PIERRE HAFFNER

Nations nègres et cinéma

à la mémoire de Cheikh Anta Diop

Le cinéma africain, que les historiens font naître avec *Afrique-sur-Seine*, réalisé à Paris par le Groupe Africain de Cinéastes en 1955, vient donc d'atteindre la quarantaine. Cette quarantaine est également celle des victoires pour les indépendances, des luttes pour la constitution des jeunes nations, et des échecs qui nous donnent aujourd'hui de si terrifiantes inquiétudes. Parallèlement, c'est une histoire du cinéma très particulière, plus qu'aucune autre déterminée par l'histoire des nations d'un continent, volontairement liée à leur construction, puis entraînée dans leur pourrissement.

Raymond Depardon, Tournage de la *Captive du désert*, au Niger © Magnum Photos

D'abord l'écriture

Au début des années 30 le Sénégalais Senghor anima, avec le Martiniquais Césaire, le Guyanais Damas et quelques autres, *L'Etudiant noir*, et là ils publièrent articles et poèmes, et sans doute préparèrent les indépendances. Quelques temps après, et après la guerre, Rue des Ecoles, s'ouvrit la Librairie Présence Africaine, et commencèrent à paraître, aux Editions Présence Africaine, une revue et des ouvrages[1]. Non seulement la littérature, la poésie, les sciences humaines (avec Cheikh Anta Diop qui montre que les cultures de l'Afrique noire sont à l'origine de toutes les civilisations occidentales, par l'Egypte interposée, cette grande *nation nègre*) étaient nées, mais elles pouvaient s'imprimer et se diffuser, c'est-à-dire se développer[2].

Pendant ce temps, pour nous, la *littérature africaine* était encore la douce littérature exotique. Nous ne nous habituerons vraiment à ce qu'elle soit écrite par des Africains que dans les plus récentes décennies, après quelques exceptions de choix, dont le Goncourt, *Batouala*, de René Maran, un Antillais administrateur des colonies, puis quelques romans qui deviendront des classiques, tous repérés par des éditeurs parisiens (qui ont peut-être contribué à leur style[3]): *Karim* du Sénégalais Ousmane Socé, *Doguicimi* du Dahoméen Paul Hazoumé, *L'enfant noir* du Guinéen Camara Laye, *Climbié* de l'Ivoirien Bernard Dadié, *Le pauvre Christ de Bomba* du Camerounais Mongo Béti, *Une vie de boy* du Guinéen Ferdinand Oyono, *Le docker noir* du Sénégalais Sembène Ousmane, ou *La passion de Djimé* du Malien Fily-Dabo Sissoko[4]. Une chose est certaine: des histoires naissaient là, sorties de ces têtes que l'on honorait, avec plus ou moins de méfiance, comme des gloires de l'Empire.

Le cinéma des colonies

Cette chose, si certaine pour la littérature, ne l'est pas encore pour le cinéma, ce que l'on comprend bien en songeant qu'un crayon ou une machine à écrire s'achète et s'utilise plus aisément qu'une caméra et un magnétophone, bien que ceux-ci soient pour beaucoup déjà assez familiers. Ici l'outil est essentiel et il est clair que pour les coloniaux il n'est pas bon de mettre n'importe quel outil entre les mains du colonisé. Le crayon est déjà dangereux, mais il n'a besoin que de papier, et pour que ce papier ait quelque importance faut-il qu'il soit imprimé, et diffusé,

1. Cf. notre compte-rendu "Présence (cinématographique) Africaine dans Le Film africain", *Bulletin de liaison des professionnels du cinéma du Sud et du Nord*, n°22, Amiens, 1995.
2. Des littératures africaines existaient naturellement, avant Présence Africaine (commentaires du Coran de Tombouctou, grands poèmes mystiques et héroïques de l'Est…). Pour l'impression, rappelons que le premier journal égyptien parut sur une presse apportée par Bonaparte… Cheikh Anta Diop est l'auteur, chez Présence Africaine, de : *Nations nègres et culture* (1954), *Etude comparée des systèmes politiques et sociaux de l'Europe et de l'Afrique, de l'Antiquité à la formation des Etats modernes* (1959), *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité historique* (1967) et *Civilisation ou barbarie* (1981).
3. *Karim* sera l'un des premiers longs métrages africains (Momar Thiam, Sénégal, 1971), *L'enfant noir* sera adapté par un Français (Laurent Chevalier, 1995), Mongo Béti consacrera une grande place au cinéma dans sa revue *Peuples Noirs-Peuples Africains*, et Sembène Ousmane ne cessera de mener parallèlement roman et cinéma.
4. *Le cinéma en Afrique* comprend d'abord le cinéma colonial, les films réalisés en Afrique par des cinéastes non africains, et le cinéma comme commerce (exploitation et distribution de films non africains). Le cinéma africain est celui des cinéastes d'origine africaine. Nous avons distingué ailleurs le

cinéma négro-africain de ceux du Maghreb ou de l'Egypte, beaucoup plus développés.

