politisés, de militants ? Est-ce qu'ils comprennent ton projet ? Est-ce qu'ils l'approuvent ?

Sokhona. – Jusqu'à présent j'ai fait des projections devant des publics où il y avait une majorité de paysans : ils adhéraient au film, chaque fois, ils soulignaient la façon nouvelle dont le paysan était montré. Toutes les projections faites en province se sont bien passées. A Paris, dans les débats, les gens disaient : les paysans sont trop gentils, ils ne sont pas racistes, alors que dans la partie du film qui se passe à Paris les gens sont racistes ou violents. Et puis ceux qui aimaient beaucoup N. : I. ont été surpris que je fasse un film comme *Safrana*, qu'ils trouvent gentil, pas assez violent. Dans l'ensemble ces

réactions me confirment dans ma démarche. Il n'y a pas une direction unique. Les gens attendaient un film dans la lignée de *N. : I.* : mini-prise de conscience et luttes revendicatives. Je continue à assumer complètement *N. : I.*, je le défends comme je défends *Safrana*, mais il faut tenir compte de la réalité des choses, même les gens qui ont lutté et qu'on voit dans *N. : I.*, aujourd'hui ils sont partis dans différentes directions.

Aujourd'hui, l'immigration est presque devenue le beefsteak de tout le monde : certains font des films sur l'immigration parce que ça fait bien, d'autres parce que ça se vend. Il me semble très grave d'autre part, quand on prend l'immigration pour sujet, d'insister sur la misère. Dans *Safrana*, je le refuse, en expliquant que l'immigration en est justement au stade où elle dénonce ce misérabilisme comme un danger. Le Français qui vient voir ce genre de film, c'est très facile de le convaincre en lui disant d'aller voir les gens qui vivent dans des caves dans le 18^e arrondissement, ceux qui ont le foie foutu à cause de la tuberculose... Je dis : la réalité ce n'est pas ça mais bien plutôt que l'immigration elle-même a commencé à prendre conscience, se revendique en tant qu'elle-même, prend en mains son propre destin et discute à part entière de sa participation ou non à la classe ouvrière. Que ce soit les journalistes ou les spectateurs, le misérabilisme ne fait que leur donner mauvaise conscience. C'est avec des thèses comme celle-là que depuis la Seconde Guerre mondiale on a séparé la classe ouvrière française des immigrés, et les immigrés entre eux.

Cahiers. – On a aussi constamment le sentiment, dans la première partie du film, que tous les Français qui font alliance, qui collaborent avec les immigrés, sont en même temps très loin d'eux. Dans ce sens, tu es encore plus radical que dans *N. : I.* : que ce soit sur le rôle du gauchiste éducateur, dans le dialogue du syndicaliste avec l'ouvrier qui quitte l'usine pour faire le stage, dans le personnage du conducteur du camion qui a l'air d'être là tout en n'étant pas là...



Nationalité : immigré.

Sokhona. – En faisant le film, je n'étais pas certain que celui qui avait aimé *N. : I.* aimerait *Safrana*, ce qui ne veut pas dire que personne ne peut aimer les deux : pour moi *Safrana* est la continuation de *N. : I.* A l'époque où celui-ci avait été fait, par rapport à la réalité de cette époque, il y avait un certain nombre de plans – la construction même du film – par lesquels on était obligés de passer. Pour la première fois peut-être des gens voyaient des choses qu'ils n'avaient jamais vues, donc leur adhésion était beaucoup plus simple.

A mon avis, les gens se posent aussi la question : est-ce qu'un film sur l'immigration doit être du cinéma ? Et ce qui les embête un peu dans *Safrana*, c'est le côté technique. *N. : I.* était

