

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 20

Artikel: Gibt es das "afrikanische" Kino?
Autor: Haffner, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931997>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Pierre Haffner

Gibt es das «afrikanische» Kino?

Wenn man sich für Afrika interessiert – sei es für Film, Wirtschaft, Sitten, Religion oder Politik – wird man unweigerlich mit einem verwirrenden Phänomen konfrontiert: Bei jedem Gespräch, ob zwischen Arbeitern oder Intellektuellen, fallen Sätze wie: «Bei uns in Afrika ...» oder «Die Afrikaner sind ...» oder auch «Aber mit dem Afrikaner ...». Dies ist umso verwirrender, weil man dadurch fast zwingend auch auf das Thema des «Anderen» kommt: des Kolonisten, des Entwicklungshelfers, des Weissen, des «Toubab», des Rassisten ...

Dasselbe gilt für den Film, denn zweifellos ist der Begriff «afrikanisches Kino» viel geläufiger als der Name eines bestimmten Cineasten oder die Filmproduktion eines bestimmten Landes. Meistens führt diese Reduzierung oder Pauschalisierung zu einer Reihe schwieriger Fragen: Existiert das afrikanische Kino wirklich?, Welches ist die Sprache des afrikanischen Films?, oder zu Behauptungen, die wiederum offene Fragen enthalten wie «Die afrikanische Filmproduktion wird sich erst richtig entwickeln, wenn die Verleihfrage gelöst ist».

Verschiedene Faktoren haben zu einer solchen Betrachtungsweise beigetragen: politische, wirtschaftliche, soziale, ideologische, besonders aber historische. Denn seit 1960 und möglicherweise seit den verschiedenen «nuits coloniales» wird Afrika – vor allem Schwarzafrika – als eine Einheit behandelt, als – mehr oder weniger zerbrechliches – Ganzes. Vergisst man je-

doch die neuere Zeitgeschichte und all ihre umwälzenden Begleiterscheinungen, so erweist sich diese «Gleichheit» bei näherer Betrachtung als aussergewöhnlich komplex. Vergleichen wir die Geschichte eines Peul mit derjenigen eines Manding oder eines Susu innerhalb derselben Nation, zum Beispiel Guineas, so stossen wir auf ganz wesentliche Unterschiede.

Sonderfall Niger

Kommen wir aber zurück zum Thema Film, genauer gesagt, zum schwarzafrikanischen Film. Am Beispiel des Filmschaffens in Niger möchte ich aufzuzeigen versuchen, dass auch hier eine Differenzierung sehr wohl möglich ist, obwohl sich das Kino Nigers durch eine gewisse Homogenität auszeichnet. Dazu gibt es Äusserungen von scheinbar grösster Klarheit wie: «Ein Film von Moustapha Alasane ist mit keinem andern Film eines andern afrikanischen Cineasten vergleichbar»; «Niger ist das einzige Land, wo sich ein Ansatz zum ethnografischen Film entwickelt hat»; «Oumarou Ganda ist der authentischste der afrikanischen Filmemacher»; oder Jean Rouchs Lieblingszitat: «Niger ist das einzige Land der Welt, das mehr Cineasten als Kinosäle hat».

Man könnte diese Äusserungen jetzt einfach weiterentwickeln, um zu erklären, worin genau die Einzigartigkeit des nigrischen Films im Vergleich zum übrigen afrikanischen Filmschaffen besteht. Aber vielleicht sind solche Äusserungen für uns nur so klar, weil wir mehr oder weniger willkürliche Schlussfolgerungen daraus ziehen. Ebenso willkürlich könnte man auch behaupten, kein Film von Ousmane Sembène gleiche den Filmen eines anderen afrikanischen Cineasten. Oder der

Senegal habe deshalb eine so ausserordentlich hohe Anzahl Filmemacher hervorgebracht, weil er, gemessen an anderen Ländern Afrikas über besonderen kulturellen oder ökonomischen Reichtum verfüge. Und dass Ababacar Samb Makharam mit «Jom» den tiefgründigsten Film über die «senegalesische Seele» oder die mündliche Tradition realisiert habe.

Wäre damit aber auch die Einzigartigkeit des senegalesischen Kinos determiniert?