et surtout lu, et l'on sait que la grande lutte contre l'analphabétisme ne va s'engager qu'après les indépendances. La caméra, et donc l'écran, c'est autrement plus risqué, les yeux et les oreilles apprenant très vite la langue des images et des sons.

Ce risque, le colonel Marchand l'avait deviné après Fachoda et sa guerre contre les Boxers, pour prendre les devants sur la plus grande part de l'histoire du cinéma africain, en tout cas de l'histoire du *cinéma en Afrique*[1], lorsqu'il écrivit au *Directeur du Cinéma*: *...l'enfant de l'Afrique est un guerrier né, il ne redoute pas le coup de feu, il l'adore, peut-être à cause du bruit. Que tout appareil guerrier, même fictif, soit soigneusement dissimulé dans la plus grande mesure possible... Le cinématographocomique (pardon!) est évidemment l'arme de conquête de l'Afrique et de bien d'autres lieux. Il donne d'emblée la réputation de sorcier vis-à-vis des enfants de la nature, comme dirait Jean-Jacques, il n'est pas de souveraineté plus haute en Pays Noir... et autres*[2].

Le programme est là, en partie tracé, car pendant un demi-siècle le cinéma va traverser l'Afrique pour faire rire *les populations indigènes ou coutumières*, selon la classification des colonisateurs Belges, qui s'y entendaient pour développer un tel cinéma. Les circuits plus ou moins commerciaux et plus ou moins mobiles sont donc mis en place, ainsi que l'autre face de l'action contre ces *guerriers nés*, l'éducation, éventuellement l'éducation par le *cinématographocomique*. C'est ainsi que, les Anglais et les Belges mieux que les Français (qui trouvaient que le chemin le plus court pour toute entreprise de colonisation ou d'éducation réussie devait passer par Paris, c'est-à-dire par l'assimilation), développèrent, *sur le terrain*, des lieux de production de films, parfois importants, comme Lagos, Accra, ou Léopoldville, avec souvent une *aide technique locale*, pour le transport et la maintenance des outils plus que pour leur manipulation, car pour un cameraman soudanais, un monteur de la Gold Coast ou un réalisateur amateur congolais, dans le cinéma de ce temps c'est le colon qui fait l'ouvrier[3].

Le cinéma des indépendances

Puis, presque partout, comme une sorte de phénomène contre nature et malgré tout logique, vinrent les indépendances. *Contre nature*? De l'avis

de tous les coloniaux, *c'était beaucoup trop tôt, ils n'étaient pas prêts. Logique*? La seconde guerre, par un jeu assez équivoque mené par les alliés et même par l'ennemi[4], avait assuré une fois pour toutes qu'*ils étaient des hommes comme les Blancs*... Jusque là, quelle que fut la hauteur de leur spiritualité, les Africains ne pouvaient pas ne pas reconnaître la supériorité des colons, et leur laisser la priorité pour avancer dans le siècle[5]. Peut-être faut-il encore, une dernière fois, insister ici sur les écrivains, qui se réunirent en un congrès exceptionnel et panafricain en 1959, à Rome, au moment où, d'une part, le pouvoir politique du colonisateur consentit à accorder les indépendances, c'est-à-dire à mettre en place des accords de coopération, et où, de l'autre, il y avait en face des hommes à même de signer ces accords. Et les plus prestigieux d'entre eux étaient effectivement, avant les hommes d'arme (certains guettent déjà leur tour), des hommes d'écriture, à un degré plus ou moins élevé, entre la littérature, les sciences humaines, l'enseignement et le syndicalisme.

