

entretien avec Jean Rouch et Serge Moati

Jean ROUCH, directeur de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique et Serge MOATI, réalisateur de films de cinéma et de télévision ont bien voulu répondre à nos questions.

Jean Rouch, vous êtes arrivé en Afrique en 1941 et vous vous êtes plus particulièrement fixé au Niger. Vous avez été très vite attiré par la promotion du cinéma dans les pays africains. Pouvez-vous nous dire pourquoi ?

J. Rouch - J'ai été attiré par la promotion du cinéma africain en faisant du cinéma moi-même en Afrique noire. J'ai fait du cinéma parce que, après avoir été ingénieur, je suis devenu ethnologue. Comme j'étais un « bon élève », j'ai appliqué la méthode de Marcel Mauss qui disait : « Il faut enregistrer avec une caméra tout ce qui se passe. » Donc, dès 1946, j'ai utilisé une caméra de 16 mm. En fait, j'ai eu beaucoup de chance d'être obligé de travailler dès le départ en format réduit, cela m'a conduit à inventer un nouveau type de films. En les projetant ultérieurement à des gens des villages du Niger, en particulier un film sur la chasse à l'hippopotame, devant les chasseurs d'hippopotames eux-mêmes, je me suis aperçu que, ce que j'avais voulu faire comme ethnologue en écrivant des livres, était dérisoire comparé à l'impact que pouvait avoir un film. J'avais écrit des articles et je les avais donnés

aux gens que j'avais étudiés, ils en avaient arraché les pages et gardé les photos. Ils ne m'en avaient jamais parlé, si ce n'est pour se plaindre de l'absence de leur propre photo. Mais, tout à coup, en voyant le film, ils ont compris le « regard » que je pouvais avoir sur eux, et ils ont commencé tout de suite à me critiquer. C'est la première fois que j'ai eu un véritable dialogue avec des gens que j'avais étudiés. Je me suis donc dit qu'il ne leur suffisait pas de savoir lire film, il fallait aussi leur apprendre à l'écrire.

En 1954, c'était très dur, parce que, d'une part, il y avait peu de moyens (j'étais pratiquement le seul à faire des films en Afrique noire) et, d'autre part, il y avait des réglementations pour avoir les autorisations de tournage. Elles n'étaient jamais appliquées aux Blancs mais elles entrèrent en vigueur dès que les premiers Africains voulurent tourner des films en Afrique. C'est vers les années cinquante que se situe le point de départ d'un cinéma africain. Paulin Vieyra sortait de l'IDHEC et son premier film **Afrique sur Seine** fut tourné à Paris avec des copains noirs et blancs et une très jolie jeune fille qui s'appelait Marpessa Dawn. Comme ils avaient très peu de moyens, j'ai proposé l'assistance du très jeune comité du film ethnographique du Musée de l'Homme. Cela a été ma première tentative pour essayer d'aider le cinéma africain.



Serge Moati.

Il serait intéressant que vous brossiez pour nos lecteurs un rapide historique du cinéma en Afrique, depuis le vol de l'un des premiers projecteurs du « théâtre » à l'Alhambra Palace de Londres, en passant par les trois moments, celui que l'on a appelé le cinéma des chasseurs d'images, le cinéma des ethnographes et enfin celui des cinéastes africains.

J. Rouch - Ceci s'est passé en Afrique du Sud et c'est là que, très curieusement, le cinéma africain est né. Les premiers films « africains » ne sont pas ceux tournés par Lumière au moment de l'Exposition coloniale, mais ceux tournés par Méliès dans ses actualités reconstituées, par exemple le film sur l'éruption de la Montagne Pelée, fait en studio. Des films sur l'Afrique, joués par des acteurs blancs habillés en Noirs, passaient à Dakar sur les premiers appareils de projection, dans les cafés, devant un public de Blancs et peut-être de Noirs. Le même phénomène se produisit en Afrique du Sud où un commerçant (blanc) déroba un des premiers projecteurs « biographe » à Londres, puis investit ses bénéfices dans un équipement de tournage pour réaliser au Cap les premiers films africains (blancs évidemment, avec de seuls acteurs blancs).