en noir et blanc, il y avait une certaine pauvreté voulue – c'est impensable de filmer un foyer d'immigrés en couleurs. La construction de *Safrana* bloque beaucoup de gens. D'autre part, il me semble très faux de vouloir comparer Paris et la campagne. Pour ma part je connais beaucoup mieux Paris puisque j'y habite depuis une dizaine d'années. Les rapports que je montre entre Français et immigrés je les assume complètement, la seule différence par rapport à l'époque de *N. : I.*, c'est qu'alors l'extrême-gauche, même avec ses millions de conneries, intervenait dans les foyers. Il y a eu les grèves des foyers Sonacotra dont on parle dans le film : pour la première fois on a dit aux Français : « Nous, on a fait cela, on vit dans ça, on connaît ça, discutons. » Pour la première fois, les immigrés eux-mêmes décidaient de leurs revendications, disaient aux Français « soutenez-nous » au lieu de s'entendre dire « faites ci, faites ça » par le type qui venait rédiger le tract, comme au foyez Riquet. Il y a quelques temps, les foyers Sonacotra voulaient faire une manif, la gauche a dit qu'il y avait des problèmes plus prioritaires !... Entre Paris et la campagne il y a une très grande différence. Je ne prends pas l'exemple du film mais celui des quatorze camarades qui ont passé six mois chez les paysans, où les rapports étaient très bons. A part quelques Africains qui ont quelques amis français, la majorité des immigrés et des Français n'ont que des rapports de travail. Deux types peuvent travailler dix ans chez Renault, pointer, aller peut-être bouffer à la cantine ensemble, en dehors de ça, chacun prend son bus et rentre chez lui. Les rapports sont des rapports imposés par le patronat, des rapports de violence, on ne peut pas discuter pendant que la chaîne tourne. Alors qu'à la campagne, les stagiaires étaient assumés par les paysans en place, ils partageaient le même salon, la même table pour manger, les rapports ne pouvaient pas être les mêmes. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'il n'y a pas de racisme à la campagne. Mais quand les gens vivent ensemble, ils apprennent plus vite à se connaître, les rapports ont des chances d'être améliorés. Ici, à Paris, même deux Français qui habitent le même immeuble depuis dix ans ne se connaissent pas.

Cahiers. – Mais le racisme se fait d'un côté et de l'autre. Toute la séquence sur le couple français qui drague le Noir c'est la reprise d'un fantasme raciste de ton côté...

Sokhona. – Même un étudiant d'origine africaine ne peut pas comprendre cette scène. Ce que j'essaie de montrer, c'est jusqu'où va l'exploitation. Aujourd'hui encore on va chercher des Noirs ou des Arabes pour satisfaire sexuellement des filles qui ont épousé un vieil industriel par exemple. Tout est rapport d'argent, non seulement le travail de l'immigré à l'usine, mais sa personne même est marchandise. Là aussi tout le monde ne peut pas refuser. Il faut arriver à un certain stade politique, de prise de conscience. Au moment où on sait que c'est un rapport qui ne continue pas, un rapport en vrac, comme ça, aujourd'hui on a besoin de toi, on t'emmène et après tu t'en vas. Beaucoup de travailleurs que je connais peuvent voir cette scène d'une manière positive alors qu'un étudiant qui est à la cité universitaire et qui a la possibilité de sortir avec une fille d'une manière normale ne peut pas intégrer cette scène. Il dira que c'est une invention pure et simple alors que dans n'importe quel foyer tous les types, peut-être pas devant tout le monde, te diront : « Exactement la même chose m'est arrivée. »

Cahiers. – Ce qui m'intéresse, c'est le statut de la scène dans le film. C'est effectivement une scène tout à fait réaliste mais elle est aussi donnée comme un fantasme que tu jettes à la face des spectateurs. Il me semble qu'il y a une certaine provocation.

Sokhona. – Dans mon film chacun ressort ce qu'il a dans la poche et dit : « J'ai ça. » Chacun se raconte à lui-même sa propre histoire selon qu'aujourd'hui il est ou n'est pas à ce stade-là, ou à un stade au-dessus. C'est là que chacun sort son bagage. Alors ça peut être violent pour quelqu'un qui n'a jamais



« Exactement la même chose m'est arrivée » (*Safrana*).

entendu parler de cette histoire-là, mais pour celui qui l'a vécue c'est une farce de plus, qui est dépassée mais qu'on ne sort qu'aujourd'hui - qui, malheureusement, n'est pas farce pour tout le monde.

Cahiers. - Je pensais surtout cela par rapport à des spectateurs français...

Sokhona. - Oui, il y a cette scène, il y a aussi celle du chien où beaucoup de spectateurs français disent : « Ce n'est pas possible. » Là aussi ces choses ont existé et continuent à exister. Si les Français trouvaient cette scène normale, ça voudrait dire ou bien que tous ont pris conscience ou bien qu'ils ont les mêmes conditions de vie que les immigrés. Malheureusement, le règne du capitalisme, de tout ce qui existe aujourd'hui, c'est justement de diviser les gens. C'est tout à fait normal qu'un Français n'adhère pas à cette scène-là puisque ce n'est pas sa réalité. Un Français pourrait sortir des choses qui choqueraient complètement un immigré.

Cahiers. - La scène de drague et la scène du petit chien ont quelque chose de burlesque dans le ton qui déroute forcément le spectateur parisien...