C'est là, beaucoup plus qu'avec la géopolitique coloniale, sur laquelle il va néanmoins bien falloir se constituer (quitte à trouver quelques variantes réelles -éclatement du Soudan ou formation de la Tanzanie- ou imaginaires -changements de noms, la Gold Coast devenant immédiatement le Ghana, en attendant que le Zaïre ou le Burkina remplace le Congo-Kinshasa ou la Haute-Volta), que les *nations nègres* prirent réellement leur essor. Tout d'un coup, non seulement tous les rouages de l'administration sont assurés par des nationaux, mais, aussitôt inventés les couleurs des nouveaux drapeaux et les vers des nouveaux hymnes, les quotidiens et les hebdomadaires sont écrits par des citoyens livrés à leurs plumes, et imprimés sur des presses nationales, lesquelles vont très tôt publier une littérature, qui n'aura plus à être revue par les éditeurs des anciennes métropoles.

En même temps, avec les premières éditions des premiers journaux indépendants, d'un commun accord, va devoir se régler la question du cinéma, ou plus précisément des *Actualités*. Disons-le: la France eut ici une *conduite* exemplaire, qu'il serait excessif de nommer *politique*. Qui filmera les jeunes nations en marche? Gaumont ou Pathé? Mais comment Gaumont et Pathé filmeraient-ils encore ces pays comme ils filment la France ou filmaient l'Empire? Et comment ces nouvelles nations se laisseraient-elles encore filmer ainsi? La chose devait nécessairement se régler par des compromis, car il se posait, pour ce

médium, si essentiel pour fonder une nation et déjà si bien implanté pour la diffusion, le double problème de l'outil et du savoir-faire[1].
Très exactement le cinéma africain va naître du prêt et de l'achat de matériel, en particulier pour la prise de vue et la prise de son, et de la formation, sur place ou en France, d'opérateurs et de preneurs de son, *pour les actualités*, ainsi enregistrées sur place, mais développées et montées à Paris, avant d'être diffusées sur les écrans nationaux par les services cinématographiques des ministères de l'information ou de la culture[2]. Puis (au Sénégal en particulier cela ira très vite), avec le *cinéma d'information* se développe un *cinéma de fiction*, greffé directement sur lui, par l'utilisation des mêmes outils et le travail des mêmes ouvriers.
Comment s'étonner de ce que les films des nations africaines naissantes ressemblent à leurs actualités? Comment s'étonner de leur réalisme et de leur prise directe sur le quotidien? On pourra se référer au néoréalisme italien et regretter que le cinéma africain demeure longtemps bloqué en une sorte de *complexe du réalisme*, mais le contraire n'aurait-il pas été plus étonnant? Le cinéma est l'affaire des outils et des hommes qui le font, ici il s'agissait des outils pour faire un type précis de films. L'on invente bien sûr des histoires, quelques films vont même évoquer le passé (la *non actualité* peut-être plutôt que l'histoire, car pour voir surgir celle-ci il faudra une mutation dans les outils et de nouveaux accords de production[3]), d'autres vont adapter des contes, mais tout cela va longtemps ressembler aux actualités. Aujourd'hui encore, lorsqu'un pays comme le Tchad accède à la fiction pour la première fois de son histoire, c'est par un court métrage qui avance comme un reportage d'actualité.
Par les actualités des premiers opérateurs, les Africains s'approprient donc, pour la première fois depuis l'invention des frères Lumière, les images et les sons de leurs pays, par les premiers courts métrages des premiers réalisateurs (souvent des opérateurs passés à la réalisation) les Africains voient pour la première fois, sur les écrans encore géants, quelques reflets de leurs pensées, de leurs sentiments et de leurs désirs[4].
Par la suite l'histoire du *cinéma africain* (et aussi du *cinéma en Afrique*) va exactement suivre ou se greffer sur les conditions d'existence allouées ou abandonnées à ce cinéma et à ces cinéastes, en accord ou en dépit de leur volonté propre. Alors, pour entrevoir cette histoire, expliquons-nous d'abord sur cette *volonté propre*, et insistons sur ce fait que, ici, tout est

affaire de volonté. Les indépendances africaines, on le sait, ne sont d'abord qu'une série de décisions, et forcément la mise en route de leurs applications. Le cinéma en est une excellente illustration, *n'existant que par décision*, car si nous comprenons par quel biais ce cinéma se met, matériellement et formellement, à exister, nous voyons que, hors un minimum de matériel de tournage, cette Afrique (nous continuons de privilégier l'exemple francophone, le plus significatif pour notre sujet) possède peu d' infrastructures pour le cinéma, *a fortiori* aucune industrie[5].