La vraie naissance du cinéma en Afrique, c'est le travelog (le film de voyage), le documentaire exotique, par exemple, **La croisière jaune**, avec la traversée des auto-chenilles Citroën, où tout d'un coup, un type comme Poirier, obligé de filmer une expédition automobile, ramène les premiers documents bouleversants sur d'autres cultures. Quelqu'ait été le but impérialiste et publicitaire de ce film, ce fut la première apparition du Sahara, des cavaliers du Niger, des « négresses à plateau », de la circoncision et je me souviens qu'enfant, j'ai été marqué par ces images : même le regard d'un voyageur pressé arrivait à montrer une autre civilisation, celle des Pygmées par exemple. Bien sûr, c'est du cinéma de chasseurs d'images mais aussi un cinéma de cœur et de talent.

Par la suite viennent les films animaliers de Johnson, début de séries sur l'Afrique des hommes et des bêtes sauvages, jusqu'à Marc Allegret qui tourne avec André Gide **Voyage**

au Congo, également un travelog mais idéologiquement et sentimentalement différent. Avec l'arrivée du parlant, il n'est plus question de faire des films en Afrique. L'Afrique passe dans les studios, on retombe sur Méliès, on tourne Tarzan, Bozambo en utilisant les rushes de ces chasseurs d'images qui travaillaient au Kenya, et qui permettaient sur « transparent » de mettre, sans quitter Hollywood, Johny Weissmuller ou Paul Robeson dans le décor de la jungle du douanier Rousseau...

Mais après la guerre de 39-45 des jeunes hommes, ivres d'ailleurs, organisèrent des expéditions exigeantes d'authenticité. Ainsi est né un nouveau type de témoignage sur le monde et en particulier sur l'Afrique noire, montrant les hommes comme ils étaient et non pas comme l'on souhaitait qu'ils soient. A cette époque, l'ethnologie n'était pas considérée comme une discipline particulièrement réactionnaire et les intellectuels africains, à la poursuite de la négritude, avaient besoin de témoignages sur leur culture qu'après tout ils ne connaissaient pas très bien : Léopold Sédar Senghor avait été plutôt initié aux mystères de la Khâgne qu'à ceux des sociétés Serer. Comme tous les Noirs vivant à Paris au milieu des intellectuels de cette époque, il ne mettait pas en cause le fait que celui qui avait relevé ces témoignages soit Noir ou Blanc. Et les premiers cinéastes africains ont pris tout naturellement le relais des cinéastes africanistes pour assumer eux-mêmes par les moyens audiovisuels l'expression de leur propre culture.

Vous avez parlé de Paulin Vieyra, quels sont les autres pionniers de ce cinéma ?

J. Rouch - Le temps de Paulin est celui des élèves de l'IDHEC, N'Guessan, Timité Bas-sori, Blaise Senghor qui ont tenté dès le départ de ne pas faire du cinéma africain un cinéma « au rabais », en utilisant toutes les techniques du film occidental. Parallèlement arrivait un outsider comme Sembène Ousmane, autodidacte, romancier, formé à l'école de cinéma de Moscou et qui, avec le court métrage **Borom Sarret**, invitait le cinéma sénégalais. Au même moment, au Niger, un artiste très doué, Moustapha Alassane réinventait, lui, le cinéma en commençant par faire des

dessins animés qu'il projetait sur des draps de lit dans son village, en utilisant des morceaux de cellophane colorés pour faire des ombres chinoises en couleur. C'est un de mes amis, Claude Jutra, réalisateur québécois qui a attiré mon attention sur Moustapha qui travaillait au Musée de Niamey. Nous lui avons immédiatement proposé un stage de formation à Montréal auprès de Mac Larren, l'un des plus grands spécialistes du dessin animé. Ensuite, armé d'une caméra de 16 mm, Moustapha Alassane a commencé à réaliser des films spontanés qui ont donné au cinéma nigérien un ton particulier, le réalisateur faisant tout, bricolant tout, découpant films, costumes, peignant ses décors, montant et sonorisant ses films.