Sokhona. - C'est une scène qui existe dans le film par rapport à d'autres scènes. Elle est très significative pour moi parce qu'en un mot, je projette toute une expérience. Il y a ce type qui rentre au foyer et qu'on marchande, tout à coup il y a la radio dans la voiture qui diffuse une chanson très gaie, juste après cette chanson il y a un journal parlé qui énumère les catastrophes qu'il y a eu de par le monde. Un peu plus loin, il y a un soi-disant représentant du continent auquel on appartient qui parle et par rapport à ce discours chacun déduira ce qu'il voudra. On voit la collaboration étroite d'un certain nombre de gouvernements africains francophones avec le pouvoir en

place ici. Ce qui nous confirme, à nous qui ne sommes plus africains et pas français mais immigrés purement et simplement, qu'on n'a plus rien à attendre ni d'eux ni d'ici. Au niveau de la lutte, c'est très important.

Ce qui m'importe dans cette scène, c'est de dire que cette chose existe, et jusqu'où on peut la comprendre. Tout comme dans *N. : I.* quand on montre les lits, on montre les lits et ça suffit.

Il y a aussi quelque chose qui déroute les gens, ici, dans la construction du film. Je m'intéresse beaucoup à la fiction et en même temps je combats des mythes, des symboles qui ont été pour nous très gênants, voire même très oppressifs, James Bond, le cow-boy, etc. Dans le film, la multiplication des héros, des personnages, a une signification dans ce sens. La vie est faite par les hommes et ces hommes, il faut les voir en termes de classes, c'est à ce niveau-là qu'on peut traiter le problème. Le personnage qui tue tout le monde, qui est plus fort que tout le monde, j'essaye aussi de lutter contre.

C'est un film qui se met en question lui-même. A un moment donné on rigole et tout à coup ça devient triste ou même dramatique, puis on rigole à nouveau. C'est une forme dont les gens n'ont pas l'habitude, mais si on veut partir de la réalité, la réalité c'est ça. On peut très bien, par exemple, être en train de boire du champagne ensemble, de s'amuser, puis quelqu'un sort et se fait écraser par une voiture... La vie c'est ça, mais le cinéma ne nous montre pas ça. On est libre de refuser le cinéma qui nous a aliénés. Dans un film, quand quelqu'un appelle un taxi, il n'a pas besoin de le chercher, il lève le bras, le taxi est là et il n'y a jamais de problème de monnaie. Alors que dans la réalité on sait qu'il y a des gens qui s'entretuent pour ça.

Cahiers. - Il y a une séquence étrange, celle du sourcier. Il s'est présenté de lui-même et tu l'as gardé, ou bien tu le voulais ?

Sokhona. - Nous appartenons à des pays à majorité musulmane, où la religion joue un grand rôle. Chez nous les gens attendent la pluie pour cultiver et si la pluie ne vient pas, on dit que c'est une année fausse, une année de catastrophe, alors que ceux qui habitent au bord du fleuve pourraient faire des irrigations. Parmi les paysans français, j'ai choisi un certain nombre de paysans-type, le menuisier, qui peu à peu a été obligé de quitter la terre, un autre qui arrive à peine à vivre dans une petite ferme. Le sourcier, son rôle est de trouver de l'eau. Pour nous c'est extrêmement important et j'avais souhaité en rencontrer un. Dans le village où on a tourné je ne connaissais qu'une personne qui m'a présenté aux autres. Quand nous sommes allés voir le sourcier il nous a montré plusieurs points d'eau qu'il avait trouvés. Ce qu'il dit dans le film, comme tous les autres paysans, il l'assume. La façon dont il a été filmé, la façon dont on insiste, est due au fait que j'appartiens à une région où ce phénomène n'est pas connu du tout. Pour moi, en tant que réalisateur, il y avait deux aspects : du fait que je n'y croyais pas, il y avait une certaine insistance de ma part, comme si allait se produire dans le plan la raison de le montrer, d'un autre côté il y avait lui qui faisait la démonstration sur une source qu'il avait déjà trouvée, ce qui éliminait la recherche au profit de l'explication : comment il faut creuser quand on trouve une source ? quelle est la profondeur d'eau ? etc. Je suis très content qu'il y ait ce type dans le film parce que pour nous, pour la paysannerie africaine, c'est un des problèmes principaux aujourd'hui : où trouver l'eau ? En même temps il y a aussi l'aspect : c'est quelque chose qu'on n'a jamais vu, est-ce que c'est vrai ? Est-ce que c'est pas vrai ?

Cahiers. - Tu le filmes un peu comme un sorcier blanc, moitié sorcier, moitié expérimentateur scientifique...

Sokhona. - Les mots sourcier et sorcier se ressemblent mais je ne le pense pas. Sa technique correspond à certaines techni-



« ... Les rapports que je montre entre Français et immigrés, je les assume complètement » (Safrana).

ques africaines. Le fait que quelqu'un se distingue par une connaissance individuelle est très fréquent en Afrique, on peut le trouver chez un ancien, chez un féticheur... En Afrique, c'est le mot sage qui correspond plutôt que le mot sorcier. Pour moi il ne s'agissait ni de me moquer de lui, ni de le prendre pour un sorcier. Il y avait une passion de le filmer, comme si je voulais prouver aux gens qu'il allait y avoir un résultat.

