

18° festival international de films
ethnographiques et sociologiques

cinéma du réel

du 8 mars
au 17 mars 1996

CNRS Images média
Comité du film ethnographique

Bibliothèque
publique d'information



Centre
Georges Pompidou

Cinéma du réel

**La Bibliothèque publique
d'information (BPI)
présente
au Centre national d'art
et de culture
Georges Pompidou
(Cnac/GP)**

**Cinéma du réel
18e Festival international
de films ethnographiques
et sociologiques**

**avec la collaboration
du Comité du film
ethnographique
(CFE)
du CNRS/Images media
de l'association
« Les Amis du Cinéma du réel »
et le soutien
du Centre national
de la cinématographie
(CNC)
du Ministère des Affaires
étrangères
du Ministère de la Coopération
du Ministère de la Culture
Direction du livre et de la lecture
Mission du Patrimoine
ethnologique
de la Scam
de la commission
Télévision de la Procirep
de la Drac Ile-de-France
de l'Institut Goethe
de la Sept/Arte
de l'Ina
de la Fondation du Japon
de Automobiles Peugeot**

**Avec le parrainage
de France-Culture
et de Radio France
Internationale**

Dix-sept ans de Cinéma du Réel

En 1979, la B.P.I. créait au Centre Georges Pompidou le premier festival international de films ethnographiques et sociologiques Cinéma du Réel.

Cette manifestation est depuis lors organisée avec le CNRS/Images Media

et le CFE. Elle fait suite à des rencontres internationales de cinéma direct qui avaient eu lieu en 1978.

En 1983, un Bilan du film ethnographique était créé au Musée de l'Homme dans le prolongement du festival Cinéma du Réel.

Jurys

Depuis 1979, le festival a invité comme membres du jury international :

Salah Abou Seif (1994),
Laure Adler (1993),
Chantal Akerman (1991),
Cosme Alves Netto (1981),
Omar Amiralay (1995),
Françoise Arnoul (1993),
Nurith Aviv (1988),
Nella Banfi-Broussou (1983),
Ahmed Bedjaoui (1982),
Anne-Marie Bertrand (1988),
Kathleen de Béthune (1990),
Laura Betti (1987),
Martine Blanc-Montmayeur (1994),
João Botelho (1995),
Jürgen Böttcher (1986),
Michel Brault (1980),
Pascale Breugnot (1986),
Freddy Buache (1983),
Antonio Campos (1989),
Vladimir Carvalho (1993),
Eva Cendrowska (1994),
Malik Chibane (1994),
Claire Devarrieux (1987),
Eric Dietlin (1984),
Assia Djebar (1979),
Jean-Marie Drot (1995),
Alain Durand (1982),
Nicolás Echevarría (1992),
Judith Elek (1980),
Sophie Ferchiou (1984),
Claudine de France (1982),
Christian Franchet d'Espèrey (1995),
Marina Goldovskaya (1995),
Ruy Guerra (1984),
Mariama Hima (1986),
Yasuki Ishioka (1984),
Jan Ivarsson (1990),
Joris Ivens (1979),
Mihail Jampolskij (1989),
Ole John (1992),

Mani Kaul (1990),
Zsolt Kézdi Kovacs (1987),
Abbas Kiarostami (1991),
Parviz Kimiavi (1984),
Georgette Kouamé (1985),
Annick Lanoë (1981),
Richard Leacock (1980),
Melissa Llewelyn-Davies (1989),
Marceline Loridan (1990),
David Mac Dougall (1980),
Marena Manzoufas (1991),
François Maspéro (1990),
Don Mattera (1994),
Gianfranco Mingozzi (1990),
Joëlle Miquel (1989),
Edgar Morin (1980),
Samba Félix Ndiaye (1991),
Dominique Noguez (1993),
Jean-Luc Ormières (1991),
Nagisa Oshima (1981),
Idrissa Ouedraogo (1988),
Inoussa Ousseini (1979),
Flavia Paulon (1981),
Nelson Pereira dos Santos (1985),
David Perlov (1992),
Pierre Perrault (1983),
Pedro Pimenta (1983),
Claude-Eric Poiroux (1980),
Roberto Pontual (1985),
Helga Reidemeister (1981),
Lionel Rogosin (1993),
Jean Rouch (1979),
Helma Sanders (1982),
Geraldo Sarno (1987),
William Sloan (1982),
Caroline Spry (1991),
Eckart Stein (1988),
Peggy Stern (1985),
Radovan Tadic (1994),
Jean-Marie Téno (1987),
Andrea Traubner (1989),
Eliane Victor (1992),
Vincent Ward (1983),
Peter Watkins (1988),
Christian Wheeler (1983),
André Wilms (1992),
Frederick Wiseman (1979),
Colin Young (1979),
Tian Zhuangzhuang (1986).

Films primés

1979 : *Lorang's way*,
réal. D. et J. Mac Dougall, Australie.
Nicaragua, septembre 1978,
réal. Frank Diamand, Pays-Bas.

1980 : *My survival as an aboriginal*,
réal. E. Coffey, Australie.
Von Wegen Schicksal,
réal. Helga Reidemeister, RFA

1981 : *N ! aï, the story of a ! Kung woman*, réal. John Marshall et Adrienne Miesmer, U.S.A.
Quelque chose de l'arbre, du fleuve et du cri du peuple,
réal. Patrice Chagnard, France.
Juliette du côté des hommes,
réal. Claudine Bories, France.

1982 : *In spring one plants alone*,
réal. V. Ward, Nie-Zélande.
The Weavers, réal. James Brown, U.S.A.

1983 : *First contact*, réal. B. Connolly et R. Anderson, Australie.
Juan Felix Sanchez,
réal. Calogero Salvo, Venezuela.
Terceiro Milenio, réal. Jorge Bodanzky et Wolf Gauer, Brésil.
De berg, réal. Gerrard Verhage, Pays-Bas.

1984 : *Silver Valley*,
réal. M. I Negro Ponte, P. Stern, M. Erder, U.S.A.
Fala Mangueira,
réal. Federico Confalonieri, Brésil.
Canne amère, réal. Haïti Films, Haïti.
Tony's ground, réal. Nick Clark, Grande-Bretagne.
Mod att leva, réal. Ingela Romare, Suède.

1985 : *Cabra marcado para morrer*,
réal. Ed. Countinho, Brésil.
Baabu Banza, réal. Mariama Hima, Niger.
Sacred hearts, réal. John Bonnano, U.S.A.
Les temps du pouvoir,
réal. Eliane de Latour, France.
Auf der Suche nach El Dorado,
réal. Olivier Herbrich, R.F.A.

1986 : *Eau/Ganga*, réal. Viswanadhan, Inde.
Hommage, réal. Jean-Marie Téno, Cameroun.
Bombay our city,
réal. Anand Patwardhan, Inde.
Inughuit, réal. Staffan et Ylva Julén, Suède.

1987 : *Aqabat Jaber*, réal. Eyal Sivan, France.
El Kachach, réal. Awad Choukry, Egypte.
Histoire d'un sort, réal. Ilan Flammer, France.
Prezydent, réal. Andrzej Fidyk, Pologne.

1988 : *Beirut : the last home movie*, réal. J. Fox, U.S.A.
Urząd, réal. Maria Zmarz-Koczanowicz, Pologne.
Yukiyukite Shingun, réal. Kazuo Hara, Japon.

1989 : *Joe Leahy's neighbours*, réal. Bob Connolly et Robin Anderson, Australie.
Kazenaja Doroga, réal. V. Semenjuk, U.R.S.S.
Angano... angano, réal. César Paes, France.
Artémise, réal. Joëlle van Effenterre, France.
Le Carré de Lumière, réal. B. Ferreux, France.

1990 : *Sensucht nach Sodom*, réal. Hanno Baethe, Hans Hirschmüller, Kurt Raab, R.F.A.
Dzien za dniem, réal. Irena Kamienska, Pologne.
Chante !, réal. Christine Eymeric, France.
Un soleil entre deux nuages, réal. Marquise Lepage, Canada.
Les Patients, réal. Claire Simon, France.

1991 : *On the waves of the Adriatic*, B. McKenzie, Australie.
Nieskonczonosc dalekich drog, réal. A. Rózycki, Pologne.
Egaro Mile, réal. Ruchir Joshi, Inde.
Good News : von Kolporteurern, toten Hunden und anderen Wienern, réal. Ulrich Seidl, Autriche.
Voyages au pays de la Peuge, réal. S. Abdallah, M. Lazzarato, R. Ventura, A. Melitopoulos, France.

1992 : *Black Harvest*, réal. Bob Connolly, Robin Anderson, Australie.
In and out of time, réal. Elizabeth Finlayson, Etats-Unis.
Brother's Keeper, réal. J. Berlinger, B. Sinofsky, E-U.
Lumumba- la mort du prophète, réal. Raoul Peck, Allemagne-Suisse-Haïti.
Room to live, réal. Simon Everson, Marian Stoica, G.-B.
Mériaux Frères, réal. Christian Delcœur, France.

1993 : *Children of fate*, réal. Andrew Young, Susan Tod, U.S.A.
Wen die Götter lieben, réal. Johannes Holzhausen, Autriche.
These hands, réal. Flora M'mbugu-Schelling, Tanzanie.
Contes et comptes de la cour, réal. Eliane de Latour, France.
Babelville, réal. Philippe Baron, France.
Histoires autour de la folie, réal. Paule Muxel, Bertrand de Solliers, France.
Rudens Sniegas, réal. Valdas Navasaitis, Lituanie.

1994 : *Metaal en melancholie*, réal. Heddy Honigmann, Pays-Bas.
A Arca dos Zo'e, réal. Dominique Gallois et Vincent Carelli, Brésil.
City of the steppes, réal. Peter Brosens et Odo Halfants, Belgique.
The time of our lives, réal. Michael Grigsby, Grande-Bretagne.
Une vie saline, réal. Sophie Averty, France.
Habehira vehagoral, réal. Tsipi Reibenbach, Israel.
Thierry, portrait d'un absent, réal. François Christophe, France.

1995 : *Bahnhof Brest*, réal. Gerd Kroske, Allemagne.
Barbut, réal. Ole Askman, Danemark.
My vote is my secret, réal. Julie Henderson, Thulani Mokoena et Donne Rundle, Afrique du Sud/France.
Ngor, l'esprit des lieux, réal. Samba Félix Ndiaye, Sénégal.
Osaka Story, réal. Toichi Nakata, Grande-Bretagne/Japon.
La Conquête de Clichy, réal. Christophe Otzenberger, France.
La Nuit partagée, réal. Philippe Larue, France.
Coûte que coûte, réal. Claire Simon, France.
Paroles peintes, réal. Gil Moizon, France.

Hommages, rétrospectives, expositions, films surprises

1979 : *Cent ans de Cinéma du réel*, 150 films depuis 1879 présentés à la Cinémathèque française.

1980 : *Hommage au Festival des peuples* (1959-1979), sur le thème « Sud et magie » et à partir du travail de E. de Martino.

Télévision et paysans. L'Institut national de l'audiovisuel présentait vingt ans de documents sur le monde rural.

1981 : *Hommage à Nagisa Oshima*. Rétrospectives James Blue et Jean Rouch.

Première mondiale de *Reporters* de Raymond Depardon.

1982 : *America Revealed* présenté par William Sloan.

Hommage à Jean Eustache.

Pour un cinéma du réel plaisir par Jean-Michel Arnold.

Première en France de *Mit Starrem Blick aufs Geld* de Helga Reidemeister.

1983 : *Carte blanche à Freddy Buache*. Rétrospective Pierre Perrault

avec la Cinémathèque française. *Hong Kong* par Marco Muller.

Vidéo du réel par J.-J. Henry.

Première mondiale de *Faits divers* de Raymond Depardon.

1984 : *Premiers mètres* par Jean-Michel Arnold.

Télévision du réel, vingt-cinq ans de magazines d'information, présenté par l'Institut national de l'audiovisuel.

Première mondiale de *Notre nazi* de Robert Kramer.

1985 : *Finlande, documents et tradition, rétrospective 1904-1983* par Heimo Lappalainen. *Mémoire de la ville, Paris 1910-1984*, par la Mission du patrimoine ethnologique.

Trompe l'oeil (le réel tourné, détourné, contourné) par Jean-Michel Arnold.

Hommage à Nelson Pereira dos Santos.

1986 : *Hommage à Jürgen Böttcher*. *Mozambique : canal zéro*.

Joseph : un autoethnologue (J. Morder).

1987 : *Brésil : Aux sources du réel*, par Paulo Paranagua.

Free Cinema, par Louis Marcorelles.

1988 : *Année Européenne du Cinéma : programmes celtique, espagnol, grec, portugais ; hommage à Henri Storck*.

1989 : *Regard sur l'URSS*

1990 : *L'Inde : réalité et fascination*. *Hommage à Joris Ivens*.

A San Antonio de los Baños (Cuba) :

L'école des cinéastes latino-américains.

1991 : *L'Australie, à l'autre bout du rêve*. *Nelle-Zélande*.

1992 : *A la découverte de l'Amérique Latine*.

1993 : *Etats-Unis : Loin d'Hollywood*.

1994 : *Aspects du documentaire italien*. *Hommage à Vittorio De Seta*.

1995 : *1er siècle du cinéma/Cent ans de réel : l'expérience des limites*.

Cinéma du réel 1996

Depuis 18 ans, le festival international de films ethnographiques et sociologiques présente le monde dans toute sa diversité.

Je tiens à féliciter les organisateurs pour la qualité de leur programmation. Tous les films sélectionnés pour le Cinéma du Réel ont toujours eu cette caractéristique essentielle : un point de vue personnel s'appuyant sur une écriture originale.

Je félicite également les organisateurs pour le travail de prospection qu'ils accomplissent tout au long de l'année pour rapporter des images inédites que nous n'aurions peut-être jamais eu la chance de voir.

Le Cinéma du Réel n'attire pas que les spécialistes du documentaire. Cette manifestation a su conquérir un public très éclectique : les spectateurs chaque année plus nombreux à Beaubourg en sont la preuve.
Bon festival !

Marc Tessier

Directeur général du CNC

« Les documentaires m'ont toujours transmis la même idée qu'il n'y a qu'une grande espèce humaine, à laquelle j'appartiens moi aussi. Je crois que le bonheur de faire ou de regarder un documentaire vient de ce sentiment d'appartenance. »
(Dominique Dubosc)

Le festival Cinéma du réel renouvelle chaque année depuis 18 ans ce bonheur pour des spectateurs de plus en plus nombreux. C'est une expérience individuelle et forte que de découvrir des films qui, loin d'un sentiment d'étrangeté ou d'exotisme, redonnent un sens aux mots « respect de l'autre », « solidarité », « fraternité ». C'est ainsi que l'on peut expliquer la fidélité du public de ce festival. Cette expérience n'est possible que grâce au regard généreux et critique des organisateurs de cette manifestation qui savent découvrir chaque année, au sein d'une production qui apparaît de plus en plus uniformisée, un petit nombre de films réalisés par des auteurs qui ont un point de vue, une rigueur et une morale. La rencontre et la discussion avec ces réalisateurs font aussi partie de l'expérience du festival. La Direction du livre et de la lecture est heureuse de renouveler cette année encore son soutien à Cinéma du Réel. En donnant la possibilité à un jury de bibliothécaires et de cinéastes de décerner un « Prix des Bibliothèques », elle rappelle que les droits de diffusion d'un grand nombre de films découverts par Cinéma du Réel ont été acquis par la Direction du livre et de la lecture pour une large diffusion dans les bibliothèques publiques en France. La présence de ces œuvres inédites - et provenant du monde entier - dans les collections des bibliothèques permet d'élargir et de renouveler notre représentation du réel.

Jean-Sébastien Dupuit

Directeur du livre et de la lecture

For 18 years, the international festival of ethnographic and sociological films has revealed the world in all its diversity.

I wish to congratulate the organizers for the quality of their programming. All the films selected for the Cinéma du Réel have always shared one fundamental characteristic: a personal viewpoint based on an original form of expression.

*I should also like to congratulate the organizers for the prospecting they undertake all year round in order to bring back to us original images that we might otherwise never have the chance to see. The Cinéma du Réel does not attract only documentary film specialists. It has also succeeded in winning over a highly eclectic public, which is plain to see from the growing number of spectators that Beaubourg welcomes each year.
Have an enjoyable festival!*

Marc Tessier

Directeur général du CNC

« Documentaries have always conveyed to me the same idea - that there is just one large human race, to which I also belong. I think that the joy of making or watching a documentary film stems from this sense of belonging. »
(Dominique Dubosc)

Each year for the last 18 years, the Cinéma du réel Festival has renewed this joy for an increasing number of spectators. A strong personal experience is to be found in discovering films which, far from inciting a feeling of strangeness and exoticism, restore a sense to the words « respect for others », « solidarity » and « fraternity ». This is what helps explain the public's loyalty to the Festival. This kind of experience is only possible thanks to the generous and critical eye of the Festival organizers who, year after year, manage to unearth, from a seemingly ever-more uniform production, a small number of films by authors who have a point of view, a sense of rigour and ethics. Meeting and discussing with these filmmakers are also part of the experience offered by the Festival.

The Direction du livre et de la lecture is pleased to renew once again its support for the Cinéma du réel. The fact that a jury of librarians and filmmakers are able to award the Prix des Bibliothèques, reminds us that the distribution rights for a great many films discovered by the Cinéma du réel have been acquired by the Direction du livre et de la lecture, allowing wide distribution in French public libraries. The presence of these new works - from all over the world - in library collections helps widen and renew our representation of reality.

Jean-Sébastien Dupuit

Directeur du livre et de la lecture

Le Cinéma du Réel, c'est aussi la fête : 130 films en 10 jours !

Je doute qu'en dehors de l'équipe du Cinéma du Réel, attelée à cette tâche depuis des mois, quelqu'un n'arrive à les visionner tous. Si cela était le cas, le valeureux spectateur aurait gagné une accréditation à vie au Festival.

Mais au delà de ce record, il faut se réjouir très fortement de cette abondance, reflet, rappelons-le, de la richesse de la production, de la création du cinéma documentaire et de l'investissement humain, social et politique des réalisateurs. De plus, il paraît que les films rallongent à nouveau, échappant au carcan des programmations de la télévision, image retrouvée de la liberté de création.

Comme tous les ans, une rétrospective, celle du cinéma africain riche de 80 films, une compétition internationale des documentaires de l'année, un panorama français, des prix, des débats et surtout des rencontres, jubilation des choix, des images, des idées, des regards, des gens. L'abondance est au rendez-vous, comme nourritures généreuses qui laissent les convives épuisés, nostalgiques et solidaires au sein des banquets légendaires. Alors, que la fête commence !

Martine Blanc-Montmayeur

Directeur de la Bibliothèque publique d'information

Afriques : comment ça va avec la douleur ?

Un film, comme un cadeau, prédestiné, pour l'ouverture de ce 18e festival consacré en partie à des cinéastes d'Afrique.

Un titre, comme un refrain, quand désormais pour soi, la douleur est devenue la compagne de vie.

La douleur.

C'est bien de la douleur que je voudrais parler.

Celle qui, un beau matin de mars, en pleine effervescence d'une manifestation, - il y a un an déjà - est venue me surprendre, pour ne plus me quitter.

Celle avec laquelle il faudra gérer sa vie, son quotidien, son travail, son sommeil, son réveil.

Celle avec laquelle on aborde différemment ses voisins, ses amis, ses frères et ses sœurs.

Pour une mère-amour, partie dans cet « ailleurs » où les troubles cognitifs et l'aphasie confinent, et dont les larmes égrenent désormais les jours, je crie....

Mais ma douleur n'est pas unique.

Dans ces centaines de films visionnés, j'ai rencontré la douleur du monde.

Guerres, génocides, discrimination, exclusion, chômage, maladies, injustices, trahisons.

Petites ou grandes douleurs qui ne se mesurent pas, qui ne se partagent pas.

De toutes ces douleurs se tissent les histoires des hommes. Pour survivre.

Cette année plus que jamais, faisant fi du format médiatique, nos cinéastes ont choisi le temps et la durée pour en témoigner.

« Je pleure pour plusieurs raisons

Je pleure quand je vois les prisons pleines de jeunes

Quand je vois ces jeunes drogués je pleure

Je pleure quand je vois les rues pleines de mendiants »

Chanson du générique de **Nyamanton**,

(Cheick Oumar Sissoko)

Suzette Glénadel

Déléguée générale

Pour mon père et ma mère qui m'ont appris l'amour.

Cinéma du Réel is a celebration : 130 films in 10 days!

I doubt whether anyone other than the Cinéma du Réel team, who have been put to the task for months, will manage to see them all. Were this to happen, the valiant spectator would have gained a life-long invitation to the Festival.

Yet, over and above this record, we should take immense delight in such abundance which, let's not forget, merely reflects the production, the creativity of the documentary cinema, and the personal, social and political involvement of the filmmakers. What's more, films are apparently getting longer, freeing themselves from the yoke of television programming slots - the return of freely created images.