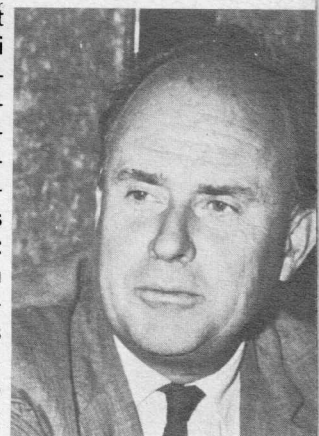
C'est dans cette ambiance que Serge Moati est arrivé à Niamey avec la télévision scolaire et lui et moi avons essayé de monter une espèce d'« école libre » du cinéma qui pendant trois ou quatre ans, a promu l'idée que, si faire un film était d'abord quelque chose de très sérieux, ce n'était pas forcément ennuyeux. C'est, je pense, le seul exemple de formation locale qui ait existé en Afrique francophone.

Quand on réinvente tout, on passe obligatoirement par des phases de gaucherie et il m'est arrivé d'entendre dire : voilà un cinéma original, dans sa gaucherie même, car il n'est pas influencé par les techniques occidentales. Est-ce suffisant pour qu'un cinéma soit original ?

J. Rouch - Devant la nécessité de créer un nouveau moyen de s'exprimer et un nouveau système d'invention, on doit résoudre soi-même des problèmes qui pouvaient l'être dans le cinéma classique, donc il faut inventer un nouveau langage. C'est le cas du dessin animé où Moustapha Alassane exprimait le merveilleux et le fantastique qu'il ne pouvait pas réaliser, n'ayant pas les moyens de créer des « effets spéciaux ».

Il me semble que Sembène Ousmane a aussi un regard original bien qu'il soit marqué par la technique...

J. Rouch - C'est un problème qu'il faudrait débattre avec les intéressés eux-mêmes... Si vous voulez, pour moi, ces tentatives de Moustapha Alassane ont la vertu d'être des tentatives d'appliquer à la culture africaine un traitement qui ne tienne pas compte de l'intervention de l'écriture. Moustapha s'exprime directement par l'image, sans découpage, sans dialogues, en manipulant cet outil merveilleux : une caméra. Par contre, ce n'est pas ce qu'a fait Oumarou Ganda (second réalisateur nigérien par ordre chronologique) qui a toujours découpé rigoureusement ses films par écrit, en se rapprochant beaucoup de Sembène Ousmane. C'est ce qui est très intéressant dans le jeune cinéma Nigérien : ces deux tendances divergentes dès le départ.



Jean Rouch.

Serge Moati, vous avez d'abord travaillé comme réalisateur à la Télévision scolaire du Niger, pouvez-vous nous dire ce qui vous a poussé à vous tourner vers le cinéma en Afrique ?

S. Moati - Je ne me suis pas tourné vers le cinéma en Afrique mais vers ce que j'avais envie de faire, c'est-à-dire du cinéma. Je me suis trouvé en état de « jumelage », de frères de la même génération, avec des Nigériens qui sont devenus après des amis. Nous partagions la même envie impatiente de faire du cinéma. J'étais à la télévision scolaire du Niger et nous avons organisé des cours tous les jeudis avec Gérard de Batista qui était opérateur, Gérard Delassus ingénieur du son et moi-même réalisateur. On siégeait au Centre Culturel franco-nigérien et toute la journée on voyait des films, on écrivait des scénarios. Il y avait trois classes, pour le son, pour l'image et pour la mise en scène. Ce n'était pas vraiment des cours mais des réunions d'échange. Petit à petit on devenait fous de cinéma. Il n'y avait pas de rapport de maître à disciple puisque l'on avait le même âge et la même expérience. Ce que nous pouvions amener aux Nigériens, ce n'était pas l'imaginaire, ils en avaient à revendre, ni des idées de films mais simplement une petite expérience professionnelle, le fait que le cinéma peut s'apprendre qu'il vaut mieux savoir tenir une caméra, se servir d'un Nagra (1). Par contre, nous n'inter-

(1) Nagra : magnétophone professionnel portatif permettant une prise de son très fidèle.



venions pas du tout pour la conception des films. Par exemple, Oumarou Ganda a été assistant lorsque nous faisions des films pour la Coopération et il a beaucoup appris pendant les tournages, mais nous avons autant appris qu'eux. Nous avions tous vingt ans — nous faisions notre service militaire — et nous n'étions pas des professionnels parachutés. De même que Jean Rouch réinventait en sortant des Travaux Publics, un cinéma direct non seulement pour l'Afrique mais pour la France — il a eu la modestie de ne pas en parler — nous nous sommes trouvés dans la même solitude que Jean, vingt ans après, avec des moyens complètement différents, bien sûr.