Cahiers. – Est-ce qu'il y a, très généralement, dans la culture africaine, dans la tradition orale, des choses sur la manière de raconter une histoire, quel type d'histoire, avec quels personnages, etc. qui pourraient être utilisées au cinéma ?

Sokhona. – Il faut dire tout d'abord qu'en Afrique, aujourd'hui, nous avons des problèmes de production, des problèmes d'argent. Le cinéma, c'est un phénomène occidental, un phénomène d'argent. Je ne connais pas de continent plus riche en verbe que l'Afrique. Il y a une multitude de héros, une multitude d'histoires que les gens se racontent les uns aux autres. Aujourd'hui encore, étant donné qu'il n'y a pas d'écoles partout, dans les campagnes l'éducation se fait de cette manière. Pour le cinéma le problème du scénario ne se pose pratiquement pas, sauf bien sûr si on veut inventer quelque chose d'absolument inédit. Actuellement, le film que je prépare sur l'Afrique, je le pense en saracollé, mais quand je le transcris en français, au moins cinquante pour cent de ce qui m'intéresse n'apparaît pas, tellement la langue française est pauvre à ce niveau. Toutes les histoires africaines sont des fictions et un griot, quand on l'entend chanter, quand on comprend les paroles, non seulement il raconte une histoire mais il fait en même temps la mise en scène, il décrit comment la crinière du cheval est dressée, la couleur du bonnet du cavalier, etc.

Cahiers. – Donc l'idée de travailler tes films par petits scénarios successifs te vient de la tradition africaine ?

Sokhona. – Pour le film que je vais faire, oui. Pour les deux premiers, il y a un peu de la tradition africaine mais comme ce sont des problèmes qui sont traités à partir d'ici, ils sont surtout influencés par l'acquis de l'immigration. Pour représenter l'immigration, j'ai composé différentes saynètes, et tout en construisant un cinéma qui ne soit pas du discours, de faire passer dans ces saynètes un discours. Ce qui n'est pas contradictoire : en Afrique les histoires passent de cette manière-là aussi. Quand on va sous l'arbre à palabres il y a des gens très très calés qui racontent de petites histoires à longueur de journée. Certains, c'est presque un pari, chaque fois qu'ils te rencontrent au coin d'une rue, ils te racontent une histoire.

Cahiers. – Est-ce que le fait d'être un cinéaste africain travaillant en France est principalement positif pour toi ? Temporaire ? Comment vois-tu ta situation ?

Sokhona. – Je trouve que c'est négatif pour deux raisons. Quand j'ai fait *N. : I.* j'étais dans la réalité de l'immigration. Aujourd'hui, malheureusement, qu'on fasse un cinéma de gauche ou de droite, très souvent il y a des choses auxquelles on n'échappe pas. L'image même qui est créée autour du cinéma est un mythe. Pendant sept ou huit ans je ne suis jamais sorti de Paris parce que je n'en avais pas les moyens, mais du fait que j'ai fait un film on m'a proposé des billets pour les Etats-Unis, pour l'Afrique, etc. Et malheureusement, le cinéma tu le fais avec de l'argent, très souvent tu es endetté et il n'y a que par le biais de ces festivals que tu peux arriver à vendre ton film, à rembourser tes dettes ou même à subsister si tu veux



« Il y a quelque temps, les foyers Sonacotra voulaient faire une mani, la gauche a dit qu'il y avait des problèmes plus prioritaires ! » (Safrana)

faire un autre film. Pour un immigré qui essaye d'être en accord avec lui-même, c'est très négatif. A partir du moment où tu as fait un film sur une condition donnée, qui existe encore, c'est vrai qu'il faut la faire connaître à l'extérieur, mais par rapport à cette condition ces seuls voyages te mettent en dehors. *Safrana*, j'espère que c'est le dernier film que je fais sur l'immigration. Aujourd'hui, je veux rentrer. Pour un cinéaste africain c'est très compliqué. Il y a des problèmes politiques difficiles à résoudre et la machine cinématographique se trouve à l'extérieur du pays, donc on ne peut y aller que temporairement pour le tournage puis il faut repartir le monter à l'extérieur, etc.

Le cas de Sembene, pour des cinéastes exilés comme moi, est très important. Malgré des millions de problèmes, il a su rester en contact avec la réalité, alors que nous qui sommes ici, peut-être qu'on a plus de facilités à dire ce qu'on veut dire mais on est en dehors de la réalité et même de notre propre réalité d'immigré. A partir du moment où on fait du cinéma on n'est plus immigré. Donc je pense que les cinéastes africains devraient rentrer et essayer de s'insérer dans la réalité de leur pays, comme tout travailleur africain qui a pris conscience.