Les bâtisseurs de nations

Le cinéaste africain, en somme, est un artisan qui emprunte ses outils et qui parvient ici ou là à faire aboutir un projet, parce que, entre son pays et l'ex-colonisateur, des complicités financières vont le lui permettre, parce qu'il ne cessera de déployer une énergie à l'aune des forces qu'une indépendance nouvellement acquise lui donne. D'autre part, s'il en est ainsi *pour son film*, la même énergie, le même volontarisme, le cinéaste les déploie *pour son cinéma*, c'est-à-dire pour le développement du *cinéma africain*. Nous assistons ainsi à un phénomène unique dans l'histoire du 7ème Art: l'exemple du développement de cinémas nationaux et d'un cinéma continental démontrant que la volonté est à elle seule capable de faire exister des oeuvres et un art *matériellement* des plus exigeants[6] tient d'autant plus du prodige que, si l'Afrique peut construire ses maisons et inventer des formes architecturales sans faire appel à l'Occident, il n'en est pas de même, *sui generis*, des films.
On l'a dit, il convient de compter sur la volonté d'indépendance mise en branle par les indépendances elles-mêmes, par le fait que le cinéma et la nation viennent au monde en même temps (ce qui est également une nouveauté dans l'histoire du monde) et par ce fait, riche d'avenir, que le cinéaste est un acteur actif de cette indépendance. En ceci, il est sans doute dans une position privilégiée: l'engagement par l'art (lutter pour l'indépendance et contre un ennemi qu'on va rapidement identifier comme *néo-colonialiste*) est plus entier que l'engagement par la politique, n'obéissant *a priori* pas aux mêmes urgences et n'incitant pas aux mêmes compromis. Il est troublant de constater sur ce point la *parenté* qui lie le cinéaste et l'homme d'Etat, le cinéaste se permettant de juger l'homme d'Etat avec l'impunité dont jouissait le griot auprès du prince[7].

5. Lettre du 7 mars 1914, parue in *Le Film* et citée par M. Lherbier dans *Intelligence du Cinématographe*, Corrêa, 1946.
6. Une étude de l'exploitation montrerait l'immense succès des films comiques, et la place croissante des films de violence. Le cinéma colonial belge pour l'éducation des Congolais s'est inspiré de Charlot ou de Laurel et Hardy, en créant ses propres personnages. Cf. Francis Ramirez et Christian Rolot, *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Tervuren : Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1985. Pour le cinéma d'éducation de base, cf. Jean Rouch *Situation et tendances du cinéma en Afrique*, dans le *Catalogue des films ethnographiques sur l'Afrique noire*, Paris, UNESCO, 1967.
7. On connaît mal le cinéma nazi au service des conquêtes africaines. L'Africain y trouvait une humanité, qui n'était sans doute pas prévue dans *Mein Kampf*.

On comprend ainsi l'intensité de *l'amour pour la patrie*, ou plus sûrement du nationalisme, qui va animer le cinéaste, mais aussi une vision plus vaste, et tout aussi urgente, continentale ou panafricaniste, un *luxe* que l'homme politique ne peut s'offrir que d'une manière symbolique, mais que le cinéaste peut s'offrir réellement, son réel étant justement le symbole[8]. Ce n'est pas un sophisme, voyons ce que cela implique. Un cinéma sans infrastructure avions-nous dit, ce n'est pas tout à fait exact, dans la mesure où *l'exploitation cinématographique*, sur le plan continental et pour de nombreux pays, est une affaire qui fait recette, exclusivement avec des films importés. Contre cette occupation des écrans, que les cinéastes qualifieront avec raison de *colonisation mentale*, le combat est donc clair, et c'est un combat commun, par définition panafricain, tous les pays étant dans la même situation. La poussée vers la nationalisation des écrans va être telle que, si les écrans ne sont pas partout nationalisés, ils vont à peu près partout devenir la propriété de nationaux.