Ganz so einfach ist die Sache also auch wieder nicht. Hier fällt mir der Chef der Import-Exportfirma in «Petit à petit» (Jean Rouch, 1969) ein, Monsieur Damouré, wie er sich im Büro seines Geschäftsfreundes an den Champs Elysées Sorgen macht um die Errichtung eines Hochhauses in Niamey. Was rät ihm sein Freund? «Sie müssen die geografischen Verhältnisse von Paris kennenlernen, die Gewohnheiten und Bräuche der Einwohner, wie sie essen, wie sie sich vergnügen, wie sie arbeiten, wie sie zur Arbeit gehen ...» In einem richtigen kleinen Diskurs entwirft er eine Methode, die Damouré sehr gut versteht und auch anwendet, indem er uns auf eine märchenhafte Entdeckungsreise durch Paris und zu seinen Einwohnern führt. Könnte man diese Lektion nicht auch für den nigrischen Film anwenden? Was bedeutet es, in Niger Filmschaffender zu sein? Einen Trickfilm, eine Sitzenkomödie oder einen historischen Film zu realisieren (Genres, für die der Niger wegweisend war)? Wer sind diese Filmemacher: Jäger oder Fischer, Städter oder Bauern? Warum und wie sind sie zum Film ge-

«Jom» von Ababacar Samb Makharam (Senegal, 1981).

kommen? War der Weg zum Film gleich für einen Djingarey Maïga wie für einen Johnson Traoré oder einen Souleymane Cissé?

Eine ganze Untersuchung könnte hier ihren Anfang nehmen. Sie liefe allerdings Gefahr, dass sich der Untersuchende dabei verlieren und sein Vorhaben schliesslich aufgeben würde. Wie es Damouré tat, der – zurück in Niamey und nachdem er seinen Wohnblock gebaut und seine Ehen vollzogen hat – erkennt, dass alles nur Täuschung war. Vielleicht müssen wir wieder zurückkehren zu

dem, was offensichtlich oder jedenfalls einfach ist. Vereinfachen heisst in der Sprache der Mathematiker und Physiker: «Die Koordinaten bestimmen». Übertragen auf das Filmschaffen stehen die Koordinaten für Fragen der Produktion, der Technik, des Stils und der Thematik. Inwiefern hat nun Niger auf diese Fragen einzigartige Antworten gefunden? Oder besser: Wie gehen die verschiedenen uns bekannten Cineasten Nigers damit um? Moustapha Alassane, Oumarou Ganda, Djingarey Maïga, Claude François, Inoussa Ousseini, Moustapha

Diop, Yaya Kassoko, Amadou Soumana und Mahamané Bakabé? Neun Namen, neun Persönlichkeiten! Die individuellen Merkmale ihrer Filmsprache werden in einer Filmgeschichte des Niger zu analysieren sein.

Jean Rouchs Beispiel

Bei dieser Gelegenheit sei jedoch daran erinnert, dass sie alle in der Persönlichkeit Jean Rouchs einen historisch unanfechtbaren Wegbereiter fanden. Und zwar, auf direkte oder indirekte Art, durch sein Beispiel oder durch seine Beziehungen zu Pierre Braunberger und der Produktionsgesellschaft «Les Films de la Pléiade», durch technische Unterstützung, indem er Material zur Verfügung stellte oder selbst – ohne im Vorspann zu erscheinen – bestimmte Kameraarbeiten übernahm. Aber auch durch den Stil, indem er zum Beispiel die Untersuchung über die Deutschen in «*On dit Africains pour ne pas nous vexer*» oder indirekt die Kritik an den politischen Ambitionen in «*Hantés de la coqueluche*» anregte. Oder durch seine Art, Geschichte am Drehort und in Gesprächen neu entstehen zu lassen, wie in «*Si les cavaliers...*». Durch die freie Eingebung, die manchmal bis zur Unterdrückung der Technik führt, welche Moustapha Alassane so ausgezeichnet beherrscht. Oder durch sein Streben nach einer besseren Kenntnis der Traditionen, die Inoussa Ousseini und Oumarou Ganda in ihren Filmen so hervorragend zum Ausdruck bringen. Nirgendwo sonst – nicht einmal in Mali, wo Jean Rouch mindestens so viel Zeit verbringt wie in Niger – finden wir Filmschaffende, die wie Teile einer gleichen Familie wirken, obwohl die Cineasten fast aller Länder in einem Verband zusammengeschlossen sind.