Cahiers. – *Peut-être est-ce le moment de parler de ton prochain film, que tu veux justement tourner en Mauritanie...*

Sokhona. – Ce projet, je l'ai appelé provisoirement *Le Dernier colon*. Le dernier colon pour moi n'est pas européen, c'est celui qu'on a fabriqué sur place, c'est notre propre frère, le Noir, l'Arabe. L'histoire c'est celle de deux frères jumeaux dont l'un est venu en France et l'autre est resté sur place. Le film commence à l'expulsion du premier, on le prend à l'aéroport d'une

capitale africaine. J'essaie de montrer que cette personne, expulsée parce qu'elle a plus ou moins participé à des grèves de loyer, avant de prendre conscience, deux ou trois ans plus tôt, était venue par le même aéroport ; normalement, avec attaché-case, costume trois-pièces quand bien même c'était un éboueur. Il se projette à lui-même cette image de l'époque et celle d'aujourd'hui. Il va aller dans les quartiers populaires où il y a des centaines de gens qui veulent aller en France, il va leur dire que Paris c'est pas bien, qu'il y a des bidonvilles et tout ça. Les gens lui rappellent alors ce qu'il disait lui-même trois ans auparavant – il était rentré avec des diapositives de la tour Eiffel, de l'Arc de Triomphe en disant : « Voilà la France. ». En même temps je joue aussi sur ce que les gens qui n'ont jamais vu la France en pensent. Donc le type rentre au village. L'un des colons qui a régné sur cette région meurt. A travers ce colon, les anciens vont revivre les images de la colonisation tout en les comparant avec les images d'aujourd'hui, celles du pouvoir noir. Je montre le colon en train de faire faire des travaux forcés aux habitants, mais on arrive tout de suite aux images d'aujourd'hui, quand les policiers viennent chercher l'impôt qui, s'il y a une vache en train d'accoucher, attendent jusqu'à ce que le veau naisse pour faire payer un impôt supplémentaire. Ou bien, quand les gardes forestiers ont besoin d'argent, ils viennent aux alentours du village mettre le feu et vont voir les villageois en disant : « Vous avez mis le feu, payez telle amende. », etc. C'est un film qui joue aussi sur le problème des différences qu'il y a en Mauritanie, entre les Maures et les Noirs. Au niveau du pouvoir il y a une entente, ils marchent par deux, un Noir, un Blanc. Quand ils arrivent dans un village soninké, c'est le Noir le subordonné, l'Arabe le chef, quand ils vont dans un village arabe, inversement... C'est compliqué.

(Propos recueillis par Serge Daney et Jean-Pierre Oudart)

Notre cinéma

PAR SIDNEY SOKHONA

Si l'on veut parler aujourd'hui du cinéma africain, on est obligé - même si cette méthode peut paraître démonstrative - de traiter point par point les différentes étapes qui constituent la fabrication d'un film et la diffusion de ce film dans le monde et dans l'Afrique actuelle.

En tous temps et en tous pays, qui parle de films parle d'argent. Et pour qu'un film, une fois fait, puisse être rentabilisé pour permettre à son auteur de fabriquer un autre film, il faut qu'il soit diffusé. Or, cette Afrique, que l'on ne peut plus qualifier de colonie mais de « néo-colonie », ne possède aucun de ces deux éléments : production et distribution.

Aujourd'hui encore, on continue à parler de « cinéma africain ». Pour nous, cette classification n'est valable que si le terme peut signifier - comme en d'autres lieux : cinéma américain, cinéma européen - un cinéma fabriqué par des individus habitant dans un continent donné. Mais en réalité, en Afrique comme ailleurs, des personnes font des cinémas. Des personnes qui n'ont ni la même idéologie, ni la même origine sociale, ni la même classe.

Une seule chose peut être commune à tous les cinéastes africains (mis à part les cinéastes gouvernementaux, ou plus exactement les *griots* du pouvoir), c'est que tous, par manque de structures cinématographiques et refusés par les institutions en place, sont à la fois réalisateurs, producteurs, distributeurs, quelquefois même acteurs, en un mot, *bricoleurs*.

1. - Les cinéastes dans l'Afrique d'aujourd'hui.

A travers les festivals auxquels participent les films africains, et particulièrement à travers les festivals panafricains - Ouagadougou en Haute-Volta, Carthage en Tunisie - les films présentés participent de différents courants d'idées et témoignent de différentes classes. En Afrique noire, on peut ainsi « distinguer » différentes catégories.