J'avais commencé à travailler à dix-sept ans, puis on m'a parlé par hasard d'un poste de réalisateur à la Télévision scolaire du Niger. J'ai accepté et c'est dans l'avion pour Niamey que j'ai vu sur une carte où était le Niger. Pendant que l'avion faisait des cercles pour atterrir je n'ai vu qu'une immense terre ocre, vide, et je me suis dit, pourquoi atterrit-on là et pas ailleurs. J'étais très ému dans le petit soleil du matin et je découvrais tout à la fois : une vie professionnelle et un monde qui m'était complètement étranger. J'étais à l'orée d'une vie et j'ai ressenti tout de suite l'impossibilité profonde de parler avec les Africains parce que les rapports n'étaient pas égalitaires. On m'appelait patron, moi qui avait dix-huit ans et qui gagnait dix fois plus qu'eux, et je me trouvais dans une situation hiérarchique et sociale entièrement faussée. S'il n'y avait pas eu la fraternité du cinéma, je n'aurais pas pu rester ces quatre années au Niger. Cette école, dont nous avons déjà parlé, avait le mérite de supprimer, superficiellement sans doute, ces rapports faussés entre gens du même âge. Je ne suis pas du tout ethnologue, je ne venais pas regarder mais grandir avec eux. J'ai autant appris qu'eux, ils m'apportaient leur mémoire, leur héritage et moi ma ferveur, et ensemble nous construisions un monde nouveau.

Qu'avez-vous réalisé pendant ces trois années ?

S. Moati - Je pense d'abord aux **Nouvelles histoires du Fleuve Niger**. J'ai vécu en le tournant l'expérience la plus décisive de ma vie. C'est avec **Le Pain noir** qu'à nouveau j'ai ressenti quelque chose de similaire. Ce film est l'histoire d'un vieil homme, Alkassa, qui vit avec sa femme, sa bru et son fils sur une île. Il refuse de la quitter alors que son fils rêve d'aller sur le rivage où il y a des voitures

et des commerces. Alkassa sent que le monde bascule et que tout lui échappe, il se retrouve seul, encerclé par l'eau. J'ai tourné pendant un an, jour après jour, et j'ai retrouvé en Alkassa toutes mes obsessions devant le changement. Il m'a ému non parce qu'il était Africain, mais parce que c'était mon père. J'ai ressenti après, chez les paysans du Limousin, la même solidarité, la même présence. Oumarou Ganda, Ousseini Inoussa, dépositaires de ce que je filmais, retrouvaient leur propre culture collective et moi, en filmant, je mettais à leur disposition des instruments de transmission.

J'étais à la fois heureux et malheureux ayant l'impression par moment de comprendre, de saisir une réalité qui se dérobaît à nouveau. Je vivais avec ces jeunes Africains une sorte de fraternité chevaleresque parce que, au-delà des instruments de transmission, notre propre culture se dérobaît aussi.

En outre, c'est un pays splendide. En sortant des mégapoles occidentales, il y a une impression de virginité, on respire l'air neuf du matin et tout est à inventer.

J'ai eu la chance de rentrer en France en mai 68 où tout recommençait et je ne voulais pas revenir en Afrique comme un vieux colonial, mais simplement y retourner peu de temps pour regarder avec la même fraîcheur un continent sans arrêt en mouvement. Pour cela, lorsque s'est présentée une possibilité de « carrière » en Afrique, j'ai préféré partir. Maintenant je sais que mes films **Yan Diga** et **Les nouvelles histoires** passent dans toute l'Afrique.

Yan Diga est aussi un film important. Le sous-titre est : **Ils traverseront des pays comme des jardins**. En effet, c'est l'histoire de gens qui quittent le Niger à pied, que l'on suit pendant cette traversée à la fois initiatique et sociale. Ils rencontrent un vieux sage qui leur dit : « Vous avez traversé un pays plein de rocaillies et un jour vous arriverez dans un pays comme un jardin ».