As each year, we find a retrospective - this year, an 80-film programme of African cinema - an international competition of documentaries of the year, a French panorama, awards, debates and especially encounters, a jubilation of choice, images, ideas, views, people. Abundance is at hand, as rich food which leaves guests exhausted, nostalgic, and closely-knit after legendary banquets.

So let the celebrations begin!

Martine Blanc-Montmayeur

Directeur de la Bibliothèque publique d'information

Africas : How are you doing with your pain ?

A film, like a gift, predestined, for the opening of this 18th festival partly dedicated to African filmmakers.

A title, like a refrain, when pain has henceforth become your life-companion.

Pain.

Pain is precisely what I wish to talk about.

The pain which, one fine March morning midst the bubbling excitement of events - one year ago already - took me by surprise, and will never leave me.

The pain with which you now have to manage your life, your work, your sleep, your waking hours.

The pain which means you approach neighbours, friends, brothers and sisters differently.

For a mother-love, departed into that « other world » where cognitive disorders and aphasia impose confinement, and whose tears now mark the passing days, I cry out...

But my pain is not unique.

In the hundreds of films I have seen, I have encountered the pain of the world.

Wars, genocides, discrimination, exclusion, unemployment, illness, injustice, betrayals.

Small pains or great pains which bear no measuring, which cannot be shared.

From all such pain is woven the history of man. In order to survive.

This year, more than ever, in blatant defiance of media-imposed formats, our filmmakers have opted for time and duration to bear witness to this.

« I cry for different reasons

I cry when I see the prisons brimming with young people

When I see these young junkies, I cry

I cry when I see the streets full of beggars »

*Title song of **Nyamanton** (Sheik Oumar Sissoko)*

Suzette Glenadel

Déléguée générale

For my father and mother who taught me love.

A propos de la sélection

Donnant le prix du court métrage à *Barbut*, le jury international couronnait l'an dernier le film le plus bref du festival. Une récompense que l'on pourrait lire peut-être comme un clin d'œil aux sempiternels *créneaux* au minutage prédéterminé dans lesquels est censé se couler le monde quand la télévision le regarde. Mais à **Cinéma du Réel**, nous sommes vraiment, résolument, au cinéma, et n'avons pas à le torturer sur un lit de Procuste. Voici donc des films, des courts, - assez peu -, et des longs, des très longs même, qui, tels des romans, s'attachent à leurs personnages, brassent des destins et des époques, à leur rythme, au rythme de leur auteur, au rythme de la vie. Car il s'agit souvent d'œuvres qui se sont créées dans la durée, quatre ans pour *Elektra* ou *Lange nach der Schlacht*, trois ans pour *Afriques*, *Shtetl*, un an ou davantage pour *Bi an* et bien d'autres films de cette sélection... D'autres films, comme *Singsing Tumbuan*, entreront dans la mémoire d'un peuple. A l'heure où *Coûte que coûte* sort en salle, nous ne pouvons que déplorer que les conditions de production semblent désormais ne permettre que très rarement de voir le documentaire sur le grand écran. Seuls les pays du Nord ont encore la volonté de s'impliquer dans la production institutionnelle et disposent d'un réseau vivant. Le documentaire français fait preuve de vitalité, avec de beaux films sur une grande variété de sujets, dont quelques-uns touchent enfin d'une façon personnelle à cette fracture sociale qui déchire notre société. Assez peu d'inédits parmi eux, car les chaînes de télévision diffusent relativement vite les œuvres qu'elles coproduisent. Le festival est dans ce cas l'occasion d'une seconde chance, et le cadre d'une rencontre vivante entre les auteurs et leur public. Au demeurant, ce public de fidèles amis sait désormais qu'il ne vient pas chercher au festival d'images-choc des conflits qui bouleversent le monde. Acceptant le risque de la découverte, qu'il s'embarque pour cette nouvelle aventure, qu'il « entre » dans ces films et dans leur durée, et tout le luxe de la croisière au long cours lui sera donné par surcroît.

Suzette Glenadel, Monique Laroze-Travers

*By attributing last year's short-film award to Barbut, the international jury crowned the Festival's shortest film. A reward which might well be taken as a wink at the eternal slots with their predefined length, into which the world is supposed to mould itself when television watches it. But at the **Cinéma du Réel**, we are truly and resolutely at the cinema, without having to torture film on one of Procrustes' beds. So, here we have films, short ones - relatively few - and long ones, even very long ones, which like novels grow attached to their characters, mixing destinies and eras, at their own rhythm, at their author's rhythm, at the rhythm of life. Many of the works have, in fact, been created over time: four years for *Elektra* and *Lange nach der Schlacht*, three years for *Afriques*, *Shtetl*, one or more years for *Bi an* and many other selected films. Other films, such as *Singsing Tumbuan* will go down in the memory of a people. Although *Coûte que coûte* is showing in cinemas, we can but deplore the fact that, to all appearances, production conditions only very rarely allow documentaries to be seen on large screens. Only in the Northern countries does the will to pursue institutional production and maintain a living network persist. The French documentary film shows proof of vitality, with fine films on a wide variety of subjects, some of which have finally begun to portray a personal view when tackling the social cleavage that is tearing our society apart. There are relatively few new films as television channels are relatively quick to broadcast the works they coproduce. In this case, the Festival offers them a second chance and the opportunity for a lively encounter between the authors and their public. For all that, the audience of faithful friends is now aware that the Festival is not the place to find shock images of the conflicts which distress the world. Provided the audience accepts the risk of discovery, of embarking on this new adventure and « entering » into these films and their time dimension, it will be given all the luxury of a long cruise to boot.*

Suzette Glenadel, Monique Laroze-Travers

Association des Amis du Cinéma du réel

Le documentaire est un combat : cela ne fait jamais qu'une vingtaine d'années que j'en suis personnellement convaincu.

C'est un combat pour les auteurs et réalisateurs dont l'ambition, l'imagination, le désir, sont toujours en avance d'une guerre sur les réalités pratiques et la possibilité de faire.

C'est un combat pour les producteurs que la dureté du temps a transformés en chercheurs d'or : la chasse aux financements confine parfois chez eux à la radiesthésie. C'est aussi un combat chez les diffuseurs, mais là, nous sommes pratiquement en état de guerre civile, pris entre les exigences contradictoires de la rentabilité et de la création : une mante religieuse, l'audience, ne cesse de dévorer son légitime époux, le talent.

C'est pourquoi c'est aussi, et d'abord, un combat *politique* : le documentaire est l'un des principaux lieux initiatiques par où se communiquent les valeurs essentielles de notre société. Encore y faut-il deux conditions : que de tels films existent, et qu'ils soient vus.

Tous ceux qui ont le pouvoir d'agir en ce sens doivent en prendre une claire conscience. Il faut les y aider, les y pousser, les y inciter avec fermeté : c'est ce qu'on appelle un combat politique.

Enfin, au bout de la route, c'est aussi un combat pour les spectateurs : les *télé-spectateurs* d'abord, qui, dans la jungle des programmes, doivent s'acharner à trouver la perle que - sans le savoir peut-être - ils recherchent ; mais aussi le *spectateur en salle*, qui, lui, est le plus souvent condamné à la mort lente du désert...

Sauf... sauf oasis, et source salvatrice. Qui ne voit que le *Cinéma du Réel*, au fil de ses dix-huit printemps, est devenu un de ces lieux de vie ? 18 ans, l'âge de voter, la majorité politique : le moment ou jamais de s'en convaincre : le documentaire est un combat !

Christian Franchet d'Espèrey, Président

Liste des membres

Membres d'honneur :

Chantal Akerman, Margot Benacerraf, Fernando Birri, Vittorio De Seta, Judit Elek, René Fillet, Mani Kaul, Marceline Lorian, Michel Melot, Nagisa Oshima, Nelson Pereira dos Santos, Pierre Perrault, Henri Storck, Frederick Wiseman

Membres fondateurs :

Bibliothèque Publique d'Information
Comité du film ethnographique
C.N.R.S. Audiovisuel

Membres de droit :

Le Directeur Général du CNC
Le Directeur du Livre et de la Lecture (Ministère de la Culture)
Le Directeur de l'action audiovisuelle extérieure (Ministère des Affaires Étrangères)
Le Président du Centre Georges Pompidou
Le Président de l'Ina
Le Président de la Fipresci
Le Président de la Cinémathèque Française
Le Président de la Femis

Membres correspondants étrangers :

Freddy Buache (Suisse)
Pankaj Butalia, (Inde)
Helena Koder, (Slovénie)
Pedro Pimenta, (Mozambique)
Helga Reidemeister, (RFA)
Mario Simondi, (Italie)
William Sloan, (USA)
Eckart Stein (RFA)
Peter Stevens, (Canada)
Junichi Ushiyama, (Japon)
Jacqueline Veuve (Suisse)
Colin Young, (Grande-Bretagne)

Membres actifs : à titre personnel

Thierry Augé, Nurith Aviv, Bernard Baissat, Jean-Louis Berdot, Jacques Bidou, Marie-Clémence Blanc-Paes, Dominique Bourgeois, Roger Caracache, Emma Cohn, Jean-Louis Comolli, Pascale Dauman, Marielle Delorme, Raymond Depardon, Gérard Desplanques, Bernard Dubois, Bertrand van Effenterre, Joëlle van Effenterre, Christian Franchet d'Espèrey, Denis Freyd, Pascal Gallet, Nicole Gaudet, Izza Genini, Evelyne Georges, Michel Grunbaum, Gérard Guérin, Mariama Hima, Yves Jaigu, Martine Jouando, Robert Kramer,

Documentary film is a struggle : I have been personally convinced of this fact for twenty years now. It is a struggle for the authors and directors, whose ambition, imagination and desires are always one war ahead of practical reality and what is possible.

It is a struggle for the producers, who have been transformed by these hard times into gold diggers : sometimes the hunt for finance is almost reduced to the art of divination.

It is also a struggle for the distributors but, as far as they are concerned, we are practically in a state of civil war, torn between the contradictory demands of profitability and creation : a praying mantis, the audience, is continually devouring its lawful spouse, talent.

It is therefore, also and above all, a political struggle : documentary film is one of the main initiatory media through which our society's fundamental values are communicated. This still necessarily depends on two conditions : that such films exist and that they be seen.

All those with the power to further these ends must be clearly aware of this. They have to be helped, pushed and resolutely encouraged to do so : this is what is known as political struggle.

Finally, at the end of the road, it is also a struggle for the viewers : firstly, television viewers, who have to undertake a desperate search to find the pearl which they are - perhaps unwittingly - looking for within the jungle of programmes. But also cinema viewers who are indeed most often condemned to a slow death in the desert...

Unless... unless they come across some oasis, that life-saving spring. Who can be unaware of the fact that the Cinéma du Réel, over its 18 years of existence, has become one of these life-giving spots ? Eighteen is the age at which we have the right to vote, at which we come of age politically : it is the moment - then or never - to fully realize this : documentary film is a struggle !

Christian Franchet d'Espèrey, Président

Catherine Lamour, Bernard Latarjet, Pascal Leclercq, Georges Luneau, Suzanne Mercier, Marco Muller, Marie-Pierre Muller, Samba Félix Ndiaye, Marie-Christine de Navacelle, Christian Oddos, Jean-Luc Ormières, Cesar Paes, Paulo Paranagua, Risto-Mikaël Pitkanen, Jacques Poitrenaud, Solange Poulet, Reine Prat, Jérôme Prieur, Marie-Claire Quiquemelle, Carole Roussopoulos, Guy Seligmann, Godfried Talboom

Membres actifs : au titre de leur institution

Jean-Michel Arnold, CNRS Image-Media
Alain Begramian, CNC
Martine Blanc-Montmayeur, BPI
Catherine Blangonnet, DLL
Marcel Bonnaud, CNAC GP
Michel Brunet, Ministère de la Coopération
Danielle Chantereau, INA
Alain Donzel, CNC
Jean-Marie Drot, Scam
Jean Dufour, BPI
Dominique Follet, BPI
Françoise Foucault, CFE
Thierry Garrel, Sept- Arte
Suzette Glénadel, BPI
Daniel Goudineau, CNC
Gérald Grunberg, BNF

Claude Guisard, Ina
Alain Morel, Mission du Patrimoine
Dominique Paini, Cinémathèque française
Jean-Loup Passek, Cnac GP
Jean Rouch, CFE
Christian Saglio, MAE
Dominique Sentilhes, MTM
Marie-Christine Wellhoff, MAE

Conseil d'administration

Jean-Michel Arnold,
Catherine Blangonnet,
Jacques Bidou, **vice-président**,
Martine Blanc-Montmayeur,
Michel Brunet,
Danielle Chantereau, **secrétaire générale**,
Marielle Delorme,
Jean-Marie Drot,
Dominique Follet, **trésorière**,
Christian Franchet d'Espèrey, **président**,
Denis Freyd, **vice-président**,
Thierry Garrel,
Suzette Glénadel,
Gérald Grunberg,
Martine Jouando,
Alain Morel,
Marie-Pierre Muller,
Jean Rouch,
Christian Saglio,
Jacqueline Veuve

Le jury international

André Delvaux Belgique
Pascale Dauman France
Teshome Gabriel États-Unis
Enno Patalas Allemagne
Moufida Tlatli Tunisie

décèrnera

- le prix Cinéma du Réel (50 000 F)
- le prix du Court métrage (15 000 F)
- le prix Joris Ivens (15 000 F)
- le prix de la SCAM (30 000 F)

André Delvaux

Réalisateur belge. En 1950, il accompagne au piano les vieux films de la cinémathèque de Bruxelles. Professeur de langue, il se passionne pour le cinéma. Il écrit en 1958 la musique de deux courts métrages de son ami Jean Brismé, dirige plusieurs émissions télévisées, dont des séries sur Fellini (1960) et Rouch (1962), et anime un séminaire sur le langage cinématographique à l'université de Bruxelles. En 1963, il est chargé de cours de langage et de réalisation cinématographiques à l'Institut national supérieur des arts du spectacle de Bruxelles. Il passe à la réalisation pour le grand écran en 1966. *Forges* (1956), *Le Temps des écoliers* (*Haagschool*, 1962), *L'Homme au crâne rasé* (*De Man die zijn Haar Kort liet knippen*, 1966), *Les Interprètes* (*Tolken*, 1968), *Un soir, un train* (1968), *Rendez-vous à Bray* (1971), *Belle* (1973), *Avec Bouts* (1977), *Femme entre chien et loup* (*Een Vrouw tussen hond en wolf*, 1979), *To Woody Allen, From Europe With Love* (1979), *Benvenuta* (1983), *Babel opera* (1985), *L'œuvre au noir* (1988).

Pascale Dauman

Productrice et distributrice française. Elle a collaboré à Argos Films avant de créer en 1973 sa société Pari Films, qui a fait découvrir en France le cinéma *underground* américain et distribué entre autres des films d'Ozu, Wim Wenders, Raymond Depardon, Chantal Akerman, Peter Greenaway, Idrissa Ouedraogo, Terence Davies, Stephen Frears... Parallèlement, elle co-produisait depuis *Reporters* (1981) les films de Raymond Depardon, au sein de leur société Double D copyright films, et créait en 1984 Films Inc, qui a co-produit entre autres certains films de Wim Wenders (*Paris-Texas*), et Peter Greenaway (*Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant*).

Teshome Gabriel

Né en Ethiopie, Professeur de média (cinéma, télévision) à Ucla, Los Angeles. Il est l'auteur de *Third Cinema in the World: The Aesthetics of Liberation* (*Le troisième Cinéma dans le monde: L'Esthétique de la Libération*, 1982) et co-rédacteur avec Hamid Naficy de *Otherness and the Media: The Ethnography of the imagined and the imaged* (*L'Autre et les média: Ethnographie de l'imaginé et de l'imagé*, 1994). Il a par ailleurs publié de nombreux essais sur des sujets variés dont *Nomadic aesthetics* (*Esthétiques nomades*), *Memory and Identity* (*Mémoire et identité*), *Ruin and the Other* (*La Ruine et l'autre*).

Enno Patalas

Vit à Munich depuis 1956. En 1957, il fonde le mensuel *Filmkritik*, et, dans les années 60, il collabore, entre autres, à *Der Spiegel*, *Die Zeit* et *Süddeutsche Zeitung*. Puis, il travaille pour la télévision à des émissions sur le cinéma. Il publie *Geschichte des Films* (avec Ulrich Gregor, 1962), *Sozialgeschichte der Stars* (1963), *Im Off - Filmartikel* (avec Frieda Grafe, 1974) et *Fritz Lang* (avec Frieda Grafe, 1976). Entre 1973 et 1994, il est directeur de la cinémathèque de Munich. Il reçoit en 1990 le prix Jean Mitry, au festival du film muet de Pordenone, pour son important travail de restauration de films allemands muets.

Moufida Tlatli

Réalisatrice tunisienne. Diplômée de l'Idhec, elle a d'abord travaillé comme «superviseur de scénario», puis comme directrice de production pour l'ORTF. A partir de 1972, elle travaille comme monteuse sur, entre autres, *Les Baliseurs du désert* (Nacer Khemir) et *Halfaouine* (Ferid Boughedir). *Les Silences du palais* (1994) est son premier film.

Le jury des bibliothèques et du patrimoine

Claire Borrel,
Bibliothèque municipale
de Saint-Étienne

Danielle Robert,
Bibliothèque municipale de Bordeaux

Denise Rouannet,
Bibliothèque municipale de Nice

Jacques Lombard,
anthropologue et réalisateur. Directeur de Recherche à l'Orstom, il est l'auteur de publications sur le statut de l'image dans la recherche en sciences sociales. Il a réalisé ou co-réalisé avec Michèle Fiéloux une dizaine de films documentaires dont : *Fitampoha* (1980), *Le divorce d'un tireur de pouce* (1988), *Les mémoires de Binduté Da* (1989), *Le prince charmant* (1991).

Alain Moreau,
réalisateur. Après une maîtrise de philosophie, il obtient un BTS en cinématographie à l'École Louis Lumière. Il a créé et anime depuis 1990 «Télérencontres», télévision locale de la Maison d'arrêt de la Santé. Il a réalisé de nombreux courts et moyens métrages dont : *Fenêtre sur cour*, *Chantier*, *Jacques Doillon, un portrait*, *Vidéolettre de Quentin*, *La brèche*.

décèrnera

- le prix des Bibliothèques (30 000 F) attribué par la Direction du Livre et de la Lecture parmi des films de la compétition internationale ou du panorama français.
- le prix du Patrimoine (15 000 F) attribué à un film français et portant sur la France.

Le Prix Louis Marcorelles

(achat du film et participation à un festival étranger)
décerné par le Ministère des Affaires Étrangères dans l'ensemble des films de production française.

**Séances
spéciales**

Afriques : comment ça va avec la douleur ?

France, 165 min / 1996 / 35 mm / couleur

Un film de Raymond Depardon réalisé à l'initiative de la Fondation de France et de Canal Plus

Image et son : Raymond Depardon

Montage : Roger Ikhlef

Production : Palmeraie et désert / Canal Plus

Distribution : Gemaci 28 allée Vivaldi 75012 Paris / France Tel : (33 1) 40 02 09 11

Raymond Depardon a choisi de nous parler de l'Afrique. Il nous fait découvrir l'Afrique qu'il aime, l'Afrique de tous les jours, chaleureuse, généreuse, unique, déchirée, pudique. Sous forme de journal filmé, seul, un micro sur sa caméra.

Il confronte ses a priori en parcourant, de juillet 1993 à février 1996, ces lieux fragiles du continent africain.

En partant de l'Afrique du Sud, puis l'Angola, le Rwanda, le Burundi, la Tanzanie, la Somalie, le Kenya, l'Éthiopie, le Soudan, le Tchad, le Niger, l'Égypte.

Refusant le silence de la misère, Raymond Depardon s'interroge sur sa responsabilité d'homme d'image à parler de la douleur.

Raymond Depardon has chosen to tell us about Africa. His film reveals to us the Africa he loves, everyday Africa which is at the same time heart-warming, generous, unique, torn apart and discrete.

It is a film diary, made with a one-man crew and a camera-mounted mike.

Travelling through those fragile lands which make up the African continent, from July 1993 to February 1996, he comes up face to face with his preconceptions.

Starting out from South Africa, he journeys through Angola, Rwanda, Burundi, Tanzania, Somalia, Kenya, Sudan, Chad, Niger, Egypt. Refusing to accept the silence of poverty, Raymond Depardon questions his responsibility as an image-maker to talk about pain.

Raymond Depardon

Né en 1942. Photographe, il fonde avec Gilles Caron, Hubert Henrotte et Hugues Vassal l'agence Gamma qu'il dirige à partir de 1973. En 1979, il devient membre de l'agence Magnum. A réalisé, entre autre :

■ *Jan Palach* 1969 ■ *50,81 %* 1974 ■ *Numéros zéro* 1977 ■ *San Clemente* 1980 /82 ■ *Reporters* 1980 /81 ■ *Faits divers* 1983 ■ *Les années dé-clic* 1984 ■ *Empty quarter* 1984 /85 ■ *Urgences* 1987 ■ *La captive du désert* (fiction) 1990 ■ *Délits flagrants* 1994

A paraître en septembre 1996 : *En Afrique*, Editions du Seuil, photographies et textes de Raymond Depardon au profit de l'Action Contre la Faim.