A. Le thème qui revient le plus souvent est celui qui fait allusion aux traditions ancestrales. Ici apparaît un danger qui excède d'ailleurs le seul domaine du cinéma. En général, le double mariage, le problème des castes et des rivalités tribales recourent à une certaine authenticité ; ce sont des sujets que l'on peut traiter de différentes manières, y compris en leur conférant un caractère progressiste ou de révolte ; mais actuellement, plus de 80 % des cinéastes qui traitent ce thème sont, soit liés au pouvoir, soit antiprogressistes, ou encore, pour beaucoup, veulent apparaître purement et simplement comme des cinéastes. Il n'est donc pas question de tenir pour eux dans un film des propos qui risqueraient de déplaire au gouvernement ou au parti unique en place.

B. Juste après, vient une autre catégorie de cinéastes. Ceux-là, on pourrait les appeler les « indécidables ». Ils ne revendiquent ni la carte réactionnaire, ni la carte progressiste. Les « sans opinion » quoi, comme il y en a partout.

Vis-à-vis de l'Occident, ils jouent aussi la carte de l'authenticité. Cela va de la négritude aux coutumes locales, du gentil Noir à la toute petite révolte ou à la tristesse de ce même Noir. Leur seul but est de recueillir les voix humanitaires occidentales (de ceux qui, pensant à la colonisation, croient être encore redevables d'une dette envers l'Afrique) et, dans le même temps, de se placer devant une masse d'Africains, inconscients politiquement, qui, bombardés depuis cinquante ans de films occidentaux, ont faim de voir des Noirs à l'écran, sans exiger pour autant un contenu politique ou une démarche cinématographique.

C. Une autre catégorie apparaît ensuite, plus intéressante pour la société africaine et les étrangers qui veulent s'informer de notre réalité. Cela va des films traitant des luttes de libération nationale, ou des luttes sous l'époque coloniale ou néo-coloniale, à des films montrant les problèmes du monde rural ou ceux de la ville. Ces films sont traités d'une manière très calculée, aussi bien sur le plan de l'expression cinématographique que sur celui des dialogues et des commentaires, avec, toujours en arrière-pensée, ce qu'il faut de concessions. En un mot, des films à double tranchant. Ces cinéastes disent des choses que les autres cinéastes cités plus haut n'oseraient dire, mais en même temps, ils ne font pas l'effort d'aller jusqu'au bout de leurs idées.

D. Cette catégorie, la dernière, celle qui ferme la boucle, comprend des « cinéastes » plus en théorie qu'en pratique. Je m'explique. Tous se définissent par rapport à une idéologie politique : marxisme, marxisme-léninisme, trotskysme, progressisme, etc. Mais plus de la moitié des cinéastes de cette catégorie n'ont que des projets et n'ont jamais pu réaliser leur premier film. Mais c'est dans cette catégorie que nous trouvons le peu de cinéastes qui prennent des positions politiques aussi bien sur ce qui se passe dans le continent africain que dans le monde, ou encore, qui sont capables de formuler une critique politique sur toutes les autres catégories de cinémas citées plus haut, qui vont aujourd'hui du cinéma porno au retour à l'authenticité en passant par l'aventure, le moralisme et l'endormissement. S'insèrent également dans cette catégorie une partie des cinéastes de notre continent exilés à l'étranger qui, dans leurs films conçus et réalisés hors d'Afrique, reflètent un caractère progressiste. Toutefois, nous avons hâte de faire partie de la foule qui sera dans la salle de projection quand leur premier film fabriqué et tourné à partir de l'Afrique sera programmé !

2. - Le cinéma africain et la production.

Pour simplifier, on peut diviser la production en trois catégories.

A. La production encouragée par le gouvernement. Cette production ne concerne que les cinéastes désignés plus haut sous l'étiquette de « griots gouvernementaux ». Pour eux, le financement est automatiquement prélevé sur le budget du ministère de l'Information ou de la Culture, ou encore sur celui du parti unique. Les films réalisés sont destinés aux populations locales et au monde, par le biais des ambassades. Il s'agit de documentaires, de films touristiques-portraits de présidents ou de ministres en vue, de films industriels, etc. Cette catégorie a son circuit de diffusion assuré et ne connaît aucune difficulté financière. La plupart des cinéastes africains qui font partie de cette catégorie jouissent d'un niveau de vie et de facilités techniques royales.

B. Les productions étrangères, en particulier occidentales, dont les prises de vue en extérieurs nécessitent un paysage exotique africain.

Ces productions, qui vont du film de fiction grand écran à la série de télévision, jouissent (quoiqu'elles soient étrangères au pays) d'une aide presque automatique, ou, lorsque l'aide est sollicitée, d'une assistance accordée dans 98 % des cas par le régime en place. Un exemple : la série télévisée française *Fachoda ou la mission Marchand*, tournée au Sénégal et qui a bénéficié de plusieurs dizaines de millions de francs C.F.A., de facilités de tournage sur place, de la main-d'œuvre et de la figuration locales contre une copie 16 mm optique du film terminé !