Cependant cette phase de la conquête serait inutile si, sur ces écrans devenus propriétés nationales, on continuait de ne projeter que des films importés, et surtout si ces projections n'aidaient en rien les cinémas nationaux. En d'autres termes: *la victoire pour l'exploitation n'est rien si en même temps on ne gagne celle de la distribution*[9]. Et ici encore le combat est à la fois national et panafricain. On ne va cesser de le mener, en se regroupant comme jamais les hommes d'Etat n'arrivent à se regrouper: en dix ans, de deux ou trois associations nationales de cinéastes, se forment et se regroupent une trentaine d'associations dans la *Fédération Panafricaine des Cinéastes*, c'est-à-dire à peu près tous les cinéastes actifs du continent, y compris le Maghreb (en attendant, *naturellement*, l'Afrique du Sud)[10]. On va inventer des regroupement régionaux, des systèmes de distribution disparaissent, pendant quelques années on peut croire la partie gagnée, et d'ailleurs on n'aura jamais vu d'aussi beaux films africains sur les écrans, avec de moins en moins de points communs avec ces *fictions d'actualités* des premières années.

Où le réel et la télévision ont raison de l'imaginaire et de la nation

Mais le monstre (la distribution entre les mains des étrangers) n'a pas disparu, il n'a fait que se transformer, le combat n'est pas plus gagné

8. Nous pensons à *L'Aventure Ambiguë* (Cheikh Hamidou Kane, Julliard, 1961), qui situait ainsi la différence : *comment ces Blancs peuvent-ils gagner sans avoir raison?*, c'est-à-dire *comment la technique et la force peuvent-elles être supérieures à l'esprit ?*

9. Sur cette protohistoire du cinéma africain cf. Paulin Soumanou Vieyra, *Histoire du cinéma africain, des origines à 1973*, Présence Africaine, 1975, ou *Le cinéma au Sénégal*, OCIC/L'Harmattan, 1983. Du point de vue de la France cf. Jean-René Debrix, *Cinéastes d'Afrique noire*, in *Afrique Contemporaine*, Documentation Française, 1968.

10. Pour l'Afrique francophone, Paris restera un relais indispensable pour les coproductions, le recrutement de techniciens français et la post production. Un maillon important de ce relais est l'Association Technique de Recherches et d'Informations Audio-Visuelles (ATRIA), émanation directe de la politique de coopération cinématographique de la France.

dans le symbole que dans le réel, et par ailleurs ce réel (ou l'histoire), qui avait donné en même temps le cinéma africain et les nations indépendantes , pendant que les cinéastes s'occupaient de cinéma, s'est ingénié à ronger toutes les racines qui portaient les indépendances. Il nous reste donc à comprendre *ce pour quoi contre toute raison il y a toujours eu des films africains*, et jusqu'à présent, et *ce pour quoi les nouvelles réalités ont conduit les cinéastes africains à compter de moins en moins sur l'Afrique*, et à réaliser de moins en moins de films nationaux.

Pour le premier point l'explication est toujours à rechercher du côté de cette volonté qui fit des cinéastes des acteurs reconnus de ces indépendances, avec une volonté d'autant plus ferme que cette reconnaissance les confortait dans leurs idéaux, leur apportant une sorte de succès qui fit des émules. Entre 1960 et 1980 nous assistons incontestablement à un même mouvement, avec des acteurs à peu près identiques, cherchant tous à résoudre exactement les mêmes problèmes pour faire au coup par coup, et toujours en *mégotant*, leurs films[11]. Si la coproduction n'avait été inventée, les cinéastes africains, qui sont alors tous leur propre producteur, l'auraient trouvée, et sans argent, avec la simple caution de leur pays ou de leur ministère. Dans ce même temps les films se sont donc multipliés, passant du court métrage au *grand film*, du noir et blanc à la couleur, avec des exigences de compétition qui conduisirent à des perfectionnement techniques et stylistiques, les Etats abandonnant au passage leurs *Actualités*au profit de leurs *Journaux Télévisés*. Mais quasi nulle part, pour le cinéma, nous ne voyons se développer des infrastructures nationales, à même d'assurer une autre voie que celle de l'emprunt.

Et nous voici en ce second point, *ce pour quoi les nouvelles réalités ont conduit les cinéastes africains à compter de moins en moins sur l'Afrique.* Ces *nouvelles réalités* sont d'abord celles de l'implantation des télévisions nationales, qui vont avoir des effets dévastateurs, en ce qu'elles vont contribuer à désagréger les forces des nations, et donc, pratiquement, le rôle et l'action des cinéastes. Ici l'outil est particulièrement traître, puisqu'il commence par faire croire qu'il n'est mis en place que pour renforcer les nations, comme les radios et les journaux qui les servent déjà si bien. Les plus forts (les nations les plus ambitieuses) sont parmi les premiers à vouloir cet outil, et ils l'ont d'autant plus facilement que c'est une bonne affaire pour les fournisseurs[12].