Bi an

L'autre rive

Chine, 140 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres anglais

Réalisation, montage et son : JIANG Yue

Image : Bi Jianfeng

Production : JIANG Yue

Pièce 531 Xinnanlou N° 203 Chaoneidajie

Pékin / Chine

Tel : (86 10) 404 2131 / Télécopie : (86 10) 201 4341

Ils ont une vingtaine d'années. Venu de toutes les provinces de Chine, ils sont quatorze, qui ont pris part à une expérience qui les a marqués à jamais : la création, au printemps 1993, à l'Institut d'art dramatique de Pékin, de la pièce *Bi an (L'autre rive)* de GAO Xingjiang et YU Jian, dans une mise en scène de MOU Sen. Totalement engagés dans la problématique de cette œuvre novatrice et dérangeante, acclamés lors des représentations, ils se sont brutalement retrouvés sans emploi, sans logement, et frustrés de la perspective exaltante d'une nouvelle collaboration avec Mou Sen. Une rude initiation à l'âge adulte, après les chimères de l'adolescence si bien reflétées dans *L'autre rive*, qui évoquait des sacrifices douloureux pour un idéal hors d'atteinte. De retour dans leur province, ils expriment pour la caméra leurs rêves, leurs déceptions et leurs espoirs. Portrait d'une certaine jeunesse chinoise, aux conditions de vie difficiles, le film manifeste aussi leurs exigences d'artistes envers la société.

They are about twenty years old. There are fourteen of them from provinces all over China and they have experienced an event which has marked them for life : the production of the play Bi An (The Other Bank) under the direction of Mou Sen at the Peking Institute of Drama in Spring 1993. After being totally taken up with the problems of this innovative and disturbing work, after receiving acclaim for their performances, they suddenly find themselves out of work, without accommodation, and deprived of the exciting prospect of working with Mou Sen again. It is a harsh initiation into adulthood, after the pipe dreams of their teenage years so well portrayed in The Other Bank, with its evocation of painful sacrifices for an ideal beyond reach. Back home in the provinces, they give expression to their dreams, disappointments and hopes in front of the camera. The portrait of a certain category of young Chinese living in difficult conditions, the film also reveals their expectations as artists vis-à-vis society.

JIANG Yue

Né en 1962. Diplômé de l'université de littérature du China Drama Institute, il travaille dans la production cinématographique. A réalisé :

■ *Troupe théâtrale de Lamas au Tibet* 1991
■ *Les catholiques au Tibet* 1992

Enquête sur Abraham

France, 102 min / 1996 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres français

Réalisation : Abraham Ségal

Image : J. Pamart, R. Katzenelson, N. Aslan

Son : Xavier Vauthrin, Amir Boverman

Montage : Michel Perez

Production : 13 Production/Ina/France 2/La Cinquième/CNDP/New Media Entertainment (Israël)/Palestinian Broadcasting Authority
13 Production : 6A rue Crinas prolongée
13007 Marseille / France

Tél : (33) 91 31 66 90 / Télécopie : (33) 91 31 75 67

La figure légendaire d'Abraham, considéré comme leur père par les Juifs et les Arabes, ainsi que par les fidèles des trois religions monothéistes, traverse l'histoire et la culture. Qui est cet immense personnage ? [...] Selim Nassib, l'enquêteur du film, suit la trace d'Abraham à Hébron et à Jérusalem, villes où son souvenir a marqué les lieux saints les plus disputés, les Tombeaux des Patriarches, et le mont du Temple, - Esplanade des Mosquées. Si l'héritage d'Abraham a souvent divisé ses descendants, son nom reste un symbole d'union. Le film a été tourné au cœur d'une actualité dramatique, entre le massacre accompli par un colon juif à la mosquée d'Hébron et un début d'application des accords de paix - encore fragiles - entre Israéliens et Palestiniens. Il tente de repérer les origines du conflit entre les fils d'Abraham, examine la figure du père, fondement du monothéisme, et interroge particulièrement les paradoxes du sacrifice du fils. A. Ségal

Through history and culture runs the legendary figure of Abraham, whom the Jews and Arabs consider as their father - as do the faithful of the three monotheistic religions. Who, in fact, is this immense character ? (...) In the film, Selim Nassib investigates the traces of Abraham in Hebron and Jerusalem, two towns where his memory has left its mark on the most contested of holy places.

Although Abraham's legacy has often divided his descendants, his name remains a symbol of unity. The film was shot in the middle of dramatic events : the Hebron mosque massacre by a Jewish settler and the first implementation of the still fragile peace agreement between the Israelis and Palestinians. It tries to unearth the roots of the conflict between the sons of Abraham, analyzes the father figure on which monotheism is founded, and specifically questions the paradoxes of the sacrifice of the son. A. Ségal

Abraham Ségal

Né à Bucarest en 1937. Études de philosophie et d'histoire à Jérusalem, puis entre à l'Idhec. Critique de cinéma, essayiste, délégué général du festival Films et Folies. A réalisé :

■ *B.A. BA* 1971 ■ *La vie, t'en as qu'une* 1978
■ *Alésia et retour* 1983 ■ *Hors les murs* 1985
■ *Couleurs Folie* 1986 ■ *Comme des fleurs* 1988 ■ *Van Gogh, la revanche ambiguë* 1989
■ *Toutes les couleurs* 1990 ■ *Socrate ou Audimat ?* 1995

Vendredi 8 mars, 20h00 / Salle Garance

Vendredi 8 mars, 14h00 / Petite salle

Dimanche 10 mars, 14h00 / Petite salle

Journal de campagne

France, 80 min / 1996 / vidéo Béta SP / couleur

Réalisation et image : Jean-Paul Andrieu

Son : Jérôme Ayasse, Renaud Michel

Montage : Françoise Besnier

Production : Ina / Périphérie productions

Distribution : Ina

4 avenue de l'Europe 94366 Bry-sur-Marne

Cedex / France

Tél : (33 1) 49 83 26 90 / Télécopie : (33 1) 49 83 31 92

Une équipe réduite, réalisateur-caméraman et preneur de son, a suivi la rédaction du journal *Le Monde* pendant la campagne pour l'élection présidentielle de 1995. Un observatoire privilégié pour examiner les problèmes de l'information et de la responsabilité de la presse. Au fur et à mesure des événements et des rebondissements (évolution des sondages, grand débat télévisé Jacques Chirac / Lionel Jospin notamment), le film montre comment les journalistes se positionnent par rapport aux différents protagonistes, et à quel point le petit monde politique et eux-mêmes sont conscients de l'influence qu'ils peuvent exercer.

A light crew, comprising a director-camera operator and a sound engineer, followed the editorial staff of Le Monde newspaper during the 1995 Presidential elections in France. It was a privileged observatory for examining the problems of information and the responsibility of the press. As events and consequences unroll (opinion poll trends, and particularly the big televised debate between Jacques Chirac and Lionel Jospin), the film shows how the journalists position themselves in relation to the different candidates, and to what extent the small world of politics and they themselves are aware of the influence they can wield.

Jean-Paul Andrieu

A réalisé :

■ *La traversée de la France à pied* 1994

Koral

Russie, 20 min / 1994 / 35 mm / noir et blanc film sans paroles

Réalisation : Vladimir Eisner

Production : Studio de Sibérie / Roskomkino

Studio de Sibérie : 122 rue Nemirovitcha-

Dantchenko 630087 Novosibirsk / Russie

Télécopie : (3832) 46 12 12

Contact : Roskomkino, direction des liaisons culturelles

Gnezdnikouski Pereoulou 7

103877 Moscou / Russie

Tel : (7 095) 229 16 29 / Télécopie : (7 095) 229 77 31

Depuis l'origine du monde, les Tchoukhtches survivent aux rigueurs du climat sibérien. Est-ce à cause de leur bonne humeur et de leur convivialité que le réalisateur a souligné ces images du quotidien des Noutendli d'une musique bouffe, et les a entrecoupées de cartons ironiques ?

Since the beginning of the world, the Tchoukhtches have withstood the harsh Siberian climate. Is it because they are so good-natured and full of conviviality that the filmmaker underscored these images of the Noutendli's way of life with comic music and interrupted them with ironic cartoons ?

Vladimir Eisner

Né à Perm en 1955. En 1985, il sort diplômé du VGIK comme documentariste. A réalisé :

■ *De la vie théâtrale de Simeone Stanislavskiy* 1986

■ *Zili-Byli Sem Semenov* (Il était une fois les 7 Siméons) (co-réal. Herz Frank) 1989

■ *A grande vitesse en avant* 1990

■ *La prière* 1990

■ *Une demeure calme* 1992

Rêve d'un jour

France, 75 min / 1995 / vidéo Béta SP / couleur

Réalisation : Jean-Louis Comolli

Image : Jean-Louis Porte, Clarisse Gatti

Son : Pierre Camus

Montage : Anne Baudry, Isabelle Roudy

Production : Com'unimage / Collectif

Arcobaleno / Télésonne

Distribution : Com'unimage

5 rue de Médicis 75006 Paris / France

Tél : (33 1) 43 25 04 74 / Télécopie : (33 1) 43 54 57 79

Le Jour était un quotidien, paru quelques mois en 1993, et réalisé dans des conditions un peu aventureuses par un collectif de jeunes gens utopistes et enthousiastes.

« J'ai proposé à l'une des journalistes du *Jour*, Catherine Delgado, d'aller à la rencontre de ses camarades d'hier, de choisir elle-même ceux qu'elle avait envie de revoir, de redécouvrir et de mieux comprendre, douze mois après la mort de leur journal. Catherine écrit en le vivant le scénario de ce film. Elle part à la recherche de ce qui a brûlé, disparu, envolé en fumée et de ce qui brûle encore, braisé sous les cendres. J'ai filmé ces rencontres très simplement. Un visage, un corps, un regard en face d'un autre. La relation nouée dans le récit et dans l'écoute. Des intérieurs, des lumières d'esquisse. Le lieu du *Jour* est devenu un non-lieu - l'utopie elle-même -, et le temps, un non-temps, c'est-à-dire l'éternel présent de la mémoire. » Jean-Louis Comolli

The daily newspaper, Le Jour, appeared for a few months in 1993 and was produced in somewhat adventurous circumstances by a group of young people both utopian and enthusiastic. « Twelve months after the collapse of Le Jour, I suggested to C. Delgado, one of the paper's journalists, that she meet up again with her former colleagues, those she wished to rediscover and understand better. By living through the film, Catherine wrote the film's scenario. She goes in search of what had burnt and vanished into smoke and what lay smouldering in the ashes. I filmed these encounters very simply. Interiors and half-light. The daylight place became a non-place - utopia itself - and time became non-time, that is to say the eternal present of memory. » J.-L. Comolli

Jean-Louis Comolli

Journaliste, écrivain et réalisateur de long métrages pour le cinéma et la télévision. Il collabore aux Cahiers du Cinéma de 1962 à 1978, et à Jazz Magazine. Il a co-dirigé le Dictionnaire du Jazz. A réalisé entre autres :

■ *Les deux Marseillaises* 1968

■ *La Cécilia* (fiction) 1976

■ *Toto, une anthologie* 1979

■ *Harmonie* 1982

■ *Les chemins du retour* 1982

■ *Le bal d'Irène* (fiction) 1986

■ *La France à la carte* 1986

■ *Pétition* (fiction) 1987

■ *Tabarka* 42-87 1987

■ *Kataev, la classe du maître* 1988

■ *Tous pour un !* 1988

■ *Marseille de père en fils* 1989

■ *Jardin du jeu* 1989

■ *Paul-Émile Victor* 1990

■ *Naissance d'un hôpital* 1991

■ *Théâtre / Schiaretti / Reims* 1991

■ *La campagne de Provence* 1992

■ *Une semaine en cuisine* 1992

■ *Chahine & Co.* 1993

■ *La vraie vie (dans les bureaux)* 1993

■ *Gauche - Droite à Marseille en mars* 1993

Dimanche 17 mars, 14h30 / Salle Garance

Dimanche 10 mars, 17h30 / Salle Garance

Jeudi 14 mars, 14h00 / Studio 5

Dimanche 17 mars, 17h00 / Studio 5

Singsing Tumbuan

La danse des masques

Papouasie-Nouvelle Guinée / Pays Bas,
170 min / 1995 / vidéo Béta SP / couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Marsha Berman

Image : D. Hannan, G. Evatt, M. Berman

Son : Pacific View Productions (PNG)

Montage : John Vandenberg, Marsha Berman

Production et distribution : Asples Productions

aux Pays Bas : Zandhoek 8-hs, 1013 KT,

Amsterdam / Pays-Bas

Tel : (31 20) 626 05 08 / Télécopie : (3175) 704 554

en Papouasie : P.O. Box 4009 Boroko / Papouasie

Nouvelle Guinée

Tel et télécopie : (675) 212 051

Le *Singsing Tumbuan* (danse des masques) est une cérémonie rare - une fois tous les cinq ou dix ans peut-être -, caractéristique de la région du fleuve Ramu, en Papouasie Nouvelle-Guinée.

Début 1989, les Anciens du village de Birap ont décidé d'organiser un *singsing* au début de la saison sèche de l'année suivante, pour mettre fin à une période de deuil en l'honneur de trois ancêtres décédés. Quelques mois avant la date prévue, commence la préparation : construction d'un enclos secret pour les hommes, réalisation des masques et des jupes de feuilles, transport des flûtes sacrées. Pendant ce temps, l'activité ordinaire se poursuit au village, et son rythme s'accélère à l'approche de l'événement.

Commenté par le chef Roma Romanus, le film montre comment la fête constitue un temps fort de la cohésion sociale, et le piment d'une existence par ailleurs routinière et laborieuse. Il se veut aussi un témoignage pour la postérité, car la survie de cette cérémonie est menacée.

Singsing Tumbuan, or Mask dance, is a rare ceremonial event characteristic of the Lower Ramu River cultural area of Papua New Guinea. In early 1989, the Big Men of Birap Village decided to hold a singsing at the start of the dry season of the following year, to end the mourning period for three deceased village elders. Several months prior to the date set for the event, the process of preparation begins. An enclosure is erected hiding the activities in the Men's house from sight, the sacred flutes are brought in from the bush, and the construction of the Masks begins. Meanwhile, daily subsistence activities continue in the community, in accelerated pace as the feast approaches.

With a commentary by the chief Roma Romanus, the film shows how the festival contributes to village's social cohesion and adds spice to an otherwise humdrum and laborious existence.

Marsha Berman

Née en 1954 aux États-Unis, elle émigre en 1965 aux Pays-Bas où elle étudie l'anthropologie, la peinture et les arts graphiques. Depuis 1986, elle vit et travaille en Papouasie Nouvelle Guinée. *Singsing Tumbuan* est son premier film.

Samedi 16 mars, 17h00 / Studio 5

Regards sur la Bosnie

Courts métrages bosniaques

Incertitude

8 min / 1993

Réalisation : Dinno Kassalo

Production : Télévision de Bosnie-Herzégovine

Bosnia ekspress

6 min / 1994

Réalisation : Dinno Kassalo

Production : Télévision de Bosnie-Herzégovine

En regardant l'eau

1 min / 1995

Réalisation : Dinno Kassalo

Production : Télévision de Bosnie-Herzégovine

Eau courante

4 min / 1995

Réalisation : Dinno Kassalo

Production : Télévision de Bosnie-Herzégovine

Kao Sarajevo

18 min / 1992-95

Réalisation et Production : Dejan Veric,

Muhammed Mujkic

Mojim Projateljima

Message à mes amis

7 min / 1993

Réalisation : Zlatko Lavanic

Image : Ahmed Imamovic

Son : Olivier Todorovic

Production : Saga-Sarajevo

En cinq plans, le réalisateur nous fait comprendre l'état d'esprit d'un habitant de Sarajevo détruite.

In five shots, the director makes us understand the state of mind of a person from Sarajevo, the destroyed city.

Skitnice i psi

Les vagabonds et les chiens

26 min / 1993

Réalisation : Zlatko Lavanic

Image : Milenko Uherka

Son : Fuad Mulahasanovic

Production : Saga-Sarajevo

L'hôtel se trouve à proximité immédiate de la gare de Sarajevo. Il est devenu le lieu d'habitation de nombreux sans-abris. Ceux-ci partent chaque matin et vagabondent dans la ville pour se retrouver à nouveau dans l'hôtel détruit par les grenades.

A hotel in the centre of town is a war-time home and refuge for many of Sarajevo's homeless people. Every morning they leave the hotel and wander around the destroyed city gathering again at the defunct hotel in the afternoon.

Dimanche 17 mars, 17h00 / Petite salle

Asyl

Asile

Suisse, 15 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur
sous-titres français

Réalisation et montage : Ina Volmer

Image : Stephane Kuthy

Son : Christian Davy

Production : Ecal / Davi

46 rue de l'Industrie

CH 1030 Bussigny / Suisse

Tel : (41 21) 702 92 15 / Télécopie : (41 21) 702 92 09

Zürich, janvier 1995 : une réfugiée bosniaque, qui sollicite un permis de séjour en Suisse, est convoquée dans le service compétent de la police cantonale. Le dispositif de l'interrogatoire est simple : une fonctionnaire, à sa machine à écrire, qui pose les questions et rédige le procès-verbal des réponses, et un interprète...

Zurich, January 1995 : a Bosnian refugee, who is applying for a residence permit in Switzerland, is summoned to the cantonal police office dealing with such matters. The setting employed for the questioning is simple : a civil servant with her typewriter, asking questions and typing up a report with the answers, and an interpreter...

Ina Volmer

Née en 1964. Études de graphisme et dessin. Elle travaille comme photographe et assistante caméra. En 1991, elle entre à l'école cantonale d'art de Lausanne. A réalisé :
■ *Le ballon* 1992 ■ *Panama* (fiction) 1995

Dimanche 17 mars, 17h00 / Petite salle

Hommage à Arne Sucksdorff

En Sommarsaga

Une légende d'été

13 min / 1941

Réalisation, scénario,
image et montage : Arne Sucksdorff
Production : Svensk Filmindustri
Narrateur : Gunnar Sjöberg

L'idylle pastorale de l'été suédois. Sucksdorff reflète son propre bonheur dans une miniature sur la vie forestière.

The pastoral idyll of a Swedish summer. Sucksdorff reflects his own happiness in a miniature on forest life.

Sarvtid

Les semilles

9 min / 1942

Réalisation, scénario,
image et montage : Arne Sucksdorff
Production : Svensk Filmindustri
Narrateur : Gunnar Skoglund

À l'approche de l'hiver, les Sames (les Lapons) descendent des montagnes avec leurs rennes pour trouver refuge dans les forêts.

At the approach of winter, the Same (Lapps) come down from the mountains with their reindeer to seek refuge in the forests.

Gryning

L'aube

8 min / 1944

Réalisation, scénario,
image et montage : Arne Sucksdorff
Production : Svensk Filmindustri
Sans commentaire

Un chasseur viole l'une des lois les plus élémentaires de la nature. Une histoire cruelle et indicible.

A hunter breaks one of nature's fundamental laws. A cruel and unspeakable story.

Skuggor över snön

Ombres sur la neige

11 min / 1945

Réalisation, scénario, image et montage :
Arne Sucksdorff
Production : Svensk Filmindustri
Narrateur : Olof Molander

En Laponie, un chasseur d'ours recule à cause de sa propre angoisse devant les forces inconnues de la nature.

In Lapland, a bear hunter shrinks back, caught in his own terror in the face of nature's unknown forces.



Arne Sucksdorff lors du tournage de *Le rythme de la ville* DR

Människor i stad

Le rythme de la ville

17 min / 1947

Réalisation, scénario,
image et montage : Arne Sucksdorff
Production : Svensk Filmindustri
Sans commentaire

Hymne à Stockholm, mêlant haine et amour. A obtenu le premier Oscar suédois en 1948.

A hymn to Stockholm, mingling love and hate. Awarded the first Swedish Oscar in 1948.

En kluven värld

Un monde divisé

9 min / 1948

Réalisation, scénario,
image et montage : Arne Sucksdorff
Production : Svensk Filmindustri
Sans commentaire.

Un conte cruel sur le dualisme de la nature et de l'homme. L'idylle n'est qu'apparente, car les forces de la nature nous sont inaccessibles.

A cruel story about the dualism of nature and man. The idyll is not what it seems, as the forces of nature remain inaccessible.