Quelques pays seulement ont adopté, il y a quelques années, une politique de production cinématographique. C'est le cas, en Afrique du Nord, de l'Algérie – une politique qui continue toujours – et, en Afrique noire, du Sénégal – jusqu'en 1975. Ces pays sont arrivés à produire des films différents des deux catégories précitées. Dans tous les autres pays d'Afrique noire francophone (y compris le Sénégal, puisque la Société nationale de production (S.N.C.) n'existe plus aujourd'hui), tous les cinéastes qui arrivent à produire des films le font en dehors des structures nationales, ou n'arrivent pas à produire, ou encore, comme l'a fait Sembène Ousmane au Sénégal, réalisent leurs films grâce à une dette contractée auprès d'une banque, en hypothéquant leurs biens propres.

D. Une autre possibilité de production existe pour les jeunes cinéastes d'Afrique noire (je dis d'Afrique noire parce que les cinéastes d'Afrique du Nord n'y ont pas droit). Cette possibilité de production a été mise sur pied par le ministère français de la Coopération qui aide les jeunes cinéastes africains à terminer leur film, en échange de 25 copies destinées aux centres culturels français en Afrique. On peut imaginer quel genre de films est ainsi aidé : des films qui ne possèdent aucun caractère politique, pour la coopération des « films africains normaux ».

Les cinéastes ainsi parrainés appartiennent aux deux premières catégories de cinéastes cités, et même si quelquefois, par accident, l'opération se fait avec un cinéaste d'une autre catégorie, elle n'est pas renouvelée. Il est important de souligner que tous les films fabriqués dans ces conditions sont presque mort-nés commercialement en Afrique noire, du fait de leur diffusion non commerciale, précédant une virtuelle commercialisation qui arrive rarement.

3. - La fabrication des films africains en Afrique.

Un cinéaste africain qui, ayant déjà surmonté mille problèmes, arrive à démarrer un tournage en 16 mm, noir et blanc ou couleur, se trouve donc dans un pays où il n'y a ni pellicule, ni matériel de tournage, ni laboratoire, salle de sonorisation ou techniciens compétents. En un mot, il lui faut tourner un film alors qu'il n'a aucun contrôle sur les possibilités techni-

ques, il lui faut impressionner des milliers de mètres de pellicule sans voir un seul mètre de rushes.

Aujourd'hui, c'est dans ces conditions que la majorité des films africains se font. Après quelques mois de tournage, le réalisateur vient à Paris rejoindre les milliers de mètres de pellicule envoyés au laboratoire. Souvent, il ne peut voir les rushes car il n'a pas d'argent pour payer le laboratoire et il ne peut obtenir de crédits puisqu'il n'a pas de société derrière lui. Si jamais, ayant vu ses rushes, il s'aperçoit d'un défaut technique, dû par exemple à un objectif défilant ou à un mauvais câble de synchronisation, ses moyens ne lui permettent pas de retourner la scène, qui sera donc automatiquement éliminée du film. C'est ce qui donne, dans la majorité des cas, un résultat plus que décevant. A cela s'ajoute tout ce qui est dû à la pauvreté : mise en scène parfois rudimentaire, acteurs médiocres...

Toutes ces conditions nous mettent au dernier rang du cinéma mondial.

C'est pourquoi, très souvent dans les festivals, les Occidentaux excusent presque automatiquement la mauvaise qualité technique des films africains en disant simplement : « C'est du cinéma africain. » Pour nous, ces mots sont plus qu'un coup de poignard dans le dos ! Car non seulement des confrères cinéastes africains ont prouvé qu'ils pouvaient réaliser un film au même titre que n'importe quel cinéaste de par le monde mais surtout – je le rappelle à tous mes collègues – parce que c'est à nous, cinéastes africains – car nous avons une place à forger – de faire des films politiquement mieux que quiconque, vu la situation économique et politique de nos pays, des films encore mieux faits techniquement que les autres !

4. - Le cinéma africain et la distribution.

Sur le plan de la distribution, deux points importants. La distribution dans nos pays d'origine et le cinéma africain à l'extérieur.

Dans toute l'Afrique noire francophone, à part trois ou quatre pays qui ont nationalisé depuis peu leur circuit de distribution, tout cinéaste africain résidant en Afrique, qui parvient à réaliser un film, est obligé, s'il veut le distribuer dans son propre pays, de prendre l'avion et de venir le proposer à la Sopacia, filiale d'U.G.C. France, 5, avenue Velasquez, 75008 Paris. La Sopacia n'est autre que l'ancienne Comacico Secma, rachetée et globalisée. Elle a les mêmes exigences que le ministère de la Coopération : nullité politique.