C'est une parabole sur le développement, très critiquable du point de vue politique gauchiste. A la fin du film, on voit, comme sortie de la brume, surgir l'usine de Malbasa. Ceci exprimait que le monde devait changer pour appartenir aux Africains afin qu'ils en deviennent les acteurs. Même si l'usine est monstrueuse, cela n'a pas d'importance pour celui dont le voyage s'arrête là, tandis que les autres continuent. C'est celui qui reste dont l'aventure est singulière et signifiante.

Je ne renie pas ce film. Il a été critiqué par l'extrême gauche. Je crois qu'il est préférable de faire une usine, quitte ensuite à la détruire.

Je n'aime pas les rêves rousseauistes et le mythe du bon sauvage m'horripile. Pour moi, le paradis est détruit depuis longtemps et mieux vaut le progressisme. Mes copains le ressentiaient comme moi, Inoussa par exemple qui est socialiste.

Pompo est presque une parabole biblique sur les forages dans le désert où l'on voit les hommes, les bêtes, découvrir le jaillissement de l'eau. Maintenant tout ceci me paraît inutile : il y a eu la sécheresse, le manque d'argent pour faire les forages prévus. C'est pour cela que j'ai « mal à l'Afrique ». Tout est une question de structure et pourrait marcher si l'on s'en donnait les moyens.

Nous avons aussi fait **Les cow-boys sont noirs** sur le tournage d'un film de Moustapha Alassane qui s'appelait **Le retour d'un aventurier**, un western africain et un autre **Archives noires** qui me paraît complètement prétentieux et absurde sur la culture africaine — moi qui n'y connais rien ! — une espèce de conservatoire international de la culture alors que les sociétés occidentales s'écroulaient, un film prémonitoire... Gérard de Batista et Gérard Delassus ont participé aux films d'Oumarou Ganda comme techniciens pour **Le Wazzou polygame** et **Cabascabo** qui est antérieur à **Moi un Noir** et à ceux d'Inoussa Ousseini.

J. Rouch — Oumarou Ganda est l'acteur principal de **Moi, un Noir**. Ce film autobiographique l'avait terriblement marqué car il ne donnait de lui qu'une image incomplète. C'est pourquoi il a voulu tourner ce qui s'était passé avant sa guerre d'Indochine. Ainsi est né **Cabascabo**. C'est un très beau film et je suis content car il est d'un style tout à fait original par rapport à « Moi, un Noir ».

S. Moati — En fait Jean lui a donné la liberté et nous la méthode. C'est maintenant un cinéma complètement autonome. C'est la même chose pour Ousseini Inoussa. Il a fait **Paris c'est joli** qui est un très beau film primé à Dinard et **La sangsue**.

J. Rouch — Le point de départ de **La sangsue** est très intéressant. Ousseini voulait faire un film sur la vie sexuelle des gens de Touraine, porter un regard nigérien sur la province française. Il avait écrit un scénario formidable pour lequel je n'ai pas réussi à trouver le financement, avec un titre merveilleux « Clitorice, fille de personne ». Seule la dernière partie a été tournée **La sangsue**, essai très passionnant d'un Nigérien qui sent que le cinéma n'a pas de frontières.

Serge Moati, vous avez je crois tourné des films sur les coopérants ?



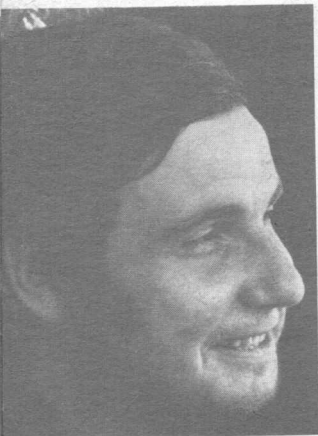
S. Moati — J'ai tourné il y a deux ans dans cinq pays africains, 24 heures d'interviews sur la façon dont les Africains perçoivent les coopérants et vice versa. Au centre de ces questions il y a chez les coopérants qui réfléchissent un problème de regard et d'inquiétude, une grande solitude et une interrogation permanente devant l'Autre. Or, à mon avis, ce qui manque chez beaucoup, c'est la liberté intérieure nécessaire pour rencontrer l'autre. Notre formation, nos habitudes de consommation, tout notre environnement nous conduisent à une certaine dépersonnalisation. On n'a plus besoin de l'autre ou du moins l'on croit ne plus avoir besoin de lui.