Arne Sucksdorff

Né le 3 février 1917 à Stockholm. Après des études de biologie, Sucksdorff séjourne à Berlin durant les années trente, où il fréquente l'école d'art de Reinmann et travaille avec l'acteur Rudolf Klein-Rogge. Entre 1951 et 1964, il effectue plusieurs séjours en Inde. En 1964, il devient directeur d'un institut du film documentaire au Brésil pour le compte de l'Unesco. A réalisé de nombreux courts métrages et :

- *Det stora äventyret* (La grande aventure) 1953
- *En djungelsaga* (L'arc et la flûte) 1957
- *Pojken i trädet* (Le garçon dans l'arbre) 1961
- *Mitt hem är Copacabana* (Chez moi à Copacabana) 1965

Samedi 16 mars, 20h30 / Salle Garance

**Compétition
internationale**

Aube urbaine

Canada, 23 min / 1995 / 16 mm / noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation : Jeannine Gagné

Image : Michel Lamothe, Serge Giguère

Son : Pierre Bertrand

Montage : Louise Dugal

Production : Les Films de l'Autre

4067 bvd St Laurent bureau 204 H2W 1Y7

Montréal - Québec / Canada

Tel : (1 514) 288 23 81 / Télécopie : (1 514) 849 12 31

Distribution : Cinéma Libre

4067 Boul. St Laurent Bureau 403 H2W 1Y7

Montréal - Québec / Canada

Tel : (1 514) 849 78 88 / Télécopie : (1 514) 849 12 31

Montréal, au mois de mars, à l'aube. Une jeune femme entrevue. Des bribes de conversation. Des vies parallèles. Une certaine impression. Toutes sortes d'affaires.

Montreal, in a March dawn. Glimpses of a young woman. Snatches of conversation overheard. Parallel lives. A certain impression. All kinds of happenings.

Jeannine Gagné

Avant d'être réalisatrice et productrice aux Films de l'Autre, elle a été professeur de français, spécialiste en audio-visuel au ministère de l'éducation, professeur de cinéma et réalisatrice pour la télévision. A réalisé :

■ *Mascara et rouge à lèvres* 1973 ■ *Sans faire d'histoire* 1973 ■ *Entre temps* 1986

■ *Drôle de fille* 1987 ■ *Bébé bonheur* 1994

Le bouillon d'Awara

France / Belgique, 70 min / 1996 / 35 mm / couleur
sous-titres français et anglais

Réalisation et image : César Paes

Son : Bernard Oses

Montage : Agnès Contensou,

Marie-Clémence Paes, César Paes

Production : Laterit Productions / Cobra

Films / ORSTOM / La Sept-Arte / RTBF

Distribution : Laterit Productions

123 rue du faubourg Poissonnière 75009

Paris / France

Tel : (33 1) 42 80 69 38 / Télécopie : (33 1) 42 82 14 60

« A Mana, petit bourg guyanais de 1500 habitants, Amérindiens, Européens, Créoles, Noirs, Marrons, Surinamiens, Hmongs et Brésiliens racontent... le bouillon d'Awara, une sorte de pot-au-feu à base d'awara - fruit d'un palmier commun en Guyane -, que les Créoles préparent le lundi de Pâques.

On dit que celui qui en mange ce jour-là ne quittera plus jamais la Guyane, ou qu'il reviendra sûrement s'il doit partir... » César Paes

« *In Mana, a small Guyanese town of 1500 inhabitants, Amerindians, Europeans, Creoles, Blacks, Browns, Surinamese, Hmongs and Brazilians tell the story of... Awara broth, a kind of stew made from the awara - the fruit of a palm tree commonly found in French Guiana - and prepared by the Creole community on Easter Monday.*

It is said that anyone who eats this broth that day will never leave Guiana or, should they leave, will inevitably return... » César Paes

César Paes

Né au Brésil en 1955. Il vit à Paris depuis 1979. A réalisé :

■ *Angano... Angano... Nouvelles de Madagascar* (1989) ■ *Aux guerriers du silence...* (1992) ■ *Un temps mis en conserve* (1993)

Dealers among dealers

États-Unis, 77 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation : Gaylen Ross

Image : Robert Richman

Son : Michael Barosky, Tom Paul, Lisa Schnell

Montage : Gaylen Ross, Paula Heredia, Liz Long

Production : GR Films Inc.

155 Henry Street PHC NY 11201 Brooklyn

New York / États-Unis

Tel et télécopie : (1 718) 875 1512.

Distribution : Jane Balfour

Burghley House 35 Fortress Road

NW5 1AD Londres / Grande-Bretagne

Tel : (44 171) 267 5392 / Télécopie : (44 171) 267 4241

Sur une pierre ils parient des fortunes, pour une pierre ils vont de Londres à Genève ou Miami... Jeu, chasse au trésor, passion ou tout cela à la fois, simplement dans l'exercice de leur métier. Ce sont les diamantaires sur Jeweller's Row autour de la 47ème rue à New York. Une profession encore essentiellement exercée par les Juifs, avec ses rituels et ses codes d'honneur qui remontent au Moyen-Age, et se transmettent de père en fils, mais de plain-pied dans le monde moderne où la fièvre des marchés a fait et défait des fortunes dans les années quatre-vingt-dix. Des bureaux dans lesquels une vente se conclut d'une simple poignée de main aux ateliers d'art où le travail s'accompagne de cantiques en hébreu, ou aux grandes ventes internationales, avec le monde entier au téléphone, le film présente les mille aspects de ce petit monde.

They stake fortunes on a precious stone, they travel from London to Geneva or Miami for a stone... Gambling, treasure hunting, passion - or a combination of all these - are simply part of their job. They are the diamond merchants of Jewellers' Row near 47th Street in New York. The trade is still basically run by Jewish dealers and has rituals and codes of honour dating back to the Middle Ages, handed down from father to son. Yet, it has a firm footing in the modern world, where the 1990s market fever made and unmade fortunes. The film depicts the thousand different facets of this tiny world, from offices where a handshake alone clinches the deal and art workshops where the work is done to Hebrew canticles, through to the big international sales which have the whole world on the phone.

Gaylen Ross

Avant de mettre en scène des spectacles de théâtre et de danse, elle a été une actrice spécialisée dans les films d'horreur et a joué dans le classique *Dawn of the Dead*. A réalisé :

■ *Out of solidarity* ■ *Not just Las Vegas*

Lundi 11 mars 14h30 / Salle Garance
Mercredi 13 mars, 16h00 / 14 Juillet Beaubourg

Samedi 9 mars, 14h30 / Salle Garance
Mercredi 13 mars, 21h00 / 14 Juillet Beaubourg

Vendredi 8 mars, 17h30 / Salle Garance
Lundi 11 mars, 20h00 / Petite salle

A

D

E

Elektra, Avagy : Bevezetése kapitalizmus politikai gazdaságánál

**Elektra ou Introduction
à l'économie politique du capitalisme**

Hongrie, 83 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Pál Schiffer

Image : Tamás Andor, Tamás Lajos, F. Gózon,
G. Petrics, G. Agóston, G. Stenszky

Son : Frigyes Wahl

Montage : Mária Rigó

Production et distribution : Budapest Filmstúdió

Kft. c / o Filmunió

Varosligeti fasor 38 1068 Budapest / Hongrie

Tél : (361) 351 77 61 / Télécopie : (361) 268 0070

Après la faillite de Videoton, le géant hongrois de l'électronique, László Szolgai, ancien contre-maître, et cinq de ses hommes d'équipe mettent en commun leurs indemnités de licenciement pour créer Elektra, petite entreprise coopérative. Quatre ans passent... « Si plus tard, en des temps plus faciles, quelqu'un fait des recherches sur cette période de changement et de confusion que fut le début des années 90, je lui recommanderais bien davantage comme point de départ de regarder l'histoire de la création et du développement d'Elektra que de visionner les archives des sessions du parlement ou les enregistrements des émissions politiques. » György Báron

Following the bankruptcy of Videoton, the giant Hungarian electronics company, Laszlo Szolgai, former supervisor, and five men from his team pool their redundancy pay to set up Elektra, a small cooperative. Four years go by...

« If, in a happier age, someone wishes to find out what happened here in the early nineties, what those changing years full of confusion were like, I would much sooner recommend that he consider the story of Elektra, how the company was established and how it managed to develop, than that he watched the broadcasts of the Parliamentary sessions or any political news programmes. » György Báron

Pál Schiffer

Né à Budapest en 1939. Diplômé du collège de cinéma et d'art dramatique de Budapest en 1963. A réalisé entre autres :

■ *Ilyen ez a háború* (Miroir de cette guerre) 1966 ■ *Tiszazug* 1968 ■ *Ellenérvek* (Arguments contraires) 1969 ■ *Fekete vonat* (Train noir) 1970 ■ *Mit csinálnak a cigánygyerekek ?* (Que font les enfants tziganes ?) 1974 ■ *Várjuk Erikát* (En attendant Erika) 1974 ■ *Cséplő Gyuri* (Gyuri) 1977 ■ *A pártfogolt* (Liberté provisoire) 1981 ■ *Nyugodjak békében* (Laissez moi tranquille) 1982 ■ *Földi paradicsom* (Le jardinier modèle) 1983 ■ *Kovbojok* (Cowboys) 1985 ■ *Dávid család* (La famille David) 1986 ■ *A Dunánál* (Histoires magyares) 1987 ■ *Az Ibfai Kovboj* (Le cowboy hongrois) 1987 ■ *Engesztelő* (Expiation) 1988-89 ■ *Ledöntött utjelzők* (Panneaux discordants) 1990 ■ *Videoton sztori 1, 2 et 3* 1991-1993

Vendredi 8 mars, 17h00 / Petite salle
Dimanche 10 mars, 20h30 / Salle Garance

Getting ready

Grande-Bretagne, 19 mn / 1995 / 16 mm / couleur
et noir et blanc

Réalisation et montage : Thom Osborn

Image : Thom Osborn, Warwick Thompson

Son : Dominic Almeida

Production : Thom Osborn / London Production

Fund

Distribution : Thom Osborn

1A Brecknock Rd N7 OBL Londres / Grande-Bretagne

Tel : (44 171) 482 06 00 / Télécopie : (44 171) 739 63 66

« Un pianiste se prépare : tension mentale, isolement même, que requiert tout grand événement. Sa femme veille aux petits détails matériels. La loge est décorée d'images de grands musiciens. « C'est vrai qu'on est nerveux avant un concert. Les Bédouins font des exercices de respiration avant d'aller chasser. » Ce n'était pas un vrai concert, mais on était vraiment en 1960, et Frangcon Davies est un vrai pianiste qui joue Beethoven, Brahms et Chopin. Et lui et sa femme (qui n'est pas sa vraie femme) nous disent 35 ans plus tard comment ils se sentaient à ce moment-là. » Thom Osborn

« A pianist prepares : his wife attends his needs. In the artist's room, great musicians are on the walls. « As everyone knows, you get nervous before a concert. The Bedouins have an exercise before they go out hunting. » This was not a real concert, but it really was 1960 and Frangcon Davies really plays Beethoven, Brahms and Chopin ; and he and his wife (not his real wife) are being interviewed 35 years later to tell us how they were then : and the focus, the isolating preoccupation even, needed for any big event. » Thom Osborn

Thom Osborn

Médecin pendant trois ans, il travaille ensuite au théâtre et au cirque comme scénariste, acteur et metteur en scène. *Getting ready* est sa première réalisation

Vendredi 8 mars, 17h30 / Salle Garance
Lundi 11 mars, 20h00 / Petite salle

Gratian

Roumanie/Allemagne, 45 min / 1995 / 16 mm / couleur
et noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation, image et montage : Thomas Ciulei

Son : Ioana Cioară, Florin Nica

Production et distribution : Thomas Ciulei

Filmproduktion / HFF München

Kaulbachstr. 68 A2 D-80539 München / Allemagne

Tel et télécopie : (49 89) 395 178

rue Tudor Arghezi 14 Bucarest 2 / Roumanie

Tel : (40 1) 211 3344 / Télécopie : (40 1) 211 2636

Au village d'Izbuc, dans les Carpathes, on croit que Gratian Florea se transforme en loup-garou. La coutume veut qu'à chaque naissance, la sage-femme invoque les esprits pour donner au nouveau-né beauté, amour ou sagesse. Mais pour Gratian, dit-on, elle ne put couper le cordon qu'après avoir invoqué pour lui un destin de loup-garou. Rejeté par sa famille, il est maintenant un vieillard qui vit à l'écart du bourg dans une cabane sans eau ni chauffage. Tous les samedis, il descend au village mendier sa nourriture de la semaine. Ceux qui ont refusé de le satisfaire, dit la rumeur, ont eu des agneaux dévorés par des loups quelques jours plus tard...

In Izbuc, a village in the Carpathian mountains, people believe that Gratian Florea is a werewolf. According to an old custom, when a child is born, the midwives call upon the spirits, to make the child hard-working, beautiful, lovable or wise. It is said that when Gratian was born, the umbilical cord broke only after the midwife called for him to be a werewolf. Driven out by his family, the 73 year old Gratian now lives outside the village in a shack with no water or heating. Every Saturday, he goes into the village and begs for the food he needs for the next week. The saying goes that those who refused to give him something had their sheep eaten by wolves later...

Thomas Ciulei

Né à Bucarest en 1965. En 1979, il part aux États-Unis où il étudie la photographie à la School of Visual Arts. Étudie ensuite à partir de 1990 à la Hochschule für Fernsehen und Film de München. Assistant de Lucian Pintilie. A réalisé :

■ *What do they need a cemetery for, those fools ?* 1988 ■ *Abdulkader* 1988 ■ *Zerr-Schnitt* 1990 ■ *Plays of light at the Maxim* 1990 ■ *In the American nose* 1995

Dimanche 10 mars, 14h30 / Salle Garance
Jeudi 14 mars, 17h00 / Petite salle

A guerra da agua

La guerre de l'eau

Mozambique, 73 min / 1995 / vidéo Beta
SP / couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Licinio Azevedo
Image : Rui Assubujji
Son : Karen Boswal
Montage : Orlando Mesquita
Production : Ebano Multimedia
R. Pereira Marinho 80 Maputo / Mozambique
Tel : (258 1) 49 30 86 / Télécopie : (258 1) 49 30 82.

A Chicomo, région de forêt, à l'intérieur du Mozambique, les puits ont souvent été détruits pendant la guerre pour qu'ils ne tombent pas aux mains de l'ennemi. Pendant les mois d'étiage, quand l'eau de pluie conservée dans les réservoirs familiaux s'épuise, les femmes doivent marcher parfois deux jours pour remplir leur seau. Suivant le fil de quatre histoires qui s'entremêlent, le film montre comment toute la communauté résiste à l'adversité et s'organise pour gagner la guerre de l'eau, des responsables locaux et des mécaniciens chargés de réparer les pompes aux anciens qui connaissent les secrets de la nature et l'art de creuser des citernes dans les troncs de baobab.

In Chicomo, a forested region in the interior of Mozambique, the wells were often destroyed during the war to prevent them falling into enemy hands. During the months when water is low, the rain-water in the family storage tanks runs out and the women sometimes have to walk for two days to fill their buckets. Following the threads of four intertwined stories, the film shows how the whole community counters adversity and organizes itself to win the battle for water : the local officials and mechanics in charge of repairing the pumps, the elders versed in nature's secrets and the art of hollowing out tanks in the trunks of the baobab trees.

Licinio Azevedo

Né au Brésil en 1951, il vit au Mozambique depuis 20 ans. Il a travaillé à l'Institut National du Cinéma et à l'Institut de la Communication Sociale du Mozambique comme responsable de l'émission hebdomadaire pour la télévision du programme éducatif Canal Zero. A réalisé, entre autres :

- *O Poço* (Le puits) 1986
- *A Colheita do Diabolo* (La pluie) 1988
- *Marracuene* 1990
- *Adeus RDA* (Adieu RDA) 1991
- *A árvore dos Antepassados* (L'arbre de nos ancêtres) 1994

Mercredi 13 mars, 17h30 / Salle Garance
Samedi 16 mars, 14h00 / Petite salle

Haiti-uden titel

Haiti-sans titre

Danemark, 85 min / 1995 / 35 mm / couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Jørgen Leth
Image : T. Gislason, D. Holmberg, A. Gruszynski, J. Leth
Son : J. Danielsen, D. R. Hamsen, M. Bjørmager
Montage : C. Skousen, J. Thuesen, J. Danielsen
Production : Det Danske Filmmærksted / Statens Filmcentral
Distribution : Det Danske Filmmærksted
Vesterbrogade 24 DK 1620 Copenhagen V / Danemark
Tel : (45) 31 24 16 24 / Télécopie : (45) 31 24 44 19

Une vision toute personnelle de Haïti par le cinéaste Jørgen Leth qui réside dans l'île depuis quelques années. Un pays où la réalité ressemble à la fiction, et où les événements composent comme un récit, un pays où l'histoire, la superstition et le vaudou pèsent encore sur la politique, une histoire écrite avec du sang, faite de violence, d'esclavage, de conflits et de révoltes... Le film tente d'interroger les mythes et le quotidien à travers des moments parfois touchants, parfois dramatiques : « Je suis comme hypnotisé par Haïti. Chaque fois que j'y retourne, j'ai l'impression de plonger dans le chaos. Mais un chaos qui me fascine avec son mystère, ses horreurs, sa sensualité et ses scènes surréelles. » J. Leth

A very personal view of Haiti by the filmmaker, Jørgen Leth, who has lived on the island for some years. A country where reality resembles fiction and events take a story-like turn. A country where history, superstition and voodoo still weigh heavily on political life. A history written in blood, made of violence, slavery, fighting and revolt... The film attempts to investigate its myths and everyday life through moments which are sometimes moving and sometimes dramatic : « It is as if Haiti has a hypnotising effect on me. Every time I go back, I have the impression of plunging into chaos. Yet, this chaos fascinates me with its mystery, its horrors, its sensuality and its surrealist scenes. » J. Leth

Jørgen Leth

Auteur prolifique (10 livres de poésie, deux essais, des dramatiques radiophoniques et télévisées), il a réalisé plus de trente fictions et documentaires, dont :

- *Det perfekte menneske* (The perfect human) 1967
- *Motion picture* 1970
- *Livet i Danmark* (La vie au Danemark) 1971
- *Sjernerne og vandbærerne* (Étoiles et porteurs d'eau) 1973
- *Det gode og det onde* (Le bien et le mal) 1975
- *En forarsdag i helvede* (Un dimanche en enfer) 1976
- *Peter Martins - a Dancer* (Peter Martins - a dancer) 1978
- *66 scener fra Amerika* (66 scènes d'Amérique) 1981
- *Pelota* 1983
- *Udenrejskorespondenten* (Haïti express) 1983
- *Det legende menneske* (Moments de jeux) 1986
- *Nonater fra Kina* (Notes de Chine) 1986
- *Notater om kærligheden* (Notes sur l'amour) 1989
- *Traberger* 1992
- *Michael Laudrup - en fodboldspiller* (Michael Laudrup - un joueur de football) 1993

Samedi 9 mars, 14h00 / Petite salle
Lundi 11 mars, 20h30 / Salle Garance

It's now or never

Danemark, 45 min / 1996 / 35 mm / couleur

Réalisation : Jon Bang Carlsen
Image : Donal Gilligan
Son : Darby Carroll
Montage : Malene Stensgaard
Production : Carlsen & Company / Statens Filmcentral / Danmarks Radio-TV
Contact : Statens Filmcentral
Vestergade 27 DK 1456 Copenhagen / Danemark
Tél : (45) 3313 2686 / Télécopie : (45) 3313 0203

Le comté Clare, à l'ouest de l'Irlande, la dernière terre avant l'Atlantique, célèbre pour sa musique, ses pubs, ses murs de pierre sèche... et ses vieux célibataires habillés de noir. Depuis longtemps, les jeunes filles partent vers Dublin ou pour l'Amérique, laissant au pays les hommes qui tentent de survivre sur la petite ferme paternelle. Certains rêvent de rompre la solitude, et, pour trouver l'âme sœur, se hasardent à la foire aux célibataires de Lisdoonvarna, ou font appel au talent d'une marieuse. Parmi eux, Jimmy, qui chante pour tromper son attente : maintenant ou jamais !!!

County Clare in the west of Ireland, the last stretch of land before the Atlantic, famous for its music, its pubs, its dry stone walls... and its old bachelors dressed in black. For a long time now, the young women have left the County for Dublin or America, leaving the men at home trying to survive on their small family farms. Some dream of putting an end to their loneliness and, to find a soul mate, they try their luck at the singles' fair in Lisdoonvarna, or fall back on the services of a matchmaker. Among them is Jimmy who sings to make his waiting shorter : it's now or never!!!