FEPACI

Bekanntlich ist die *Fédération Panafricaine des Cinéastes* (FEPACI) eine umfassende und in ihrer Art einmalige Organisation, die weder in Europa, Amerika oder Asien ein Pendant hat. Damit hängt ohne Zweifel auch die gewisse Homogenität zusammen, von der wir am Anfang gesprochen haben. Gleicher Kampf – alle afrikanischen Filmemacher müssen sich zuerst als solche behaupten, ihr «Recht-auf-Filmemacher-sein» unter Beweis stellen – führt zu gleichen Filmen: eine zu simple Gleichung, die nicht immer aufgeht! Aber es gibt keine zwischenstaatliche Vereinigung ohne nationale Verbände. Genau so selbstverständlich könnte man annehmen, die FEPACI basiere auf den Anstrengungen der verschiedenen Na-

tionen, deren Filmschaffen – wie im Falle Nigers – eine tiefe Verwandtschaft verbindet.

Länder der Sahelzone

Um zu vergleichen, was vergleichbar ist, betrachten wir einmal die Länder, die in der Sahelzone liegen: Burkina Faso, Mali, Mauretanien, Niger und Tschad. Fast alle weisen sie eine vergleichbare Bodenfläche auf (zwischen ein und eineinhalb Millionen km², mit Ausnahme des fünfmal kleineren Burkina Faso), ungefähr die gleiche Anzahl Analphabeten (um 85 Prozent, mit Ausnahme des Tschads, dessen Anteil bei 75 Prozent liegt), eine Bevölkerung zwischen fünf und acht Millionen Einwohnern (ausser Mauretanien mit weniger als zwei Millionen) und ein Pro-

Kopf-Einkommen zwischen 150 und 200 Dollars jährlich (mit Ausnahme Mauretaniens, wo es 400 Dollars übersteigt).

Wie sieht es nun auf dem Gebiet des Filmschaffens aus? Mauretanien und der Tschad fehlen ganz: Der Tschad erscheint in keiner Filmografie und Mauretanien nur im Zusammenhang mit Med Hondo, der die meisten seiner Filme in Frankreich produziert oder bestenfalls mit seinem Herkunftsland oder – was inzwischen jedoch im Sande verlaufen ist – mit Niger und Burkina Faso koproduziert. Bleiben Mali und Burkina Faso, die beide in filmischer Hinsicht zu dem Zeitpunkt starken Aufschwung erhielten, da Niger an Kraft einbüßte, das heisst, Ende der siebziger Jahre – nach dem Tod Oumarou Gandas und der Realisierung seines Meisterwerks *«L'exilé»*. Die

«L'Exilé» von Oumara Ganda (Niger, 1980).

praktisch zum Stillstand gekommene nigrische Filmproduktion wird nur noch selten durch Moustapha Alassane und Inoussa Ousseini belebt, die beide von wichtigen Aufgaben in der regionalen Verwaltung beansprucht sind, oder durch die scheinbar aussichtslose Produktion von Mahamané Bakabé und die entschieden international ausgerichtete Arbeit Moustapha Diops.

Anfangs der achtziger Jahre tritt Mali mit Souleymane Cissé, Kalifa Dienta, Issa Falaba Traoré und Cheick Oumar Sissoko gewichtig in Erscheinung. Vier Individuen, die sich einerseits auf der gleichen Ebene begegnen – Bambara alle, die unter den Krisen, die ihr Land schütteln, leiden. Trotz einer gewissen inneren Verbundenheit bilden sie aber andererseits bestimmt keine Schule. Vielleicht, weil sie zum Teil grosse Schulen besucht und ihre Ausbildung in der UdSSR oder in andern Oststaaten absolviert haben – während die nigrischen Cineasten sich alle autodidaktisch und «an Ort» ausbildeten.