De leur côté les propos des Africains sont souvent très violents mais on ressent en même temps chez eux une envie de se « fiancer » avec une France mythique, celle de 1789, de 1848, de Léon Blum et de Gaulle. C'est cette France, celle du cœur, la vraie que les Africains aimeraient trouver chez les coopérants.

Pourtant la France a une fonction messianique en Afrique et un rôle à jouer. J'aimerais que l'on joue ce rôle. Les Africains me disaient souvent : « Au nom de quoi parles-tu ? Qu'est-ce que tu représentes ? ».

Jean Rouch, vous avez parlé dans un colloque de la « fonction du cinéma pour le peuple ». Qu'entendez-vous par là ?

J. Rouch — Le cinéma ne peut exister que s'il y a des spectateurs. C'est un des drames du cinéma africain, celui dont nous parlons, qui n'est pas projeté en Afrique par suite de « l'imbécillité » des réseaux de distribution. Tous ces films ne sont pratiquement jamais passés sur les écrans, sauf pour un public de ciné-clubs ou de réunions culturelles. C'est quand même ennuyeux de faire un cinéma sans son public, c'est-à-dire sans le peuple. Actuellement le système de distribution imposé par les sociétés étrangères ne permet pas de passer



les courts métrages, il faut deux longs métrages dans la soirée. Moustapha Alassane a réussi à briser cette obligation avec le film « F.V.V.A. » (Femme, Villa, Voiture, Argent). Mais il préfère se promener lui-même avec son film, en « cinéma forain », en circulant avec une voiture et un appareil de projection, il va dans les villages, encercle une place ou une concession, fait payer 10 ou 25 F et projette les films avec une discussion finale.

Paradoxalement, le Niger est le seul pays au monde où il y ait plus de réalisateurs que de salles de cinéma (il n'y en a que 8 !). Ce cinéma nigérien n'est pratiquement pas vu par les Nigériens eux-mêmes. Il n'y a pas ce côté — pour moi essentiel — qui est la sanction d'un public qui paye ou ne paye pas — c'est-à-dire ne va pas voir un film.

Jean Rouch, on vous a accusé de faire de l'ethnologie, « fille de l'impérialisme occidental », puis du culturalisme en prônant une « révolution culturelle » totalement coupée du contexte socio-économique, et, par conséquent, utopique. Vous vous en êtes justifié dans certaines interviews, pourriez-vous redonner vos arguments pour nos lecteurs ?

J. Rouch — Personnellement, je considère que le monde que nous sommes en train de fabriquer et que verront nos enfants et nos petits-enfants, n'aura de valeur que s'il est pluriel. Il doit tenir compte des différences qui existent entre les cultures et aucune n'a le droit de s'estimer supérieure quelle que soit son infrastructure économique, ses systèmes politiques, ses modes de pensée. Les dernières années ont révélé, dans le domaine de l'anthropologie, cette chose essentielle que nous appelons « l'ethnocide », c'est-à-dire la façon trop facile de liquider la culture d'autrui. Je pense que, effectivement, si l'anthropologie est la fille aînée du colonialisme, elle est aussi sans doute, l'une des rares disciplines des sciences humaines de l'avenir, qui permettra à des gens de comprendre leurs différences. Le monde futur sera formé à ces différences.