Jon Bang Carlsen

Né en 1950. Il a travaillé dans le théâtre comme acteur, auteur et metteur en scène. Il a ensuite étudié le cinéma à la Danske Filmskole. Il est scénariste et romancier. A réalisé entre autres :

- *Åndsvage Sara* 1971
- *Hvid mands sæd* 1973
- *Sand over roser* 1975
- *Jenny* 1977
- *Du er smuk - Jeg elsker dig* 1981
- *Fugl fønix* 1985
- *Før gæsterne kommer* (Avant l'arrivée des hôtes) 1986
- *Jeg ville først finde sandheden* (Je voulais d'abord savoir la vérité) 1987
- *Time out* (fiction) 1988
- *Ich bin auch ein Berliner* 1990
- *Livet vil leves* 1993
- *Carmen & Babyface* 1995
- *Min Irske Dagbog* (Mon journal irlandais) 1996
- *How to invent reality* 1996

Dimanche 10 mars, 20h00 / Petite salle
Vendredi 15 mars, 17h30 / Salle Garance

Julie, itinéraire d'une enfant du siècle

France, 78 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres anglais

Réalisation : Dominique Gros

Image : Jacques Pamart

Son : Laurent Malan, Corinne Gigon

Musique : Arthur H

Montage : Paul Morris

Production : BFC Production / INA / La Sept-Arte

BFC Production : 43-45 av Kleber 75116

Paris / France

Tel : (33 1) 47 55 43 94 / Télécopie : (33 1) 47 55 40 23

« Julie-Andrée est née d'un père hongrois contorsionniste et d'une mère basque, ancienne catcheuse, aujourd'hui professeur de yoga. Après avoir vécu dans le monde marginal du spectacle forain et du cabaret, elle a été internée puis accueillie deux ans à la clinique de La Borde. Depuis, elle vit à Paris. Elle a été modèle, écrit des poèmes et a tenu une critique à Radio Nova. Sortie du tunnel, Julie refuse tout cynisme, et souhaite à sa manière resserrer les liens, les liens d'une société pour laquelle elle représente un témoin authentique et fragile [...] Ce film est donc la réunion de nos volontés, Julie s'étant engagée dans ce projet autant que moi qui le réalisais [...] Pour envisager un travail qui prenne la mesure de cette problématique documentaire, il fallait du temps. Non seulement pour être au plus près de la personne filmée [...] mais pour tracer, ordonner une histoire, du temps de sédimentation au sens où « le naturel est chaos », disait Arthur Schnitzler. » D. Gros

« Julie-Andrée's Hungarian father was a contortionist, her Basque mother, formerly a catch-wrestler, now teaches yoga. After living in the marginal world of fairground shows and cabaret, Julie was confined to a mental home, then admitted to the La Borde nursing home. Later on, she has modeled, written poetry and had a programme on Radio Nova. Now she is out of the tunnel, Julie refuses any form of sarcasm and wants, in her own way, to reinforce her links with a society for which she represents an authentic and fragile witness (...) The film is the result of our joint wishes, since Julie showed the same commitment to the project as I did as filmmaker (...) » D. Gros

Dominique Gros

Réalisatrice pour la télévision depuis 1983. Boursière de la Villa Médicis Hors les Murs en 1985, elle part en Australie tourner un documentaire. A réalisé :

- Simone et Jacqueline 1983 ■ Camping 1984
- La mort du bœuf 1986 ■ Travailler à domicile 1987 ■ Antoine Vitez 1989 ■ Août 39 1989 ■ Roger Planchon 1989 ■ La lèpre 1989
- Théâtre à l'étude 1991 ■ Dialogue dans le marécage 1992 ■ Correspondance 1993
- Vercors 44 1994 ■ Louis Jouvét 1994
- Marguerite Yourcenar 1995

Mercredi 13 mars, 20h30 / Salle Garance

Samedi 16 mars, 14h00 / Studio 5

Krigets Sorger

Chagrins de la guerre

Suède, 47 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres anglais

Réalisation : Astrid Ohlsén

Image : Gunar Källström

Montage : Jonny Mair

Production : SVT 1 Documentaire / Danmarks Radio

SVT1 : S-105 10 Stockholm / Suède

Tel : (46 8) 784 8468 / Télécopie : (46 8) 663 2726

Distribution : Sveriges Television

SVT Vente S-105 10 Stockholm / Suède

Tel : (46 8) 784 6056 Télécopie : (46 8) 784 6075

« En guerre, il n'y a pas de vainqueurs, il n'y a que des vaincus », pense l'écrivain vietnamien Bao Ninh, dont le roman *Chagrins de la guerre* vient de faire découvrir un point de vue autobiographique sur les événements qui ont marqué toute sa génération. Le film simple et déchiré du livre a irrité le régime en place. Car si, pour l'auteur, la guerre devait avoir lieu, et devait être gagnée par les Vietnamiens, elle a causé des souffrances terribles. Le film entremêle des interviews de Bao Ninh, et de sa collègue Duong Thu Huong, qui témoigne des épreuves subies par les femmes, avec des archives tournées pendant le conflit au Vietnam du nord, où des équipes de la télévision suédoise avaient pu continuer à travailler.

The Vietnamese author, Bao Ninh, believes that « In warfare, there are no victors, there are only the vanquished ». His novel Sorrows of war has recently allowed us to discover an autobiographical view of the events which marked his entire generation. The book's simple and distressing tone has irritated the regime in power because if, in the author's mind, war was inevitable and had to be won by the Vietnamese, it was also the cause of terrible suffering. The film mixes interviews - Bao Ninh and his colleague Duong Thu Huong, who gives accounts of the ordeals the women suffered - and sequences shot during the fighting in North Vietnam, where Swedish television crews were able to continue working.

Astrid Ohlsén

Entre 1980 et 1987, elle travaille au service Culture et Musique de la télévision suédoise où elle a produit plusieurs portraits de musiciens. Puis, elle est productrice au service documentaires.

- High Life ■ Tro på sagor (Crois aux histoires) ■ Ett år i Prag (Un an à Prague) ■ Vaclav Havel ■ Robinson ■ Den rätta vägen (Le droit chemin)

Mercredi 13 mars, 14h30 / Salle Garance

Vendredi 15 mars, 17h00 / Studio 5

Lange nach der Schlacht

Longtemps après la bataille

Allemagne, 214 min / 1995 / 16 mm / couleur sous-titres anglais

Réalisation : Eduard Schreiber, Regine Kühn

Image : Sebastian Richter

Montage : Eduard Schreiber

Son : Uwe Haußig

Production et distribution : Brandenburger Filmbetrieb

Wörther Str. 15 D-10405 Berlin / Allemagne

Tel : (49 30) 441 96 04 / Télécopie : (49 30) 441 96 03

Pendant près de quatre ans, les réalisateurs ont observé le petit village d'Altes Lager au moment du retrait des troupes ex-soviétiques, qui occupaient depuis près de cinquante ans sa base militaire, où étaient stationnés jusqu'à 20 000 Russes. Le film montre comment Russes et Allemands ont dû vivre longtemps côte-à-côte, sans vraiment se connaître car le mythe de leur amitié cachait un véritable choc de cultures. Il suit les ruptures survenues dans les destins individuels des militaires et de leurs familles après la fermeture du camp, et l'évolution intérieure des personnages. Quant aux habitants du village, ils ont d'abord accueilli avec soulagement le départ du « Grand frère » ; puis l'économie s'est effondrée... Pendant ce temps arrivaient au camp quelque 1000 réfugiés Mennonites, Russes d'origine allemande. A travers les récits des uns et des autres sont évoquées l'histoire de la guerre froide, du stalinisme, des déplacements de population, de l'état est-allemand, et se lit l'étrange dialectique qui fait des vainqueurs d'hier les vaincus d'aujourd'hui.

For almost four years, the filmmakers observed the small village of Altes Lager, at the time the ex-Soviet troops were being withdrawn from the military base where up to 20 000 Russians had been stationed for almost fifty years. The film shows how Russians and Germans had to live side by side without ever really getting to know one another, as behind their mythical friendship lay a real culture shock. The film traces the ruptures in the destinies of different individuals after the camp's closure, and their inner development ... In the meantime, some 1000 Mennonite (Russian of German origin) refugees had arrived at the camp. The stories told recall the history of the Cold War, Stalinism, displaced populations, the East-German state and bring out the strange dialectic whereby the former victors have themselves now become the vanquished.

Regine Kühn

Scénariste de films, auteur d'adaptations théâtrales, travaille avec E. Schreiber depuis 1989.

Eduard Schreiber

Né en 1939. Scénariste à la Defa, puis réalisateur, également enseignant, théoricien et critique. A réalisé entre autres :

- Rückfällig (Récidiviste) 1988 ■ Spuren (Traces) 1989 ■ Kremel - Frauen (Women of the Kremlin) 1994

Lundi 11 mars, 14h00 / Petite salle

Jeudi 14 mars, 20h00 / Salle Garance

La linea paterna

La lignée du père

Mexique, 85 min / 1995 / 35 mm / noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation : José Buil, Marisa Sistach
Image : Servando Gajá, José Buil Berenger
Son : Gabriela Espinoza
Montage : José Buil
Production : Tragaluz Producciones / IMCINE
Tragaluz Producciones : Insurgentes Sur 4031
Edificio Vancouver 401 Col. Sta Ursula Xitla Tlalpan
DF CP14420 Mexico / Mexique
Tel et Télécopie : (52 5) 655 51 21
Distribution : Tepic 40
Col Roma Sur CP 06760 Mexico DF / Mexique
Tel : (52 5) 584 72 83 / Télécopie : (52 5) 564 5121

Un cinéaste retrouve des photos et des films de famille tournés par son grand-père, médecin à Papatla, dans l'état de Veracruz, où il avait émigré au début du siècle. En 1924, le docteur Buil avait commandé en Europe une caméra Pathé Baby, dont il se servit pour enregistrer au fil des années les petits événements familiaux, anniversaires, communions, fiançailles... qui mettaient en scène son épouse Remedios, ses nombreuses sœurs et ses huit enfants. De ces bobines longtemps abandonnées, surgit l'évocation des années vingt et trente dans une petite ville du Mexique, célèbre pour ses plantations de vanilliers, et ses voladores. Résurgence d'un passé oublié, qui renoue les fils de l'histoire familiale.

A filmmaker finds family photos and films shot by his grandfather, who was a doctor in Papatla in the state of Veracruz where he had emigrated to at the beginning of the century. In 1924, Doctor Buil had ordered a Pathé Baby movie camera from Europe and used it to record family events, such as birthdays, communions, engagements... in which appeared his wife, his many sisters and his eight children. These long-neglected film reels bring back to life the 1920s and 1930s in a small Mexican town, famous for its vanilla plantations and voladores. The resurgence of a forgotten past, which reties the threads of the family history.

José Buil

Scénariste de 4 longs métrages. A réalisé :

■ *La legenda de una mascara* 1990

Marisa Sistach

A réalisé :

■ *Los Pasos de Ana* 1989 ■ *Anoche soñé contigo* 1992

Me and my matchmaker

États-Unis, 55 min / 1995 / 16 mm / couleur

Réalisation et image : Mark Wexler
Son : Alan Robinson
Montage : Robert DeMaio
Production : Wexler's World / Hajira Majid
Wexler's World : 600 N. McClurg CT Apt 3502 A
Chicago 60611 / États-Unis
Tel : (1 312) 654 8500 / Télécopie : (1 312) 654 8501

Mark, reporter et fringant célibataire, commence un documentaire sur une agence matrimoniale juive de Chicago. Devenue veuve, Irène, qui a créé ce bureau, se consacre à faire le bonheur des autres, et c'est tout naturellement qu'elle se mettra en tête de faire celui de Mark, en lui cherchant une compagne. L'enquête de Mark sur les mariages par petites annonces s'en trouvera quelque peu déviée, ses rapports avec les jeunes femmes passablement compliqués, et il devra reconsidérer ses convictions personnelles sur l'amour et le mariage, entre deux petits plats cashers cuisinés par sa nouvelle amie.

Mark, an unmarried filmmaker sets out to make a documentary about a Jewish matchmaker in Chicago. Irene founded the agency after the death of her husband and, henceforth, spends her time trying to ensure the happiness of others. Quite naturally, Mark's future happiness does not escape her and she undertakes to find him a suitable companion. He soon finds his inquiry somewhat blown off course and his relations with young women rather complicated. In between two kosher dinners cooked by his new friend, Mark is challenged to reconsider his own basic assumptions about love and marriage.

Mark Wexler

Photographe, il collabore avec de nombreux magazines, notamment *Time*, *Life* et *National Geographic*. A réalisé :

■ *Seeing Double* 1995

Osennij Svet

Lumière d'automne

Russie, 30 min / 1995 / 35 mm / couleur

Réalisation : Jurij Schiller
Production : Société Publique de Télédiffusion
10 Rue Vertovskaya 630048 Novosibirsk / Russie
Tel : (7 3832) 221 684 / Télécopie : (7 3832) 447 808
Contact : Roskomkino
Gneznikouski Pereoul 7 10 3877 Moscou / Russie
Tel : (7 095) 229 16 29 / Télécopie : (7 095) 229 77 31

Un village de Sibérie en automne. Une économie en crise, et un quotidien de plus en plus difficile. Mais les enfants, comme tous les enfants du monde, se racontent des histoires et s'inventent des rêves...

A Siberian village in autumn. A crisis-ridden economy and an increasingly hard daily life. Yet the children, like children the world over, invent their own stories and dreams.

Jurij Schiller

Né en 1942. Études au VGK. Il a réalisé de nombreux documentaires, dont :

■ *Allure 3 croix* 1984 ■ *Fizcoults - Hourra!* 1985 ■ *Echo des trains qui passent* 1985 ■ *Accordéonistes* 1987 ■ *Danseurs* 1990 ■ *Restons vivants* 1991 ■ *Quand le ciel s'ouvre* 1992 ■ *Feu sacré* 1994 ■ *Sonnerie du soir* 1994 ■ *Orchestre* 1995

Dimanche 10 mars, 17h30 / Salle Garance
Jeudi 14 mars, 14h00 / Studio 5

Dimanche 10 mars, 20h00 / Petite salle
Vendredi 15 mars, 17h30 / Salle Garance

Dimanche 10 mars, 14h30 / Salle Garance
Jeudi 14 mars, 17h00 / Petite salle

Ostatni kilometr

Le dernier kilomètre

Pologne, 26 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur
sous-titres français

Réalisation : Waldemar Karwat, Maciej Walczak
Image : Maciej Walczak

Montage : Rafal Torbus, Zofia Zydaczewska

Production : Teletel Polska SA

J.P. Woronicza 17, P.O. Box 211 00-999

Varsovie / Pologne

Tel : (48 22) 647 81 74 / Télécopie : (48 22) 43 38 32

Distribution : Poltel international

J.P. Woronicza 17, P.O. Box 211 00-999

Varsovie / Pologne

Tel : (48 22) 43 69 31 / Télécopie : (48 22) 44 02 06

Au centre de Varsovie, non loin de l'emplacement de l'ancien ghetto, le vieux quartier pittoresque, surnommé affectueusement le Far West par les habitants de la capitale, doit être rasé pour céder la place à un *business center* à l'américaine. Avec lui disparaîtra tout un pan de la culture populaire, car les gens de la rue Sienna ont conservé traditions et petits métiers. Le dernier cheval de la dernière écurie de Varsovie va parcourir son dernier kilomètre...

In the centre of Warsaw, not far from where the ghetto once was, the picturesque old quarter, fondly nicknamed the Far West by the inhabitants of the capital, is to be razed to the ground to make room for an American-style business centre. A whole section of popular culture will disappear along with it, because the people living in Sienna Street have kept traditions and small crafts alive. The last horse in Warsaw's last stable is going to cover its last kilometre...

Waldemar Karwat

Né en 1952 à Varsovie. Études à l'Institut de sociologie de Varsovie. Après avoir travaillé à la radio, il réalise depuis 1981 pour la télévision polonaise des documentaires à caractère social. A réalisé :

■ *Na Dziki Zachód od Leszna* 1983 ■ *Wyznanie klakiera* 1987 ■ *Spokój w rodzinie* 1987 ■ *Powiew skalnego wiatru* 1988 ■ *Kolejne wesele w kraju bigosu* 1990 ■ *Przez* 1991 ■ *Bazrach czyli sen o wolnym kamieniu* 1992 ■ *Powrót Karoliny* 1994 ■ *Akademia Zbrodni* 1994 ■ *Biały walc na Czarna Syberii* 1995

Maciej Walczak

Né à Lodz en 1949. Il travaille à la télévision polonaise depuis 1969, comme technicien, puis à partir de 1979 comme caméraman. Il a suivi des études d'histoire à l'université de Varsovie, puis de cinéma à Lodz. A réalisé :

■ *Ich trzeba kochac* 1985 ■ *Z gór pod górę* 1986 ■ *Moon yaya* 1989 ■ *Cyryl* 1993

Vendredi 8 mars, 17h00 / Petite salle
Dimanche 10 mars, 20h30 / Salle Garance

Ostpreussenland

Allemagne, 86 min / 1995 / 16 mm / couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Andreas Voigt

Image : Sebastian Richter

Son : Patric Stanislawski

Montage : Angela Wendt

Production : Ö Film

Lychenerstr 82 D-10437 Berlin / Allemagne

Tel et Télécopie : (49 30) 445 75 44

Distribution : Basis Filmverleih

Koernerstr. 59 D-10437 Berlin / Allemagne

Tél : (49 30) 793 51 61 / Télécopie : (49 30) 791 15 51

Voyage vers l'est, vers l'enclave russe de Kaliningrad, ex-Koenigsberg, territoire allemand jusqu'en 1945, puis secteur soviétique fermé jusqu'en 1991. Une région profondément marquée par la guerre, les bouleversements politiques et les déplacements de population. La trame du film est faite de rencontres : Leon, le tailleur polonais, Marc, l'ancien officier soviétique devenu disc-jockey, Günther le vieux paysan allemand qui n'a jamais quitté le pays, Valentina, la projectionniste, Wera et Waldemar, chassés de Kirghizie,... racontent leur histoire, des histoires de terre natale et d'exil, de blessures et d'espoir, d'amour et de mort.

An eastward journey towards the Russian enclave of Kaliningrad. Under German rule until 1945, the former town of Koenigsberg became a closed Soviet-controlled sector until 1991. A region profoundly marked by war, political upheavals and displaced populations. The fabric of the film is woven from encounters : Leon, the Polish tailor, Marc, the former Soviet officer and now DJ, Günther, the old German peasant who has never left the region, Valentina, the projectionist, Wera and Waldemar, driven out of Kirghizistan... all tell their story - stories of their native soil and exile, of suffering and hope, love and death.

Andreas Voigt

Né en 1953. Après des études de physique et d'économie politique, il est, à partir de 1978, assistant à la mise en scène et scénariste au département documentaire du studio de la DEFA. De 1984 à 1987, il étudie la réalisation à l'École Supérieure du Cinéma et de la Télévision à Babelsberg Postdam. A réalisé :

■ *Alfred* 1987 ■ *Leute mit Landschaft* (Paysage avec gens) 1988 ■ *Begegnungen* 1989 ■ *Leipzig im Herbst* (Leipzig en automne) 1989 ■ *Letztes Jahr Titanic* (Dernière année Titanic) 1991 ■ *Grenzland eine Reise* (Pays frontières, un voyage) 1992 ■ *Glaube Liebe Hoffnung* (Foi, amour, espoir) 1994 ■ *Begegnung mit Krzysztof Kieslowski* (Entretien avec Krzysztof Kieslowski) 1995 ■ *Reyad aus Damascus* (Reyad de Damas) 1995 ■ *Mr. Josef Behrmann Leben Traum Tod* 1995

Samedi 9 mars, 17h30 / Salle Garance
Mercredi 13 mars, 20h00 / Studio 5

Al oued

Le fleuve

Maroc-France, 22 min / 1995 / 35 mm / couleur
et noir et blanc
sous-titres français

Réalisation : Daoud Aoulad-Syad

Image : Thierry Lebigre

Son : Najib Chlih

Montage : Ahmed Bouanani

Production : Les Films du Sud / Paris Plage

Productions

Les Films du Sud : 25 rue Oued Fes Appt 12 Agdal

Rabat / Maroc

Tel : (212 7) 77 44 02

Distribution : Paris Plage Productions

30 rue des Tournelles 75004 Paris / France

Tel et Télécopie : (33 1) 48 87 27 44

« Mon gagne-pain, c'est cet oued... J'ai tout appris de ce fleuve depuis mon enfance jusqu'à aujourd'hui », raconte ce pêcheur des rives du Bouregreg. Depuis les années 60, le poisson s'est fait plus rare, mais aujourd'hui comme hier le quotidien se vit au rythme des sorties en mer, des ventes à la criée, des hasards des saisons, des dangers et des naufrages. « Le jour où on ne pêche pas, on ne mange pas... »

« I earn my bread from this oued... I owe everything I have learnt from childhood until today to this river », recounts this fisherman living on the banks of the Bouregreg. The number of fish has dwindled since the 60s but nowadays, as in the past, everyday life is punctuated by the routine activities of putting out to sea and auctioning the catch, by the hazards of the seasons, dangers and shipwrecks. « The days we don't go out fishing, we don't eat... »

Daoud Aoulad-Syad

Né à Marrakech en 1953. Il enseigne à la Faculté des sciences de Marrakech. Photographe, il expose à travers le monde. En 1989, il a suivi l'atelier de cinéma de la Femis. A réalisé :

■ *Mémoire ocre* 1991 ■ *Entre l'absence et l'oubli* 1993 (fiction)

Samedi 9 mars, 14h30 / Salle Garance
Mercredi 13 mars, 21h00 / 14 Juillet Beaubourg

Scastje

Paradis

Kazakhstan, 23 min / 1995 / 35 mm / couleur
sous-titres anglais

Réalisation et montage : Sergej Dvorcevoj
Image : Marat Toktabakjew, Boris Troshev, Gennadj Popov, Nikolaj Rajsov
Son : Viktor Brus
Production : Sergej Dvorcevoj / GOBI / Kazakh Film
Sergej Dvorcevoj : rue Galushkina 7 Pièce 1601
129301 Moscou / Russie
Tél : (7 095) 253 39 57 / Télécopie : (7 095) 253 87 09
Distribution : Jane Balfour
Burghley House 35 Fortress Road
NW5 1AD Londres / Grande-Bretagne
Tel : (44 171) 267 5392 / Télécopie : (44 171) 267 4241

Quelques moments dans la vie des nomades du Kazakhstan.