Filmförderung in Burkina Faso

Auch das Beispiel Burkina Fasos (ehemals Obervolta) ist äusserst aufschlussreich: Der Grund für seine Bedeutung innerhalb des afrikanischen Filmschaffens seit Ende der sechziger Jahre liegt eher darin, dass es u. a. senegalesische und nigrische Filme zeigte, als im Realisieren eigener Filme. Erst nach der 15jährigen Machtausübung durch General Lamizana und insbesondere durch den Ansporn des Informationsministers und späteren Präsidenten Tho-

mas Sankara entstand hier mit Gaston Kaboré, Idrissa Ouedraogo, Emmanuel Sanon, Sannou Kollo und etwa fünfzehn Kurzfilmern ein grossartiges nationales Filmschaffen, das in diesem Ausmass einmalig und beispielhaft ist für ganz Schwarzafrika.

Es handelt sich dabei nicht wie in Mali um Filmschaffende, die sich zwar verbunden sind, aber individuell vorgehen, sondern um eine Bewegung, eine eigentliche Schule, die vielleicht im berühmten «Institut Africain d'Education Cinématographique» (INAFEC) – der einzigen Filmhochschule im französischsprachigen Schwarzafrika – ihren Ursprung hat. Anfänglich als überregionale Einrichtung geplant, entwickelte sich das INAFEC bald zu einer nationalen, durch eine massive politische Unterstützung gestärkte Institution, die nichts Gleichwertiges in der nigrischen Filmgeschichte hat.

Übriges Afrika

Wir können die Vergleiche und Differenzierungen fortsetzen, den Sahel verlassen und uns den andern, geopolitisch folgendermassen bezeichneten Teilen Afrikas zuwenden: äusserstes Westafrika, Golf von Guinea, Zentralafrika, Ostafrika, Nordostafrika, Niltal sowie das Afrika der südlichen Hemisphäre. Aufgrund der Armut, welche jedoch selten in dem Ausmass zu finden ist wie in Niger, oder aufgrund starker politischer Unruhen oder aus Gründen, die weder mit Armut noch mit Politik zu tun haben, fehlen in dieser geopolitischen Gliederung des Filmschaffens teilweise oder ganz die ehemaligen portugiesischen und englischen Kolonien Westafrikas, inklusive Liberia: Guinea, das in einem Vierteljahrhundert einen einzi-

gen bemerkenswerten Film («Naitou», die Adaptation eines Ballets) hergestellt hat; Benin (Richard de Medeiros gilt als einziger konsequenter Filmemacher Benins), Togo, Burundi, Rwanda, Uganda, Tansania, die Zentralafrikanische Republik (bekannt höchstens durch einen in Paris niedergelassenen Filmemacher), Äquatorial-Guinea, Zaïre (auch sein bekannter Cineast lebt zwischen Paris und Brüssel), Somalia (hat zusammen mit Indien eine Superproduktion realisiert, in 25 Jahren jedoch nur zwei, drei beachtenswerte Filme hervorgebracht, trotz des interafrikanischen und interarabischen Filmsymposiums, das seit 1981 in Somalia stattfindet), Äthiopien (seit Haïle Gerima in die USA emigriert ist), der Sudan, Malawi, Zambia, Zimbabwe, Botswana, Lesotho, Namibia, Swaziland ... und so weiter!

Ganz bewusst wurden hier Nordafrika, Ägypten und Südafrika beiseite gelassen, denn ihre kinematografischen Verhältnisse sind nicht mit jenen der andern Teile Afrikas vergleichbar. Immerhin haben wir aber zwei Drittel der afrikanischen Länder aufgezählt, die sich von jeglichem Vergleich mit dem Niger ausschliessen.

Filmisch präsent

Der Vollständigkeit (und Gerechtigkeit) halber seien nun noch die filmisch präsenten Länder angeführt, nämlich Senegal, die Elfenbeinküste, Ghana, Nigeria, Kenia, Kamerun, Kongo, Gabun, Angola und Mosambique. Die beiden letzteren können wir gleich wieder ausklammern. Nicht nur, weil sie

Pierre Haffner, Strasbourg, ist Filmpublizist (Schwerpunkt: Afrika) und Dozent an der Université des Sciences Humaines, Dép. Cinéma/Audiovisuel, Strasbourg.

portugiesischer Sprache sind und zu den Ländern zählen, die ihre Unabhängigkeit als letzte erlangt haben, sondern auch, weil ihre Filmproduktion politischen Inhalts ist, sich jedoch sehr stark von derjenigen Burkina Fasos unterscheidet, das jegliche Art von Filmen zulässt und nicht nur, wie in Angola und Moçambique, Filme im Dienste der Politik oder einer Partei.