Quant aux pays qui ont nationalisé leurs salles, leurs moyens sont faibles et ils s'approvisionnent encore à la Sopacia. Mieux encore : au Sénégal, où l'Etat, qui a nationalisé le cinéma, possède 80 % des actions et la Sopacia les 20 % restants, les 20 % ont plus de pouvoir que les 80 % car la Sopacia ne veut surtout pas être menacée ni avoir de concurrence entre films occidentaux et films africains en Afrique. Sa force supplémentaire étant de posséder les salles, les fauteuils et toute la machinerie dans un grand nombre de pays (y compris les empires) africains.

Le cinéma africain à l'extérieur. Tout le monde remarque la participation croissante des Africains dans les manifestations cinématographiques internationales. Chose surprenante mais pas étonnante ! On pourrait presque comparer cette participation africaine aux festivals à ce qui se passe aux Etats-Unis, où, dans chaque feuilleton, la mode veut qu'il y ait un acteur noir. Histoire de contraster ! C'est pareil pour nous, Africains, dans les festivals internationaux, histoire de voir de grands boubous ou des caftans dans les soirées de gala.

En dehors de quelques manifestations progressistes ou de quelques journalistes qui s'efforcent de faire quelque chose, pour la plupart, il s'agit d'un dédouanement. Du fait qu'il



« Le cas de Sembène, pour des cinéastes exilés comme moi, est très important. Malgré des millions de problèmes, il a su rester en contact avec la réalité. »
(*Le Mandat*, de Sembène Ousmane).

existe des films africains, pourquoi ne pas faire un geste de temps en temps ? Prenons le dernier Festival de Cannes : il eût été ridicule qu'il n'y ait pas un seul Noir : on trouve donc inscrits au programme officiel *Black Joy* ou *Car Wash*, mais surtout pas *Ceddo* d'un certain Sembène Ousmane, programmé à la Quinzaine des réalisateurs.

Pourtant aujourd'hui, la survie d'un film africain dépend en partie de l'Occident. Un article paraissant dans un journal occidental sur un film africain sur lequel pèse une menace d'interdiction dans son propre pays, peut contribuer à faire lever l'interdiction. Mais en Occident, en dehors des télévisions allemande, suédoise, québécoise ou de petits distributeurs, le cinéma africain n'existe pas, puisque pas vu. Alors qu'en dépit des milliers de problèmes auxquels les cinéastes sont confrontés, il existe des dizaines de films de long métrage.

5. - L'Afrique et le cinéma en général.

En Afrique aujourd'hui, on peut presque dire que tout citoyen qui a une salle de cinéma dans son village ou dans sa ville, y va un jour sur deux : ni parce qu'on fait de la publicité, ni parce qu'un critique a glorifié le film, mais simplement parce que le cinéma est un des rares loisirs qui existent. L'Afrique est colonisée, son cinéma l'est également. Depuis cinquante ans, on voit ainsi sur les écrans africains les mêmes films, peu montrés en Occident d'ailleurs, films-déchets de la pire espèce, *Django*, *Ringo*, films hindous ou de karaté, sans oublier l'inoubliable Tarzan !

Quant aux quelques films africains qui ont pu être vus sur les écrans africains, force est de dire qu'ils ont pu être rentabilisés. En 1975, *Xala* de Sembène Ousmane battait tous les records de recettes au Sénégal, suivi de *Opération Dragon* (avec Bruce Lee). Ce qui nous confirme dans l'idée que, même si nos populations sont habituées à des films d'évasion, nos films les intéressent et que c'est purement et simplement une politique délibérée, concertée, qui nous condamne sur notre propre terrain.

Sans cette politique, il n'existerait pas de problèmes du cinéma africain et tout film normalement distribué en Afrique pourrait permettre non seulement de rembourser ses frais, mais encore de produire un autre film.

En conclusion, il faut dire que tous les cinéastes africains frappés par cette situation commencent à s'organiser et à formuler des perspectives de lutte pour cette indépendance du cinéma. Mais nous sommes conscients que cette indépendance est liée à l'indépendance du continent africain lui-même, tant sur le plan politique qu'économique. Nous cherchons à créer des rapprochements et même une solidarité de lutte à travers un certain nombre de pays du monde frappés par la même situation, et aussi avec des cinéastes occidentaux qui font des films qui n'ont pas, eux non plus, leur place dans le système occidental. Je suis pour la libre circulation des films d'un continent à l'autre, à condition que cela soit considéré comme un accord de réciprocité entre deux individus ou deux systèmes indépendants, car pour moi, le cinéma, bien utilisé, peut être un des messagers entre les peuples.

Sidney SOKHONA.