Toute tentative formaliste ou théoricienne occidentale quelle qu'elle soit est finalement impérialiste car nous ne pouvons pas décider que nous avons le monopole de la solution. Si les problèmes économiques sont extrêmement importants, les problèmes culturels le sont encore plus. Actuellement, il est nécessaire de sauver, par exemple, en Amazonie, des cultures en voie de disparition, sur lesquelles nous ne savons rien. Elles ont très certainement des systèmes de pensée originaux dont nous avons besoin. C'est, pour moi, plus important que d'essayer de maintenir le prix de l'essence au-dessous d'un certain taux. Bien sûr, cela peut paraître parfaitement utopique, mais seule l'utopie peut permettre de résoudre des problèmes que nous ne pouvons même pas poser aujourd'hui. Le fait que le monde occidental se remet en question et a refusé au cours de mai 68 de rentrer dans ce système qui semblait absolument irréversible et fatal, montre que les gens de notre génération savent qu'il faut s'arrêter et essayer de réfléchir et d'étudier les autres avant d'essayer de les métamorphoser. Or, on continue, en Afrique, à détruire, au nom d'une sacro-sainte économie, d'une planification, des systèmes, non seulement de pensée, mais de cultures extrêmement importants. Il vient d'y avoir une sécheresse dramatique. On s'aperçoit maintenant que, vraisemblablement, les seuls endroits où les gens ont pu avoir des récoltes sont ceux où ils avaient refusé d'introduire de nouvelles variétés de mil, où ils utilisaient un mil peu productif mais sauvage et robuste, n'ayant pas besoin de beaucoup d'eau. Ce mil a pratiquement disparu parce que l'on a sélectionné des espèces plus « rentables », mais en fait on a dépassé une certaine mesure. Je pense que les films que nous faisons sont des archives absolument irremplaçables sur ce qui s'est passé dans les années 60, au virage de deux grandes ères culturelles. Si ce témoignage fait grincer des dents, c'est très bien, il faut agacer les gens pour qu'ils puissent réfléchir. La facilité pour moi est la pire des catastrophes et la « bonne volonté » la pire des maladies actuelles.

Que devrait être pour vous le cinéma en Afrique ?

S. Moati — Je ne peux pas répondre. Le cinéma en Afrique sera ce que les Africains en feront. Je n'ai pas le droit de répondre à leur place. Je sais le cinéma que j'ai envie de

faire, mais parfois je ne sais plus si je vais faire cela ou autre chose, alors réfléchir pour eux, leur tracer des voies... Je sais qui est Oumarou, Moustapha ou Ousseini dans l'intimité, je sais comment ils mangent, ils se réveillent, ils dorment mais je ne sais pas forcément comment ils rêvent. Je n'ai pas le droit de rêver à leur place mais je peux leur donner le sentiment d'une fraternité au-delà des mers et leur dire qu'il y a un type qui leur ressemble un peu, qui est dans la même solitude et rencontre les mêmes difficultés pour faire lui-même ce qu'il a envie de faire. C'est peut-être cela la rançon de notre égalité, d'avoir le même âge, la même incertitude, la même angoisse...

J. Rouch — Derrière il y a une autre génération, celle des Nigériens qui ont maintenant vingt ans et qui considèrent que les films que nous avons faits, les tiens *Serge*, ceux de Moustapha Alassane ou d'Oumarou Ganda, sont déjà dépassés. Même si tu y retournerais maintenant, tu te retrouverais dans ma position, et ce que j'ai fait il y a deux ans est déjà contesté ou mal entendu, ce qui revient au même. Pour moi, la position fondamentale du cinéaste est l'inquiétude. A partir du moment où il n'est plus inquiet, il n'a plus rien à dire. Peut-être l'Afrique a-t-elle cette vertu de reposer les problèmes avant qu'ils soient résolus. C'est aux Africains en tous cas de les résoudre. Mais quelles que soient les contestations, les critiques, ce qui est important, c'est de montrer le film que l'on a fait sur un écran et que ceux qui vous critiquent montrent eux-mêmes ce qu'ils ont fait. A ce moment-là, il y a une extraordinaire solidarité où l'on peut tout se dire puisque l'on a montré une partie de son âme, de son inquiétude, de ses rêves, pendant une heure ou une demi-heure. Si l'on nous dit, vous vous êtes trompés, vous êtes dans l'aberration, on pourra répéter la même chose quelle que soit la couleur de la peau de ceux qui ont fait le film et celle de ceux qui le regardent. Le cinéma pour moi est peut-être le seul trait culturel qui a réussi à franchir les murs épais de la ségrégation raciale qui nous menace de plus en plus, aussi bien dans le sens blanc-noir que dans le sens noir-blanc.

Propos recueillis par Denyse de Saigne et Amélie Neumann.



Yan Diga (Serge Moati). ▲



Cocorico ! Monsieur Poulet (Damoure Zika et Jean Rouch). ▼