Voici donc une vitrine pour l'Etat, ou pour le parti au pouvoir, rien de

11. Le film historique étant toujours cher (décors, costumes, reconstitutions), le cinéaste africain n'a pu s'intéresser au colonialisme que par des montages d'archives , ou des changements superficiels au niveau du dialogue ou du costume. Quelques grandes reconstitutions apparaissent à la fin des années 1980, quand le désir d'histoire des cinéastes africains a rencontré une curiosité intéressée chez les bailleurs de fonds du Nord.

12. Cf. André Gardies, *Cinéma d'Afrique noire francophone / L'espace miroir*, L'Harmattan,1989.

commun avec le cinéma, qui était devenu un contre-pouvoir dans l'intérêt même de la nation. Ceci ne dure guère et les princes cessent d'être pris au sérieux, à force d'être d'abord de plus en plus présents et de moins en moins efficaces, puis de ne plus du tout pouvoir concurrencer la masse des images que le petit écran se met à déverser, pratiquement contre toute possibilité de contrôle. C'est à ce moment, avec la fin des années 80, que les cinéastes africains, d'abord très méfiants à l'égard du petit écran, ne pensant pas qu'ils doivent le relayer comme ils avaient relayé les actualités, sont eux-mêmes engloutis par le flot, en réalisant quelquefois leurs films les plus ambitieux.

Nul paradoxe en ceci. La télévision (le développement impérialiste de l'audiovisuel) va, à n'importe quel prix, s'imposer, et imposer là-bas, *dans le Sud*, le petit écran et le magnétoscope, au point de rendre les salles de cinémas obsolètes, et donc de pervertir totalement ce que furent l'exploitation et la distribution[13]. Et en même temps, ici, *dans le Nord*, dans ces multiples mariages qu'elle propose aux cinéastes, la télévision fait également quelques propositions aux cinéastes africains. D'où, déjà, une petite décennie de films plutôt *riches*, *très africains*, puisque c'est le but premier de la proposition, mais aussi d'une *africanité générale*, assez universelle pour ne pas impliquer le (télé)spectateur dans des considérations trop subtiles et le priver de repères. En particulier il convient de gommer le mieux possible la composante nationale, les films devant servir à la fois l'Europe, l'Afrique et l'audiovisuel[14]. De fait la mutation n'est guère problématique, le symbolique (les oeuvres) étant en un sens toujours conforme au réel, puisque les nations, encore une fois, dans la même décennie, perdent leurs racines, ou les voient brûler, à une vitesse accrue.

Nous voici donc exactement dans l'actualité la plus vive, avec la remise en question, en Afrique plus qu'ailleurs, et dans le sang plus que dans l'économie, de l'existence des nations. Le cinéma s'est perdu en cours de route, n'ayant eu de véritable rôle que tant qu'il paraissait nécessaire et possible de raffermir ces nations. Cette nécessité et cette possibilité sont aujourd'hui de l'ordre de la nostalgie, comme le rêve panafricaniste de Nkrumah ou le rêve d'unité nationale de Lumumba, comme les courses à vélo dans les petits matins de Ouagadougou de ce Président, Thomas Sankara, qui aimait tant les cinéastes et qui voulait installer des cinémas dans chaque village, pour assurer l'avenir de son pays[15].

13. Mettons à part le Maghreb, doté de moyens qui lui permettraient une autonomie technique sinon financière, l'Egypte, Hollywood arabe, etl'Afrique du Sud, dont on connaît à présent la puissance technologique. Le Nigeria peut réaliser des films sans l'aide du Nord, mais par une démarche privée incapable de générer une industrie. Le Burkina a des studios, mais ils n'ont jamais été rentabilisés (le cinéaste africain n'abandonne guère le décor naturel, qui correspond mieux à son éthique).

14. cf. Guy Hennebelle (dir.) *Les cinémas africain en 1972*, Société Africaine d'Edition, 1972.

15. Le cinéaste a pris le relais du griot (conteur, chanteur, musicien, mémorialiste et moraliste) en s'autorisant à critiquer le pouvoir. Sur la parenté cinéaste-homme d'Etat, cf. P. Haffner, "Le cinéaste", in *Zast/Zeitschrift für Afrikastudien*, 9/10, Vienne, 1991.