Ebenso können wir die anglophonen Länder von einem Vergleich ausnehmen: Kenia, in erster Linie bekannt durch seine bedeutende Dokumentarfilmproduktion; Nigeria und Ghana, deren Filmschaffen sich auf einige wenige Cineasten beschränkt, die seit den achtziger Jahren besonders im Bereich des Spielfilms tätig sind. Eine Ausnahme bildet die sehr starke Persönlichkeit des Nigerianers Ola Balogun. Er ist der aktivste Filmemacher Schwarzafrikas; er spricht übrigens ausgezeichnet französisch und steht Niger in gewisser Weise sehr nahe. Bleiben noch Senegal, die Elfenbeinküste, Kamerun, der Kongo und Gabun, die alle reicher sind

als der Niger. Mit seinem Einkommen erzielt der Gabuner einen wahren Rekord, ist es doch etwa 20mal höher als das eines Nigrers. Aber im reichen Gabun steht das Filmschaffen im umgekehrten Verhältnis zum Pro-Kopf-Einkommen – und zum nigrischen Film! Das gabunische Kino ist weitgehend als staatliches Unternehmen in Erscheinung getreten, jedoch wieder in einem ganz besonderen Sinn: Die Hälfte seiner Spielfilmproduktion geht direkt von der Präsidentschaft der Republik aus, während die andere Hälfte persönlicher Initiative entstammt, die aber leider ihren Autoren nie zum Erfolg verholfen hat. Wir denken da an Simon Augé, Philippe Mory, Charles Mensah und Christian Garray, die so ziemlich die einzigen Filme realisiert haben.

Der Kongo und Kamerun fallen durch ein paar Namen auf: Sébastien Kamba, Jean-Michel Tchissoukou, Daniel Kamwa, Dikongué-Pipa und Alphonse Béni. Für zwei so bedeutende Länder sind das wenige – zumal sie, mit Ausnahme von Daniel Kamwa und Alphonse Béni, nur

ein bis zwei Spielfilme von sehr relativem Wert hervorgebracht haben. Die Produktion wird nicht durch Kurzfilme ergänzt, die vergleichbar wären mit jenen, wie sie vermehrt in Niger entstehen. Und die Elfenbeinküste? Ihr Filmschaffen gleicht stark ihrer Wirtschaft: einige glückliche Unternehmen, die mehr auf kommerziellen Erfolg als auf filmische Wagnisse setzen, und zwei bis drei Meisterstücke: *«Djeli»*, *«Visage de femmes»*, vielleicht auch *«La femme au couteau»*. Während Niger zwischen 1960 und 1980 eine kontinuierliche und homogene Filmgeschichte aufweist, glänzt die Elfenbeinküste durch Abwesenheit.

Kontinuität und Homogenität lassen sich schliesslich am ehesten in Senegal wiederfinden. In der Tat besticht das senegalesische Filmschaffen durch eine Vielfalt, die den fernen Beobachter immer wieder in Staunen versetzt. Diese Vielfalt ist erklärbar vor dem Hintergrund der senegalesischen Geschichte, seiner Beziehungen zu Frankreich, in diesem konkreten Fall der Beziehungen senegalesischer Ci-



«Djeli» von Kramo-Lanciné Fadika (Elfenbeinküste, 1981).

neasten zum französischen Ministerium für Entwicklungshilfe (Ministère français de la Coopération). Ausserdem verdankt das senegalesische Filmschaffen seine Entwicklung den Aktivitäten des senegalesischen Cineasten-Verbands – dem ersten Schwarzafrikas –, der unermüdlich mit Forderungen an die Machthaber und ihre Kulturminister gelangt ist.

Das senegalesische Filmschaffen wird also durch ganz andere Faktoren bestimmt als das Filmschaffen Nigers: Der Verband der Cineasten in Niger ist sehr schwach, und der Staat, von den Filmschaffenden kaum um Unterstützung gebeten, zeigt wenig Interesse für ihre Anliegen. Die einzige Gemeinsamkeit besteht darin, dass sowohl Senegal wie auch Niger nach 1980 scheinbar der Atem ausgegangen ist. Begnügen wir uns damit, dies als Chance einer Weiterentwicklung, und vielleicht sogar als Zeichen eines Neubeginns anzusehen.