« Dans les montagnes du Sud, les moutons auront bientôt épuisé le pâturage. Le berger et sa famille vont descendre vers la steppe où l'herbe est plus abondante. Là-bas, c'est le paradis. » *Sergej Dvorcevoj*

A few moments in the life of the nomads in Kazakhstan.

« In the mountains of the South, the sheep will soon have nothing left to browse on. The shepherd and his family will move down to the steppe. The grass is greener on the other side. Paradise lies there. » *Sergej Dvorcevoj*

Serguej Dvorcevoj

Né en 1962. Il a suivi des études d'aviateur et de technicien radio, puis des cours supérieurs de scénario et de mise en scène. *Scastje* est son premier film.

Dimanche 10 mars, 14h30 / Salle Garance
Jeudi 14 mars, 17h00 / Petite salle

Shtetl

États-Unis, 175 min / 1995 / 16 mm / couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Marian Marzynski
Image : Slawomir Grunberg
Montage : David Simpson, Millie Cave
Production : Marz Associates / WGBH (Boston)
Marz Associates : 4950 South Ellis Avenue 60615
Chicago / États-Unis
Tel : (1 312) 624 43 12 / Télécopie : (1 312) 624 87 90
Distribution : Log In Entreprises
4 La Rue Rd Spencer New York / États-Unis
Tel : (1 607) 589 47 71 / Télécopie : (1 607) 589 61 51

Juif polonais ayant survécu à l'Holocauste, le réalisateur accompagne son ami Nathan sur la trace de sa famille, originaire de Bransk, petite ville de Pologne. Ils vont rencontrer Zbyszek Romaniuk, jeune Polonais féru d'histoire locale, avec qui, depuis un certain temps, Nathan est en relation épistolaire. Tous trois, en interrogeant les lieux et des témoins, tentent de retrouver les empreintes du passé juif de Bransk. Le shtetl a disparu quand 2500 Juifs furent déportés à Treblinka... Plus tard, Zbyszek se rend aux États-Unis dans des familles juives originaires de Bransk. Mais quand ses recherches le conduisent en Israël, il se heurte à de jeunes étudiants, qui lui reprochent l'antisémitisme polonais. De retour en Pologne, il sera au contraire critiqué et menacé à cause de son intérêt pour l'histoire juive de Bransk. Devenu maire-adjoint de la petite ville, il finira par occulter cet aspect du passé.

With his friend Nathan, the film director, a Polish Jew who survived the Holocaust, retraces the steps of Nathan's family, originally from Bransk, a small Polish town. They meet Zbyszek Romaniuk, a young Pole who is passionately interested in local history and to whom Nathan has been writing for some time. By examining places and questioning witnesses, all three of them attempt to rediscover the marks left by Bransk's Jewish past. The shtetl disappeared when 2500 Jews were deported to Treblinka... Later, Zbyszek travels to the United States, where he is welcomed by Jewish families from Bransk. But when his research takes him to Israel, he comes up against some young students who reproach him for Polish antisemitism. Conversely, on his return to Poland, he is criticized and threatened because of the interest he has shown for Bransk's Jewish history. Appointed deputy mayor of the small town, he finally omits mentioning this side of the past.

Marian Marzynski

A réalisé entre autre :

■ *Return to Poland* 1981 ■ *Jewish Mother* 1982 ■ *Warsaw File* 1983 ■ *Welcome to America* 1984 ■ *Washington, DC* 1985 ■ *White Oak Goes Black* 1985 ■ *Russia : love it or leave it* 1986 ■ *Out of the Shadows* 1986 ■ *Looking for Gorbachev in Poland* 1989 ■ *Design Wars* 1989 ■ *Messenger to Poland* 1989 ■ *Looking for Perestroika* 1990 ■ *God Bless America and Poland too* 1990 ■ *After Gorbachev's USSR* 1992 ■ *Duo Bravo* 1992 ■ *Mysterious Crash of Flight 201* 1993 ■ *Our Man in Russia* 1993 ■ *Skin Deep* 1995

Mercredi 13 mars, 20h00 / Petite salle
Vendredi 15 mars, 20h00 / Salle Garance

Silent Witness

Pays-Bas / Grande-Bretagne, 43 min / 1995 / 35 mm / couleur

Réalisation et image : Simon Everson
Son : Alastair Widgery
Montage : Jamie Trevill
Production : Scorpio Film Production / BBC / ZDF-Arte
Scorpio Film Production : Amstel 242
1017 AK Amsterdam / Pays-Bas
Tel : (31 20) 627 9968 / Télécopie : (31 20) 625 8085
Distribution : Films Transit
402, Est - Rues Notre-Dame
Montreal H2Y 1C8 / Canada
Tel : (1 514) 844 3358 / Télécopie : (1 514) 844 7298

L'inspecteur Peter Clements est le *Thames identification officer*, dont la mission est « d'identifier les corps trouvés dans la Tamise, d'informer les proches, de découvrir le quand, le pourquoi et le comment, et de préparer les éléments pour l'enquête judiciaire ». A travers l'exemple de trois énigmes, dont l'une remontant à près de trente ans, qu'il a récemment pu résoudre, le film présente les aspects humains de son travail, autant que les aspects strictement techniques : c'est l'histoire d'une personne qui s'implique, qui redonne leur dignité aux victimes, qui aide les parents à comprendre et à assumer leur deuil. Au-delà, il s'agit d'approcher le problème du suicide, de la solitude et de la détresse de toutes les personnes qui ont un jour cherché refuge dans ce fleuve, dont les flux et reflux symbolisent les hasards de l'existence humaine.

PC Peter Clements is the Thames identification officer, whose mission is "to identify all corpses recovered from the river, inform the relatives, find out why, how and when it happened, and prepare the evidence for the Coroner's inquest". Taking the example of three mysteries (one dating back about thirty years) which he has recently managed to solve, the film depicts not only the strictly technical side of his work, but also its human side. This is the story of someone who gets involved, who restores a victim's dignity and who helps relatives understand what has happened and come to terms with their loss. The film also tackles the questions of suicide, of the loneliness and distress of all those who have one day sought refuge in this river, its ebb and flow symbolizing the hazards of human existence.

Simon Everson

Après des études de communication et design en Grande-Bretagne, il entre à la National Film and Television School en 1988 et à l'École de cinéma de Lodz en 1989. A réalisé :

■ *Room to live* 1991 ■ *Time Stands Still* 1992
■ *Bridge to the Past* 1993 ■ *The Precinct* 1994
■ *St. Tiggywinkles* 1994 ■ *Fruit Stories* 1995
■ *Identity Unknown* 1995

Lundi 11 mars, 17h30 / Salle Garance
Vendredi 15 mars, 17h00 / Petite salle





Sylvie, ses mots pour le dire

Suisse, 52 min / 1995 / 35 mm / couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Daniel Schweizer
Image : Bernard Reymond, Daniel Schweizer, Axel Brandt
Son : Marc Vigny
Musique : Elliott Murphy
Montage : Bruno Saparelli
Production : Daniel Schweizer
15 Chemin Claire-Vue 1213 Petit-Lancy / Suisse
Tel : (41 22) 793 08 62 / Télécopie : (41 22) 793 10 77
Distribution : Les Films Grains de Sable
206 rue de Charenton 75012 Paris / France
Tel : (33 1) 43 44 16 72 / Télécopie : (33 1) 40 19 07 56

Jeune femme de trente ans, mère de deux petites filles, Sylvie devient malade du sida, après dix ans de séropositivité. Ayant perdu tout espoir de guérir, elle lutte néanmoins pour vivre le mieux possible le temps qui lui reste. Et se bat contre l'indifférence et l'injustice, pour les autres, en témoignant devant des jeunes ou en organisant des manifestations. Le film suit Sylvie dans la progression de son mal, avec Dominique, son accompagnante. Et il respectera sa pudeur, car, à l'approche de la mort, Sylvie revendique le droit à l'intimité, comme si elle se retirait volontairement du monde.

A young 30-year old mother of two small daughters, Sylvie falls ill with AIDS after ten years of being HIV positive. Having lost all hope of recovery, she nonetheless struggles to live out her time as best as she can. She fights against indifference and injustice, for the sake of others, by telling her story to youngsters or by organizing demonstrations.

The film follows Sylvie as her illness gains ground, together with those who care for her. And it respects her discretion for, as death approaches, Sylvie claims the right to intimacy as if withdrawing from the world deliberately.

Daniel Schweizer

Né en 1959. Études aux Beaux-Arts de Genève. Il est diplômé de l'École Supérieure d'Art Visuel de Genève. A réalisé :
■ *Vivre avec* 1993

Lundi 11 mars, 14h30 / Salle Garance
Mercredi 13 mars, 16h00 / 14 Juillet Beaubourg

Tabisuru Pao-Jiang-Hu

Par monts et par vaux

Japon, 95 min / 1995 / 35 mm / couleur
sous-titres français

Réalisation : Mitsuo Yanagimachi
Image : Masaki Tamura
Son : Hitoshi Yamada
Montage : Hiroshi Yoshida, Mitsuo Yanagimachi
Production : Sony Coporation / NHK Creative / Sonichi News / Dimensions Communications (Taipei)
Distribution : Shibata Organization Inc.
Japon : 2-10-8 Ginza Chuoku Tokyo
Tel : (813) 3545 3411 / Télécopie : (813) 3545 3519
Contact : Hiroko Govaers
5 rue Daguerre 93110 Rosny-sous-Bois
Tel : (33 1) 48 94 68 19 / Télécopie : (33 1) 48 94 33 07

Dans leur camionnette, Monsieur Ye et sa famille sillonnent les marchés de nuit à Taiwan. Ce sont des *Pao-Jiang-Hu* (marchands ambulants), qui vendent des flacons d'élixir en attirant le chaland par des spectacles de chant ou de danse. Ces colporteurs sont encore nombreux à Taiwan, parmi eux le *Pao-Jiang-Hu* montreur de serpents, ou celui à la guitare, qui se produit seul sur le bord de la route. Mais le quotidien de ces forains n'est pas facile, et les Ye ne font pas exception à la règle. Monsieur Ye, le chef de la troupe, ne veut pas moderniser leur spectacle, et laisse sa femme à ses plaintes et ses soucis. Son fils, A-Hong, a des problèmes avec sa petite amie, A-Ling, rebelle et fugueuse. Quoique l'avenir soit incertain, il va poursuivre la tradition familiale. Les tournées continuent : *Pao-Jiang-Hu* signifie « errant »...

A little van of the Ye family goes the round of the night markets all around Taiwan. They are medicine peddlers called Pao-Jiang-Hu, who sell medicine mixing the shows of singing and dancing. In the country there are various types of Pao-Jiang-Hu including Snake Pao-Jiang-Hu popular at the night market, and an old Pao-Jiang-Hu who stands alone on the road with moon guitar as he has always been. But it is not easy for them to make a living. Ye family is not an exception. Mr Ye, the leader of the troupe does not listen to the suggestion to modernize the show, and it makes his wife worry and complain. His son, A-Hong, is busy dealing with A-Ling, his girl-friend who is an angry run-away. However, he has decided to take over his father's job, even though he is aware that the future is not promised. Their travel goes on. Pao-Jiang-Hu means « a moving society ».

Mitsuo Yanagimachi

Né en 1945. A réalisé :
■ *God Speed You ! Black Emperor* 1976
■ *Jukyu-sai no Chizu* (Le plan de ses dix-neuf ans) 1979 ■ *Saraba, Itoshiki Daichi* (Saraba, adieu ma terre natale) 1982 ■ *Himatsuri* (Les feux d'Himatsuri) 1985 ■ *Ai ni tsuite, Tokyo* (About love, Tokyo) 1990

Jeudi 14 mars, 14h30 / Salle Garance
Vendredi 15 mars, 16h00 / 14 Juillet Beaubourg

Tangueria

Danemark, 10 min / 1995 / 16 mm / noir et blanc

Réalisation et image : Maria Mac Dalland
Son : Manuel Espasandin, Majka Bjornager, Peter Witt
Montage : Niels Pagh Anderson, Manuel Espasandin
Production et distribution : Det Danske Filmværksted, Vesterbrogade 24, DK 1620, Copenhague V / Danemark
Tel : (45) 31 24 16 24 / Télécopie : (45) 31 24 44 19

Le tango dans tous ses états. Instants saisis au Club Sudamerica, *tangueria* (dancing) de Montevideo en décembre 1993.

The tango in all its forms. Instants shot at the Club Sudamerica, a tangueria (dancing) in Montevideo in December 1993.

Maria Mac Dalland

Née en 1965. A réalisé :
■ *Rejsen Mod en Fødsel* 1989 ■ *Haven* 1991
■ *Reden* 1992

Mercredi 13 mars, 20h30 / Salle Garance
Samedi 16 mars, 14h00 / Studio 5

Those Glowing Eyes

Namibie, 56 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres anglais

Réalisation et image : Richard Pakleppa,

Simon Wilkie

Son : Richard Pakleppa

Montage : Ronelle Loots

Production : On Land Productions (Windhoek) / Denali Productions (Londres)

Distribution : On Land Productions

PO Box 467 Windhoek / Namibie

Tel : (264 61) 225 042 / Télécopie : (264 61) 225 440

« Les yeux pleins d'espoir, les Sud-Africains attendent le changement car on tente maintenant de faire justice à l'apartheid. Le film est l'histoire d'une expropriation, et maintenant d'un retour au pays. Après 21 ans d'exil dans le désert en Namibie, Grand-père Loriesfontein et les siens s'en refont à pied le chemin vers Riemvasmaak, leur village d'Afrique du Sud. *Those glowing eyes* raconte l'histoire d'un arrachement forcé en 1974. Les yeux sont pleins de tristesse et de nostalgie. Mais ils rayonnent aussi d'espoir, quand Grand-père et son entourage entreprennent de guérir les blessures laissées par l'apartheid.

C'est un voyage lyrique au cœur des événements et des sentiments vécus par Grand-père et les siens. » *Richard Pakleppa, Simon Wilkie*

« *With glowing eyes South Africans hope for change, as attempts are made to redress the legacy of Apartheid. Those glowing eyes is a story of dispossession, and now, the return of land. After 21 years of living in a desert in Namibia Grandpa Loriesfontein uproots himself to make the trek back to Riemvasmaak in South Africa.*

Those glowing eyes tells the story of a community's forced removal in 1974. Eyes glow with sadness and longing. They also glow with hope as we follow Grandpa and his community taking up the work of healing wounds left by Apartheid.

Those glowing eyes takes you on a lyrical journey through the events and feelings experienced by Grandpa and those close to him. » Richard Pakleppa, Simon Wilkie

Richard Pakleppa

Né en 1961. Étude de philosophie et de théâtre à Munich. Assistant caméra, puis travail théâtral au Cap jusqu'en 1986. En 1987, retourne en Namibie et réalise à partir de 1990 (indépendance du pays), des documentaires à caractère social :

■ *Saamstaan - Houses for all* 1990 ■ *Whose Land* 1991 ■ *Surviving in Otjimbingwe* 1992 ■ *What the Baobab heard* 1992 ■ *The Return* 1993 ■ *Tears of blood* 1993 ■ *Norsk Hydro in Namibia* 1994 ■ *Viva Nanso* 1994

Simon Wilkie

Né en 1959. Études de géographie à Bristol et de cinéma à la NFTS. Photographe, cameraman sur des fictions et des documentaires. A réalisé :

■ *Just look at Chico* 1990 ■ *Not my living self* 1990 ■ *That Fire within* 1993

Mercredi 13 mars, 14h30 / Salle Garance

Vendredi 15 mars, 17h00 / Studio 5

Thurmond, W. VA

États-Unis, 22 min / 1995 / 16 mm / noir et blanc

Réalisation et montage : Laura E. Harrison

Image : Laura E. Harrison, Karen Brown Davidson

Son : Sarah Feltes

Production et distribution : Laura E. Harrison

2111 University Blvd 77030 Houston / États-Unis

Tel : (1 713) 663 7799 / Télécopie : (1 713) 663 6336

Est-ce à l'histoire « officielle » ou à l'écoute de ses habitants que l'on peut saisir la nature profonde d'un lieu ? Ancienne ville minière, Thurmond a été peu à peu désertée, et ses maisons condamnées. Dix-huit habitants, dont Madame Wells, le maire, résistent encore, et continuent de vivre dans cette ville-fantôme, désormais située au cœur d'un parc naturel, où ne passe plus qu'un train de touristes...

How can the true character of a place best be grasped : by reading an "official" historical account or by listening to its inhabitants ? Thurmond, a former mining town, has been gradually abandoned and its houses derelict. Eighteen inhabitants, including Mrs Wells, the Mayoress, are still holding out and continue to live in this ghost town, now located in the middle of the nature park through which only a tourist train passes...

Laura E. Harrison

Diplômée de l'université de Harvard, elle a travaillé en France jusqu'en 1991 comme monteuse sur des films de fiction. Elle vient d'obtenir un diplôme de cinéma documentaire à l'Université Stanford. A réalisé :

■ *Green Wood* 1993 ■ *Babes and Toyland* 1994 ■ *A Flash of Color* 1994

Samedi 9 mars, 14h00 / Petite salle

Lundi 11 mars, 20h30 / Salle Garance

Una sola voz

Une seule voix

Argentine, 23 min / 1995 / vidéo Beta SP / Couleur sous-titres français

Réalisation et son : Carmen Guarini, Marcelo Cespedes

Image : Libio Pensavalle

Montage : Gabriela Jaime, Juan Carlos Cremata

Production et distribution : Cine Ojo

Casilla de correo 1752 Correo Central 1000 Buenos Aires / Argentine

Tel et télécopie : (54 1) 375 4061

« Dans l'une des régions les plus arides du nord de l'Argentine, plus de cinq mille Indiens appartenant à cinq communautés différentes se sont organisés pour la première fois selon les lois des « Blancs », pour exiger la restitution à la collectivité des territoires qu'ils habitent depuis toujours.

Les chefs se réunissent en Assemblée pour débattre des démarches à suivre face au silence du gouvernement. Ils autorisent pour la première fois le tournage de cette réunion. » *Carmen Guarini, Marcelo Cespedes*

"In one of the most barren areas of nothern Argentina, more than five thousand Indians from five different groups have, for the first time, organized themselves according to "White" law, in order to demand that the territories in which they have always lived be restituted to the community.

The chiefs meet in an Assembly to debate about the measures to be taken in reply to the government's silence. For the first time, they allow one of these meetings to be filmed. » Carmen Guarini, Marcelo Cespedes

Carmen Guarini

Diplômée en Anthropologie de l'université de Buenos Aires en 1980, elle est venue se spécialiser en France sous la direction de Jean Rouch.

Marcelo Cespedes

Cinéaste et producteur. En 1986, il fonde Cine-ojo, société de production spécialisée dans la réalisation de documentaires. A réalisé :

■ *Los totos* 1983 ■ *Por una tierra nuestra* 1985

Ensemble, ils ont réalisé :

■ *Hospital Borda : un llamado a la razón* 1986
■ *A los compañeros la libertad* 1987 ■ *Buenos Aires, Crónicas villeras* 1988 ■ *La Noche Eterna* 1991 ■ *La voz de los pañuelos* 1991 ■ *Jaime de Nevares, último viaje* 1995

Mercredi 13 mars, 17h30 / Salle Garance

Samedi 16 mars, 14h00 / Petite salle



Velo negro

Voile noir

Pays-Bas, 72 min / 1995 / 35 mm / couleur
sous-titres anglais

Réalisation : Arjanne Laan

Image : Anthony Dod Mantle, Bernd Wouthuysen

Son : Jesus Sanchez, Ben Zijlstra

Montage : Jan Dop

Production : Moving Image Production / Statens
Filmcentral (Danemark) / NCRV Television (Pays-
Bas)

Moving Image Production : Maliebaan 24-26, 3581
CP Utrecht / Pays-Bas

Tel : (31 30) 231 67 77 / Télécopie : (31 30) 230 08 16

A la frontière américano-mexicaine, des patrouilles traquent les clandestins qui tentent de rejoindre l'El Dorado... Mais le bonheur commence-t-il vraiment au-delà du Rio Grande ? Franco se plaît à New York. Mais sa femme Micaela ne s'habitue pas et rêve de rentrer au pays. Antonio, lui, fera demi-tour avant de franchir la ligne... Car le besoin d'un foyer est aussi fort que le désir de partir.

Le bus qui quitte le village emporte les jeunes loin de chez eux. Les anciens restent. Dans ces villages de montagne de plus en plus désertés, les gens naissent pour émigrer et reviennent pour mourir. Et le choix devient impossible.

On the border between the United States and Mexico, patrol guards track down illegal immigrants attempting to cross into El Dorado... But is happiness really to be found just the other side of the Rio Grande ?

Franco enjoys being in New York, but his wife Micaela will not settle down and dreams of returning home. As for Antonio, he turns back before crossing the line... because the need for a home is as strong as the desire to get out.

The bus leaving the village takes the young people far away from their families. The old people stay. In these increasingly deserted mountain villages, people are born to emigrate and return home to die. And any choice in the matter becomes impossible.

Arjanne Laan

Diplômée de l'Académie des Beaux-Arts d'Arnhem comme graphiste, dessinatrice pour films d'animation et photographe reporter, elle étudie le film documentaire aux Ateliers Varan à Paris en 1985. Elle est aussi scénariste et monteuse. A réalisé :

■ *Mama Calle* 1990 ■ *Ward 4* 1993

Lundi 11 mars, 17h30 / Salle Garance
Vendredi 15 mars, 17h00 / Petite salle

**Panorama
de la production
française**

Le convoi

90 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation : Patrice Chagnard

Image : Raymond Vidonne

Son : Pierre Carrasco

Montage : Dominique Faysse

Production : Archipel 33 / La Sept-Arte / France 2

Distribution : Archipel 33

52 rue Charlot 75003 Paris

Tel : (1) 42 72 10 70 / Télécopie : (1) 42 72 41 12

L'odyssée de trois hommes qui acheminent de la nourriture vers l'Arménie pour l'association humanitaire Equilibre. Seuls au volant de leurs 38 tonnes, Amin, 30 ans, le chef du convoi, Papy, 62 ans, ancien chef d'entreprise, mis prématurément à la retraite, et Jérôme, 20 ans, à peine sorti d'une adolescence tumultueuse, doivent affronter les multiples difficultés que leur posent les troubles politiques, les rigueurs du climat et le mauvais état des routes. Au fil des obstacles à franchir, le visage de chacun se révèle, avec sa part d'ombre, de dérive, de secret.

« Les plus beaux paysages du monde ou l'image des plus grandes détresses n'ont de sens que s'ils se reflètent dans le regard, sur le visage d'un homme et prennent chair dans son histoire. » Patrice Chagnard

The odyssey of three men conveying food to Armenia for the human rights organization, Equilibre. Lone drivers of their 38-tons trucks, there is 30-year old Amin heading the convoy, 62-year old Papy, a former company director put out to early retirement, and 20-year old Jérôme barely past his stormy adolescence. Alone they brave the many setbacks which cross their path due to political unrest, the harsh climate and bad roads. As they confront these obstacles, each one reveals his inner nature with all its contradictory and secret sides.

« The most beautiful landscapes in the world or the images of extreme distress only take on their meaning if they are reflected in a man's eyes and expressions and become embodied in his history. » P. Chagnard

Patrice Chagnard

Né en 1946. Licencié en philosophie, il est auteur et réalisateur de films pour la télévision depuis 1966. Il est président de l'association des cinéastes documentaristes Addoc. A réalisé (entre autres) :

■ *Transparences* 1976 ■ *Quelque chose de l'arbre, du fleuve et du cri du peuple* 1980 ■ *Images Maffa* 1982 ■ *Zen, le souffle nu* 1984 ■ *Jonas, le messager rebelle* (fiction) 1986 ■ *Le geste à la parole* 1988 ■ *Jacqueline* 1990 ■ *L'autre guerre* 1991 ■ *La prophétie du Bien Aimé* 1992 ■ *La danse de David* 1993

Dimanche 10 mars, 17h00 / Petite salle
Samedi 16 mars, 21h00 / Studio 5

Les couleurs du silence

58 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres français

Réalisation et montage : Milka Assaf

Image : Thierry Vincent de Lestrade

Production : Les Films du village / La Sept-Arte

Distribution : Les Films du Village

24, 26 rue des Prairies 75020 Paris

Tel : (1) 44 62 88 77 / Télécopie : (1) 44 62 72 42.

La Maison des artistes abrite 14 pensionnaires, 12 peintres et 2 poètes. Quelques-uns, comme Hauser, Walla, Tschirtner, sont célèbres. Leurs toiles voyagent à travers le monde et sont plutôt bien cotées, mais ce succès laisse froids leurs auteurs. Le monde des hommes n'a plus aucune valeur pour eux, ils n'obéissent plus qu'à leur « intérieure nécessité ». Non-initiés aux beaux-arts, poussés par une impérieuse pulsion, ils jettent indifféremment leur cri sur un arbre, un mur ou une toile... On aura vite compris que les pensionnaires de cette maison sont des schizophrènes, mais s'ils sont regroupés dans ce pavillon, créé en 1981 dans l'enceinte de l'hôpital psychiatrique de Klosterneuburg, proche de Vienne, c'est qu'ils sont avant tout des artistes.

Depuis qu'ils y vivent et peignent en toute liberté, leur état s'est stabilisé. Il n'évoluera probablement plus, seule peut encore évoluer leur peinture.

The Artists' House accomodates 14 residents - 12 painters and 2 poets. Some of them like Hauser, Walla and Tschirtner are well-known. Their paintings travel the world and fetch a reasonable price in the art market, but this success leaves their creators cold. The human world is no longer of any value to them and all they follow are the dictates of their « inner necessity ». With no formal art training and driven by an overwhelming urge, they cast their cry indiscriminately to the trees, the walls and their canvasses. We soon realize, of course, that these inmates are schizophrenics, yet their presence in this pavilion, built in 1981 within the walls of Klosterneuburg psychiatric hospital near Vienna, is because they are above all else artists. Since they took up residence here, their condition has stabilised but will likely undergo no further change. The only thing that can still evolve is their art.

Milka Assaf

Après des études de philosophie à La Sorbonne, elle entre à l'Idhec. De 1971 à 1975, elle travaille comme chef-monteuse sur de nombreux films, fictions et documentaires, puis passe à la mise en scène. A réalisé :

■ *Variations audiovisuelles* 1976-77 ■ *Mrs Jekyll and Mrs Love* (fiction) 1978 ■ *Poubara* 1979 ■ *Les soleils d'or* (fiction) 1982 ■ *Tdjibouti* 1983 ■ *Marguerite Duras* 1984-85 ■ *Les enfants de Bogota* 1990 ■ *L'or du fleuve* 1990 ■ *Un maillot dans la brousse* 1991 ■ *La vie suspendue* 1993 ■ *Beyrouth, une fièvre de cheval* 1993 ■ *Portrait de famille - l'Auvergne*

Samedi 9 mars, 20h00 / Studio 5
Jeu 14 mars, 14h00 / Petite salle

Le cours de philo

52 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation, image et montage :

Jean-Marie Barbe, Bernard Cauvin

Son : Serge Vincent

Production : Ardèche Images Production / Cité Télévision / CNDP

Distribution : Ardèche Images Production

07170 Lussas

Tel : 75 94 26 16 / Télécopie : 75 94 28 81

Le suivi sur une année scolaire d'une classe de terminale et de son professeur de philosophie, durant leurs cinq heures de cours hebdomadaires au lycée Pierre Brosolette de Villeurbanne, un établissement représentatif de la moyenne.

« Un jour, ils m'ont dit : « Madame, le problème avec vous, c'est que vous nous apprenez à penser, mais vous ne nous donnez aucune connaissance. » Et ce n'était pas du tout un compliment. Je leur ai répondu que c'était le plus beau compliment qu'on m'ait jamais fait. Je leur ai répondu que malheureusement je crains que ce ne soit faux, je ne crois pas que je leur apprenne à penser... » V. Fauré, l'enseignante

The film follows a school year in a sixth-form class, and its philosophy teacher during their weekly five hours of lessons at the Lycée Pierre Brosolette in Villeurbanne, an establishment typical of its kind.

« One day they said, « Madame, the problem with you is that you teach us how to think, you don't give us any factual knowledge. » And it was not meant as a compliment. I replied that it was the finest compliment I had ever been paid. I also told them that I was unfortunately afraid it was not true, that I did not believe I taught them how to think... » V. Fauré, the teacher

Jean-Marie Barbe

Réalisateur-producteur, il est délégué des « États généraux du film documentaire » de Lussas depuis 1989. A réalisé :

■ *Benleù Ben* 1979 ■ *Le pays basque sud et sa liberté* 1983 ■ *Trois chevaux mérens en voyage* 1985 ■ *Cerro Torre* 1986 ■ *Le grillon du métro* 1987 ■ *Beyrouth, l'argent dans la guerre* 1988 ■ *Une affaire mouche* 1989 ■ *Faits comme des rats* 1991 ■ *L'épicerie de ma mère* 1992 ■ *Les moissons de l'utopie* 1995

Bernard Cauvin

Né en 1959. A réalisé des portraits pour différents magazines télévisés. Parmi ses films : ■ *Montreur d'ours, Tzigane* 1987 ■ *On ne vit que deux fois* 1988 ■ *Mater Matutu* (fiction) 1992 ■ *Le plus beau métier du monde* 1994

Samedi 9 mars, 20h00 / Studio 5
Jeu 14 mars, 14h00 / Petite salle



Les gens des baraques

88 min / 1995 / 35 mm / couleur et noir et blanc
sous-titres français

Réalisation, image et son : Robert Bozzi
Montage : Brigitte Dornes
Production : JBA Production / La Sept-Arte / Périphérie
Distribution : JBA Production
37 rue de Turenne 75003 Paris
Tel : (1) 48 04 84 60 / Télécopie : (1) 42 76 09 67

En 1970 encore, plus de cent bidonvilles encerclaient Paris, et Saint-Denis était l'une des trois grandes villes portugaises d'Europe. Robert Bozzi y tournait alors un documentaire pour le PCF. A l'époque, il regardait les habitants comme *un groupe social particulièrement exploité par le capital*. Avec le temps, les images ont perdu de leur force politique au bénéfice de leur intensité humaine. Cette fois-ci, ce sont les personnes qui l'intéressent : que sont-elles devenues ? Son enquête l'entraîne dans les cités de Saint-Denis, qui ont remplacé les baraques, et il écoute les témoignages des anciens de cette communauté portugaise, frères de la galère et fils de la misère. Obsédé par l'image d'un nouveau-né, qui devient le fil symbolique et conducteur du film, il poursuit sa quête jusqu'au Portugal puis en Suisse...

In 1970, more than a hundred shanty towns still encircled Paris, and Saint-Denis then counted as one of the three largest Portuguese cities in Europe. At the time, Robert Bozzi was shooting a documentary film for the French Communist Party, viewing the inhabitants as a social group that was particularly exploited by capital. With the years, the political force of the images has waned to reveal their human intensity and now what interests him are the people and what has become of them. His enquiry takes him into the Saint-Denis housing estates which have since replaced the shacks, and he listens to the accounts of the older generation Portuguese, who are brothers in hardship and the sons of poverty. Obsessed by the photograph of a new-born child, who becomes the symbolic throughline of the film, Robert Bozzi pursues his quest as far as Portugal and Switzerland.

Robert Bozzi

Né en 1942. En 1963, co-fonde le « Théâtre Total ». En 1966, il propose l'idée d'un film collectif : c'est *Loïn du Vietnam*. Jusqu'en 1991, il travaille dans le milieu du cinéma et de la télévision, puis écrit des projets personnels pour JBA Production.

L'heure de la piscine

26 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation : Valérie Winckler
Image : Valérie Winckler, Anne-Claire Molcard, Henri Alliet
Son : Michel Martin
Montage : Véronique Lebars
Production : Trans Europe Film / Canal Plus
Distribution : Trans Europe Film
8 rue de Valois 75001 Paris
Tel : (1) 47 03 14 80 / Télécopie : (1) 47 03 14 81

« Le passage de l'enfance à l'adolescence. Discussions à la piscine, lieu d'observation privilégié. L'eau révèle les blocages, les appréhensions, les enthousiasmes, l'épanouissement. Des échanges sur le ton de la confiance. Un nouveau corps qui encombre la voix qui mue, les seins qui se dessinent... Le passage de l'enfance à l'adolescence est fait d'hésitations, de retours en arrière, d'envols et de craintes... » Valérie Winckler

« *Crossing over from childhood into adolescence. Discussions beside the swimming pool, a vantage point for observing life. The water reveals hangups, fears, excitement, blossoms. Confidential exchanges. A new and rather clumsy body hampered by a voice just breaking, breasts just forming... The cross-over from childhood to adolescence is full of hesitation, turning back, spreading one's wings...* » Valérie Winckler

Valérie Winckler

Diplômée en Histoire de l'Art, elle s'intéresse très tôt à la photographie et entre à l'agence Rapho en 1984. A réalisé :

- *La mort si proche* 1988
- *Peines* 1989-91
- *Instantanés* 1994

Inès, ma sœur

59 min / 1996 / vidéo Beta SP / couleur
sous-titres français

Réalisation : Carole Fierz
Image : Ned Burgess
Son : Stéphane Thiébault
Montage : Brigitte Dornes
Production : JBA Production / Périphérie Production
Distribution : JBA Production
37 rue de Turenne 75003 Paris
Tel : (1) 48 04 84 60 / Télécopie : (1) 42 76 09 67

« Inès Bacan est fille, petite-fille, arrière-petite-fille de chanteurs. Elle dit en évoquant son adolescence : « Dans ma famille, si tu ne chanta pas bien, ou n'étais pas gracieux, personne ne te prêtait la moindre attention. Et moi, je n'étais pas gracieuse », ajoute-t-elle, « je ne l'ai jamais été ». Un soir, après trente-huit années de silence, elle délivre un chant qui laisse toute la famille présente ahurie et émue. Une artiste est née. L'histoire est évidemment plus compliquée, parce qu'il y a la présence de ce frère, guitariste de renom, qui, aimanté par cette étrange sœur clouée au village, l'aimante à son tour loin de la ville, loin de son quotidien. Et quand on apprend que nos deux personnages sont gitans, andalous, et musiciens flamencos, est-ce que cela change quelque chose ? Non, c'est toujours et avant tout l'histoire d'une sœur et d'un frère, une longue histoire d'amour. » Carole Fierz

« *Inès Bacan is the daughter, granddaughter and great-granddaughter of singers. When talking about her childhood she says « In my family, if you didn't sing well or weren't gracious, nobody paid you any attention. And I wasn't gracious » she adds « I never have been ». One evening, after thirty eight years of silence she sings a song which leaves her family stunned and deeply moved. An artist is born. The story is obviously somewhat complicated by the presence of the brother, a well-known guitarist. Drawn by this strange sister who is rooted to her village, he in turn draws her away to the town, a far cry from her everyday life. And when we learn that the two characters are Andalusian gypsies and flamenco musicians, does that change anything ? Of course not. It is still and above all the story of a sister and a brother - a lasting story of love. » Carole Fierz*

Carole Fierz

Née à Lausanne en 1958. Après deux ans d'enseignement de langue et littérature italiennes, elle devient assistante de production, puis productrice. Entre 1992 et 1995, elle met en scène des spectacles de Pedro Bacan. *Inès, ma sœur* est son premier film.

Dimanche 10 mars, 20h00 / Studio 5
Vendredi 15 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg

Dimanche 10 mars, 17h00 / Studio 5
Mercredi 13 mars, 14h00 / Petite salle

Samedi 9 mars, 14h00 / Studio 5
Vendredi 15 mars, 14h00 / Petite salle

Lève ta garde, mon homme

68 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation et image : Christian Poveda

Son : Sabine Naccache

Musique : Frédéric Poveda

Montage : Isabelle Martin

Production : Les Films du Village / Planète Cable

Distribution : Les Films du Village

24,26 rue des Prairies 75020 Paris

Tel : 44 62 88 77 / Télécopie : 44 62 72 42

« Daniel, 14 ans, habite à Stains. Il fait de la boxe thaï depuis qu'il a 10 ans : 10 combats, 10 victoires. Il a ce petit quelque chose en plus qui fait les très bons. Son entraîneur pense même que c'est un futur champion. Malgré la préparation de son CAP de peinture, il n'a que la boxe en tête.

Ce film est le portrait de ce gamin, qui ose rêver et défier l'avenir. C'est aussi l'histoire d'une famille unie, car, si la richesse du cœur remplaçait celle du porte-monnaie, on serait milliardaires chez les Chemmi. Martial, le père, a poussé quatre de ses garçons vers la boxe... pour réussir. Il y croit, et s'il dit qu'il préfère la violence de la boxe à la drogue, ce ne sont pas seulement des mots, car Papa est aussi supporter, entraîneur et soigneur.

Ce film se lit comme un itinéraire douloureux pour vaincre l'avenir. C'est un rêve qui se construit avec volonté, dans la violence et la douleur... » Christian Poveda

« *Fourteen-year old Daniel lives in Stains. He has been Thai boxing since he was ten. With 10 fights and 10 victories to his name, he has that little extra which marks out the talented and, for his trainer, he has the makings of a champion. Although he is studying for his exams to be a painter-decorator, all he thinks about is boxing.*

This film portrays a youngster who has the courage of his dreams and challenges the future. It is also the story of the closely-knit Chemmi family who, were their wallet as full as their hearts, would be as rich as kings. Martial, the father, has encouraged four of his sons to take up boxing... as a way to success. This is his firm belief, and when he says that he prefers the violence of boxing to drugs, these are not empty words, for Dad is also a fan, a trainer and there to tend any injuries. This film can be seen as a painful struggle to conquer the future, a dream forged with determination, in violence and pain... » Christian Poveda

Christian Poveda

Né en 1955. Reporter photographe de 1977 à 1989, il couvre des conflits et des révolutions en Amérique Latine, puis réalise des films industriels. A réalisé :

■ *Sketba* 1993 ■ *Mom TV* 1995

Dimanche 10 mars, 14h00 / Studio 5
Vendredi 15 mars, 14h00 / Studio 5

La lueur

14 min / 1996 / 16 mm / noir et blanc

Réalisation et son : Patrice Dubosc, Valérie Gaudissart

Image : Jean-Marie Droisy, Patrice Dubosc

Montage : Patrice Dubosc, Valérie Gaudissart, Magali Ollivier

Production : Grec

215 rue du Fbg Saint Honoré 75008 Paris

Tel : (1) 45 63 72 87 / Télécopie : (1) 40 74 07 96

Distribution : Les Parapluies Sauvages

70 rue du Parc 94230 Cachan

Tel et télécopie : (1) 49 69 07 49

Un voyage en Pologne, un moment de trêve, loin des guerres et des morts. Là-bas, des rencontres, des regards, l'histoire inattendue du sauvetage d'un cygne pendant l'état de guerre... Peut-être une lueur...

A journey to Poland, a moment's respite, far from warfare and death. There, encounters, glances, the unexpected story of the rescue of a swan during the state of war... Perhaps a glimmer...

Patrice Dubosc

Né en 1963. Études supérieures en ethnologie et formation documentaire avec Jean Rouch. A réalisé :

■ *Chère grand-mère* 1995

Valérie Gaudissart

A réalisé :

■ *Eau-delà des flaques avec Denise Colomb*, 1991 ■ *Un bouquet de soucis* 1993 ■ *Allegretto* 1994

Dimanche 10 mars, 17h00 / Petite salle
Samedi 16 mars, 21h00 / Studio 5

Moi, une fille comme les autres

M

France / Cambodge, 30 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur
sous-titres français

Réalisation et image : Chheng Sovanna

Son : Roeyun Narith

Montage : Sylvie Gadmer

Production et distribution : Ateliers Varan

6 impasse Mont Louis 75011 Paris

Tel : (1) 43 56 64 04 / Télécopie : (1) 43 56 29 02

Descendante d'une lignée de danseuses, Lakh Jong vient d'être rapatriée au Cambodge avec ses quatre enfants, depuis le camp de réfugiés de Site 2 en Thaïlande. A la suite d'un vol, elle n'a plus ni biens ni papiers. A Phnom Penh dévastée par la guerre, seule avec ses enfants, elle tente de survivre de la récupération des ordures, avec pour seul abri un arbre en bordure de la route.

Born of a line of dancers, Lakh Jong has just been repatriated to Cambodia with her four children, from the Site 2 refugee camp in Thailand. Her belongings and papers have been stolen. Alone with her children in a Phnom Penh devastated by war, she tries to survive by salvaging garbage - her only shelter, a road-side tree.

Chheng Sovanna

Moi, une fille comme les autres est son premier film. Il a été réalisé dans le cadre d'un enseignement de cinéma assuré au Cambodge par les Ateliers Varan de novembre 1994 à février 1995, et dirigé par Rithy Panh et Leonardo Di Costanzo.