Populäres Kino

Hier sind wir nun am Ende eines flüchtigen und recht freien Querschnitts angelangt. Will man sich dabei einer bestimmten Sache näher widmen – wie hier der Idee einer «Schule von Niger» – besteht zweifellos die Gefahr, sie zu bevorzugen und gleichzeitig ein wenig die Objektivität zu verlieren. Unsere kurze Untersuchung hat es uns immerhin ermöglicht, die Hintergründe für das aussergewöhnliche Filmschaffen in Niger besser zu verstehen. Ein Filmschaffen von Individuen, von Kunsthandwerkern. Ein populäres Kino im besten Sinne des Wortes, fern den Parolen der Regierenden und Machthabern. Ein Kino von manchmal ernsten, manchmal spöttischen Geschichtenerzählern, wie sie in

den meisten Filmen von Moustapha Alassane vorkommen, selbst in seinen kleinen Zeichentrickfilmen. Ein Kino, das von starkem moralischem Bewusstsein zeugt, wie die erstaunlich pessimistischen Werke Djingarey Maïgas. Aber auch ein fröhliches und freies Kino, das oft mehr wie die Fortsetzung eines Gesprächs wirkt denn als Kunst, der alles geopfert werden sollte.

Es war in Niger, wo einer der besten Filmer Afrikas, Oumarou Ganda, in einem Saal des «Centre Culturel Franco-Nigérien» in Niamey den versammelten Kindern Geschichten erzählte und so seinen Lebensunterhalt verdiente. Ebenfalls in Niger hat einer der erfinderischsten Cineasten Afrikas, Moustapha Alassane, sich einen Kinobus zu rechtgebastelt und darin seinen eigenen Kinosaal eingerichtet. Und in Niger findet sich auch der einzige (weibliche) Filmstar Afrikas, Zélika Souley (sie hat in allen Filmen ihres Landes und auch schon in internationalen Filmproduktionen gespielt), die den Kindern Oumarous Geschichten erzählt. Nun ist es aber Zeit, dem andern grossen Schauspieler zu folgen, Damouré Zika, dem klugen König in «L'exilé», diesmal nicht ins Labyrinth von Paris, sondern an die Ufer des grossen Flusses, um endlich diese erstaunliche Geschichte genau zu verstehen. ■

(Übersetzung: Miriam Bieri und Anna M. Stadelmann-Schleiss)

Eva Hohenberger

Jean Rouch und der schwarzafrikanische Film

Es ist sehr schwierig, die Wirkung von Jean Rouch auf das afrikanische Filmschaffen richtig einzuschätzen. Sieht man hin und wieder einen Film aus Schwarz-Afrika und vergleicht ihn insgeheim mit Filmen, die man von Jean Rouch kennt, so scheint seine Produktionsweise keinen Einfluss gehabt zu haben. Andererseits steht der ganze Mythos seiner Person einer solchen Einschätzung entgegen; immer wieder liest man von seiner herausragenden Rolle für die «Nouvelle vague» in Europa und rechnet vielleicht zu schnell hoch, dass er für den afrikanischen Film ebenso wichtig gewesen sein muss. Dazu kommen die Anekdoten über die Rekrutierung afrikanischer Mitarbeiter, die am Ende beim Film gelandet sind, wenn auch aus der doppelten Motivation der Faszination am Medium einerseits, andererseits aber auch der Unzufriedenheit mit den Produkten, die mit Rouch entstanden sind. Die prominentesten Beispiele sind sicher Safi Faye und Oumarou Ganda. Beide mochten die Filme, in denen sie mitspielten, nicht besonders; Ganda verfilmte die Geschichte seines Lebens sogar noch einmal.

In den Veröffentlichungen zum afrikanischen Film spielt der Name Rouch keine Rolle; so wird er bei Paulin Vieyra zwar als Historiker des afrikanischen Films genannt (im Auftrag der Unesco hatte Rouch 1961 einen Bericht über die Situation des Films in Afrika erstellt), aber selbst seine Mitwirkung an Vieyras teilweise in Paris geschnittenem Film «Môl» (1957)