Vendredi 8 mars, 14h00 / Studio 5
Vendredi 15 mars, 20h00 / Studio 5

Omar Daf, un footballeur africain

74 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur
sous-titres français

Réalisation : Mounir Dridi

Auteurs : Mounir Dridi, Pascal Henri

Image : Jacques Gaudin, Régis Nahon, Maurice Perrimond

Son : Francisco Camino, Corinne Gigon, Laurent Malan, Jérôme Ayasse

Montage : Rémi Hiernaux

Production : Institut National de l'Audiovisuel / La Sept-Arte

Distribution : Institut National de l'Audiovisuel
4 avenue de l'Europe 94366 Bry-sur-Marne Cedex
Tel : (1) 49 83 26 90 / Télécopie : (1) 49 83 31 92

Omar Daf est l'un de ces jeunes footballeurs africains, passionnés et doués, cible privilégiée des chercheurs de talents européens. Un jour, se présente Karel Brokken, recruteur belge, qui lui fait miroiter l'espoir d'une brillante carrière dans un club... Mais la petite équipe flamande dans laquelle il se retrouve ne correspond pas vraiment au bel avenir promis. D'autres avant lui ont expérimenté la filière, d'autres en Afrique y rêvent encore... « Cette forme particulière d'immigration qu'est le transfert des jeunes joueurs africains ne profite pas seulement aux clubs européens, et le recruteur n'est pas le seul « négrier » qui vient exploiter ces jeunes talents. Sur place, d'autres que lui en ont fait une source de profit, et c'est ce que nous avons voulu montrer. »
Mounir Dridi

Omar Daf is one of those young African footballers full of enthusiasm and talent. One day, the Belgian talent scout, Karel Brokken, enters his life and paints an enticing picture of a brilliant career in a club... But the small Flemish team in which he finds himself does not really match up to the promises of this splendid future. Others have trodden this path before him, others back in Africa still cherish the dream...

« It is not only the European clubs that stand to gain from the transfer of young African players - a particular form of immigration - and the talent scout is not the only « slave trader » to exploit this young talent. Back in Africa, others also turn the player into a source of profit, and this is what we wanted to show. »
Mounir Dridi

Mounir Dridi

Né en 1952 en Algérie. Il est licencié en Lettres modernes.

A réalisé :

■ *Nouvelles du front* (fiction) 1983 ■ *Poisson fantôme* (fiction) 1985 ■ *Derrière la porte* (fiction) 1986 ■ *Du désespoir* (fiction) 1987 ■ *Transversales* 1991 ■ *Récits de l'île Seguin* 1992 ■ *Gabriel* (fiction) 1993 ■ *A ma zone* 1994

Dimanche 10 mars, 17h00 / Studio 5
Mercredi 13 mars, 14h00 / Petite salle

Les passeurs

48 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation : Anne Peyrègne, Valérie Denesle

Image : Laurent Machuel

Son : Cyril Moisson

Montage : Michèle Darmon

Production : Les Films de la Boissière / Périphérie Production / Planète Cable / ARCA Haute Normandie

Les Films de la Boissière : 1 quai Gabriel Peri
94340 Joinville le Pont

Tel : (1) 45 11 27 27 / Télécopie : (1) 45 11 29 78

« Filmer dans une petite ville de Bourgogne le quotidien de trois frères entrepreneurs de pompes funèbres, l'intimité de la relation qu'ils entretiennent avec les morts, avec la mort. Un film qui se veut un chemin vers une image recevable de la mort, loin des polémiques commerciales de ce métier, loin du voyeurisme ou du refus, c'est-à-dire un film qui rend compte de la difficulté à voir et à montrer la mort dans son aspect concret et ordinaire. »
Valérie Denesle, Anne Peyrègne

« Filming the everyday life of three brothers who are undertakers in a small town in Burgundy, the intimacy of their relationship with the dead, with death.

A film which seeks to open up the way to an acceptable image of death, far-removed from the business arguments involved in this occupation, from any kind of voyeurism or rejection ; a film which reveals how difficult it is to witness and to show death in its material, everyday form. » Valérie Denesle, Anne Peyrègne

Anne Peyrègne

Née en 1967. Après une maîtrise de lettres modernes, elle entre à la Femis en 1989. A réalisé :

■ *Trio* 1990 ■ *Aubervilliers - Las Vegas* 1991
■ *Le pique-nique* 1991 ■ *Jour de jeu* 1992
■ *Domicile fixe* 1993

Valérie Denesle

Née en 1965. Elle mène parallèlement des études de Lettres modernes (maîtrise) et de cinéma (licence). A réalisé :

■ *Domicile fixe* 1993

Samedi 9 mars, 14h00 / Studio 5
Vendredi 15 mars, 14h00 / Petite salle

Postier de nuit

75 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation : Nicolas Rey

Son : F. Ullman

Production : Movie Com Production

155 rue Legendre 75017 Paris

Tel : (1) 46 27 45 45 / Télécopie : (1) 46 27 65 45

Pendant les fêtes de fin d'année, le Bureau de poste de Paris-Louvre reste ouvert, comme d'habitude, 24 heures sur 24, et 7 jours sur 7. La clientèle est hétéroclite, travailleurs de nuit, noctambules, touristes, marginaux..., et les demandes diverses, de l'opération la plus ordinaire à celle dont peuvent dépendre des enjeux vitaux, problèmes professionnels ou sentimentaux. Et comme la poste fait un peu office de banque, les litiges sont fréquents et les conflits parfois inévitables, d'autant plus que des règles particulières s'appliquent au service nocturne. Derrière le guichet, les employés s'adaptent avec une louable patience aux exigences de la situation.

During the Christmas period, the Paris-Louvre post office stays open as usual 24 hours a day, 7 days a week. A mixed bag of customers including night-workers, nightbirds, tourists, dropouts... all come for different reasons ranging from ordinary transactions to matters where vital professional or personal interests are at stake. And as the post office offers much the same services as a bank, quarrels are frequent and conflicts sometimes inevitable - all the more so as the night service is governed by special regulations. Behind the counter, the employees adapt themselves to the situation with admirable patience.

Nicolas Rey

Né en 1970. Photographe et comédien, il travaille sur des films institutionnels. A réalisé :
■ *Godard disait que...* (co-réal : Morgan Freeman) 1993

Vendredi 8 mars, 14h00 / Studio 5
Vendredi 15 mars, 20h00 / Studio 5

Repubblica nostra

84 min / 1995 / 35 mm / couleur
sous-titres français

Réalisation et image : Daniele Incalcaterra
Son : Patrick Genet
Montage : Claudio Martínez
Production : Archipel 33 / INA / La Sept-Arte
Distribution : Archipel 33
52 rue Charlot 75003 Paris
Tel : (1) 42 72 10 70 / Télécopie : (1) 42 72 41 12

Milan, capitale économique et médiatique de l'Italie. De mars à décembre 1994, le film suit des personnages impliqués dans la vie politique et judiciaire : Antonio Di Pietro, et Piercamillo Davigo, magistrats du pool *Mani pulite*, Alvaro Superchi, ouvrier d'Alfa Romeo élu du PDS ex-communiste, et Gianni Pilo, directeur de Diakron, institut de sondages lié à la Fininvest, élu de Forza Italia, que Silvio Berlusconi vient de lancer de toute sa puissance médiatique. A travers ce récit à plusieurs voix, est évoquée une période de l'histoire récente d'Italie riche en rebondissements : bras de fer entre *Mani pulite* et le gouvernement, grèves générales contre la réforme des retraites, démission du juge Di Pietro, déchirement de la coalition au pouvoir jusqu'à la chute de Berlusconi.

Milan, Italy's economic and media capital. From March to December 1994, the film follows various public figures involved in the city's political and legal life : Antonio Di Pietro and Piercamillo Davigo, magistrates in the Mani pulite pool, Alvaro Superchi, an Alfa Romeo worker and a MP for the ex-communist PDS party, and Gianni Pilo, the director of Diakron - a polling institute linked to Fininvest - and a MP for Forza Italia, which Silvio Berlusconi has just launched using all the weight of his mediatic power. The different voices which tell this story depict a period of Italy's recent and eventful history : the wrestling match between the Mani pulite and the government, the general strikes against the pension reform, Judge Di Pietro's resignation and the rifts in the governing coalition through to Berlusconi's fall from power.

Daniele Incalcaterra

Né à Rome en 1954. Après des études technologiques à Moscou et Buenos Aires, il devient photographe et rejoint les Ateliers Varan en 1984. A réalisé :

■ *Deux ou trois bières* 1984 ■ *Dernier état* 1984 ■ *Tu ne sais même pas ouvrir un yaourt* 1985 ■ *Solange Marguerite Solange la mémoire bleue* 1986 ■ *I rouge, U vert, O bleu* 1987 ■ *Live* 1988 ■ *Chapare* 1990

Vendredi 8 mars, 20h30 / Studio 5
Dimanche 17 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg

La tribu du tunnel

49 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation : Florent Marcie
Image : Benoît Jourdan
Son : Bruno Salle
Montage : Yannick Kergoat
Production : Amor Line / Atmosphère Communication
Amor Line : 10 villa Emile Meyer 75016 Paris
Tel : (1) 42 21 44 05 / Télécopie : (1) 42 21 44 06

Un an dans la vie de Richard, Sylvain, Nono et Calou, qui squattent un tunnel ferroviaire désaffecté du treizième arrondissement de Paris. A l'intérieur, ils ont recréé un univers domestique - télévision, frigidaire, machine à laver -, et vivent avec leurs quatre chiens comme une tribu urbaine ultra-organisée. Mais Nono est envoyé en prison, Sylvain rencontre une femme...

A year in the life of Richard, Sylvain, Nono and Calou who are squatting an unused railway tunnel in the 13th district in Paris. They have created an entire domestic interior with television set, fridge, washing machine... With their four dogs, they live as a kind of highly organised urban tribe. But Nono is sent to prison, Sylvain meets a woman...

Florent Marcie

Né en 1968. Maîtrise en sciences politiques. *La tribu du tunnel* est son premier film.

Dimanche 10 mars, 14h00 / Studio 5
Vendredi 15 mars, 14h00 / Studio 5

Un automne en Pologne

16 min / 1995 / 16 mm / couleur

Réalisation et image : Julien Donada
Son : Frédéric Guelaff
Montage : Zoe Joli
Production et Distribution : Local Film
45 rue des Orteaux 75020 Paris
Tel : (1) 44 93 73 59 / Télécopie : (1) 34 08 31 08.

« Un peu avant l'Hiver, le jour de la Toussaint, j'arrivais en Pologne avec un ami. Mais qu'est-ce que la Pologne ? La Pologne, c'est le pays où l'on va chercher ses origines. Mais pour moi, rien de près ou de loin ne me liait avec ce pays. Aucune origine polonaise, aucun Juif dans ma famille, aucun déporté. Rien. Rien ou presque. Cet ami qui m'accompagne a une grand-mère, une grand-mère juive polonaise, elle est tellement discrète là-dessus qu'on l'oublierait presque. La Pologne, c'est le pays où l'on va chercher ses origines, si on n'en a pas, on va chercher celles des autres, et puis aussi, on regarde. » (extrait du film)

"Just before Winter, on All Saints' Day, I arrived in Poland with a friend. But what is this country called Poland ? Poland is the place where people go to find their origins. Yet, in my case, there was not even the remotest connection with the country. I had no Polish roots, there were no Jews or deportees in my family. There was nothing. Nothing or nearly nothing. The friend who came with me had a grandmother, a Polish Jewish grandmother, but she is so discrete about this matter that it could well slip one's mind. Poland is the country where people go to find their origins, and then they also take a look around." (extract from the film).

Julien Donada

Né en 1969. Il travaille sur divers films et a réalisé :
■ *L'essence* 1992 ■ *L'inventaire de Jean Rouch* 1993 ■ *L'ascension* 1994

Dimanche 10 mars, 20h00 / Studio 5
Vendredi 15 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg

U

Uta Makura

20 min / 1995 / 16 mm / couleur
sous-titres français

V

Réalisation, images et son : Vivian Ostrovsky
Montage : Vivian Ostrovsky, François Sculier
Production : Jet Lag Production
c / o Vivian Ostrovsky 4 avenue Montespan 75116
Paris
Tel : (1) 40 47 86 58 / Télécopie : (1) 40 47 01 51

« Au dixième siècle, Sei Shonagon, dame de compagnie de l'Impératrice du Japon, prend des notes sur la vie de la cour. Par crainte d'indiscrétions, elle cache soigneusement ces poèmes sous son oreiller, d'où leur nom de *Poèmes à l'oreiller*.

Le film est de même un petit recueil d'observations sur le Japon contemporain : des graviers zen aux sons du shamisen, des sorties en kimono aux virées chez MacDo, des ballets de vélos aux gosses de Kyoto. » Vivian Ostrovsky

« In the 10th century, Sei Shonagon, lady-in-waiting to the Japanese empress, took notes on life at court. For the sake of discretion, she carefully concealed these poems under her pillow, hence their title *Poems to a pillow*. Likewise, this film is a small collection of observations on modern-day Japan : from zen pebble gardens to the notes of the shamisen, from kimono-clad outings to drives to MacDonald's, from bicycle ballets to the kids from Kyoto » Vivian Ostrovsky

Vivian Ostrovsky

Née à New York. Elle fait des études en Psychologie et en Cinéma à Paris. Puis, elle travaille dans la distribution de films et au festival de Jérusalem. A réalisé

■ *Carolyn 2* (coréal : Martine Rousset) 1980
■ *Top Ten Stylists* 1981 ■ *Movie* (v.o.) 1982
■ *Copacabana Beach* 1983 ■ *Allers-venues* 1984 ■ *U.S.S.A.* 1985 ■ ★★★ (trois étoiles) 1987 ■ *Eat* 1988 ■ *M.M. in motion* 1992

Volutes havanaïses

12 min / 1996 / 16 mm / couleur

Réalisation : Julie Dupré, Rafael Flichman,
Boris Razon

Image : Rafael Flichman

Son : Boris Razon

Montage : Julie Dupré

Contact : Rafael Flichman
167 rue de Rennes 75006 Paris
Tél : (1) 42 22 92 83

Ici, des images et des sons de La Havane. Une rue, une autre, un étal de marché, des bribes de salsa... En contrepoint, la voix d'un jeune Cubain vivant à Paris tisse un parcours à coup d'éclats de rire et d'interrogations nostalgiques.

Here we find the images and sounds of Havana. A street, another street, a market stall, faint sounds of salsa... In counterpoint, the voice of a young Cuban living in Paris weaves a journey of laughter and nostalgic questioning.

Vendredi 8 mars, 20h30 / Studio 5
Dimanche 17 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg

Dimanche 10 mars, 14h00 / Petite salle

Afrique, Afriques

**Programme réalisé
avec le parrainage
du ministère
de la Coopération**

Afrique, Afriques

Notes d'introduction au programme

Le cinéma africain fête ses quarante ans au moment où l'on célèbre le centenaire du cinématographe.

En effet, *Afrique sur Seine* est le premier film africain réalisé en 1955 à Paris par un collectif réuni autour de Paulin Vieyra tandis que le premier long métrage qui verra le jour en Afrique sera *La Noire de...* de Ousmane Sembène, en 1966, couronné la même année au festival Mondial des Arts Nègres à Dakar.

Il faut rappeler que ce premier film fait par des Africains a dû être réalisé en France, car le groupe de Paulin Vieyra n'a pas pu obtenir l'autorisation de filmer sur son propre continent : en effet, en 1934, la France instaure le décret Laval. Par ce décret, le Ministre des Colonies imposait l'obtention préalable d'une autorisation officielle à quiconque voulait produire un film dans les territoires français. Ce décret a permis à la fois de censurer le contenu des films faits par les Européens tels *Afrique 50* et *Les Statues meurent aussi*, et d'exclure les Africains de la pratique du cinéma.

C'est en 1958, dans le cadre de l'exposition Universelle à Bruxelles, qu'eurent lieu les premières rencontres internationales « Le cinéma et l'Afrique au sud du Sahara » où, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, discutaient ensemble des Africains et des Européens de l'avenir de l'art cinématographique en Afrique.

Étaient encore en usage les termes de « primitif », « évoluant » et « évolué » pour distinguer le public africain, et le cinéma africain - destiné aux africains - faisait l'objet d'un long débat moral. Jean Rouch, cinéaste ethnologue fustigé par la suite par les cinéastes africains pour « les regarder comme des insectes », aux côtés de Luc de Heusch, rapporteur de cette conférence, et de Paulin Vieyra, opposait à cette approche un discours novateur estimant que le « véritable cinéma africain » à audience mondiale ne pourrait naître que le jour où la participation des Africains serait plus importante, imprimant un ton neuf à la production.

La production cinématographique née des Indépendances sera majoritairement documentaire mais, à l'instar des films coloniaux à la gloire des colonisateurs et de leurs entreprises, ces documentaires seront la plupart du temps à caractère éducatif et pédagogique, au service d'un état. Si certains de ces films peuvent aujourd'hui être regardés comme des documents curieux et désuets, témoins d'un passé révolu, il nous a semblé intéressant d'inclure dans ce programme des films plus audacieux, représentatifs de la réalité complexe du continent africain, qu'ils soient documentaires ou de fiction.

Le cinéma d'Afrique a, mieux que toute autre cinématographie au monde, su particulièrement bien intégrer le réel dans ses œuvres de fiction - par stratégie, par nécessité ou par choix artistique - à tel point que certaines sont de véritables œuvres documentaires.

La rétrospective ici proposée n'est pas le reflet exhaustif de 53 pays dessinés par d'arbitraires frontières mais tente dans sa chronologie de nous rendre compte des profondes mutations qui ont affecté ce continent, de l'Afrique du Sud au Sahara. Certains pays sont davantage représen-

tés, comme le Sénégal qui fut le plus productif dans les années 60 à l'ombre tutélaire du maître Sembène Ousmane, ou le Burkina Faso, devenu désormais avec le Fespaco le centre principal de la cinématographie africaine francophone.

Aucune cinématographie ne s'est jamais réellement développée dans les pays anglophones en dehors de la télévision et les véritables œuvres documentaires sont encore à venir. Sous l'impulsion des changements intervenus en Afrique du Sud, un nouveau pôle de développement se dessine dans toute la région australe et deux films cette année, l'un en provenan-

Africa, Africas

The African cinema is celebrating its fortieth year of existence at the same time as we are celebrating a century of cinema.

Afrique sur Seine, is in fact the first African film, made in Paris in 1955 by a group led by Paulin Vieyra, whilst the first feature film to see the day in Africa was La Noire de... by Ousmane Sembène. This latter film, shot in 1966, was crowned with success at the World Festival of Negro Arts in Dakar that same year.

It should be remembered that this first African-made film was necessarily shot in France, as Paul Vieyra's Group was not authorized to film on their own continent given that, in 1934, France had passed the Laval Law, which meant that the Ministry for the Colonies required that anyone wishing to produce a film on French territory obtain prior official authorization to do so. This law made it possible not only to censor films made by Europeans, such as Afrique 50 and Les Statues meurent aussi, but also to exclude Africans from the cinematographic arts.

It was in 1958, at the Bruxelles Universal Exhibition, that the first international encounters were held on the theme « Cinema in Africa south of the Sahara », and for the first time in the cinema's history, Africans and Europeans sat down together to discuss the future of the cinema in Africa.

The terms still used then to describe the African public included « primitive », « evolving » and « evolved », and African cinema - intended for Africans - was subject to a long moral debate. Jean Rouch, an ethnologist-filmmaker later denounced by African filmmakers for « looking at them as insects », together with Luc de Heusch, the conference rapporteur, and Paul Vieyra countered this attitude with an innovative approach which considered that a « real African cinema » for international audiences could only emerge if Africans played a greater role, thus giving productions a new note.

The films which came into being as the colonies gained their independence were mostly documentaries but, like the colonial films made to glorify the colonizers and their enterprises, these documentaries were largely educational and instructive, serving the ends of the State.

Although some of these films can still be seen today as curious, outdated documents testifying to a bygone era, we thought

ce de Namibie, l'autre du Mozambique, se retrouvent en compétition.

Aujourd'hui, de nouvelles démocraties ont vu le jour - d'autres restent fragiles ou en péril comme on le constate tous les jours -, mais des pays d'Afrique, des peuples africains retrouvent leur identité, une nouvelle génération plus libre de cinéastes se met à l'œuvre et son souci majeur sera de trouver les moyens financiers et les structures de production pour lui permettre témoigner de ces mouvements.

Si le documentaire, comme le cinéma en général, est un outil de maturité et de développement, il lui reste à conquérir sa place et son public dans ce grand continent...

Suzette Glenadel

En parallèle de ce programme, quelques films soumis à la sélection de cette année viennent compléter cette rétrospective.

it interesting to include in the programme more daring films which more closely reflect the complex reality of the African continent, whether they be fiction films or documentaries.

The African cinema has, more than any other cinema in the world, succeeded particularly well in incorporating reality into its fiction - for reasons of strategy, necessity or artistic choice -, to the extent that some of these films are, in fact, true documentaries.

The retrospective we are proposing is in no way a comprehensive reflection of the 53 countries bounded by arbitrarily drawn-up frontiers. Our chronological approach will, however, try to convey the profound transformations that have impacted this continent, from South Africa to the Sahara. Certain countries will be more represented than others - for example, Senegal which, in the 60s, had the most flourishing production under the tutelary wing of Sembène Ousmane, or Burkina Faso, which, with the Fespaco, has now become the main centre of the French-speaking African cinema.

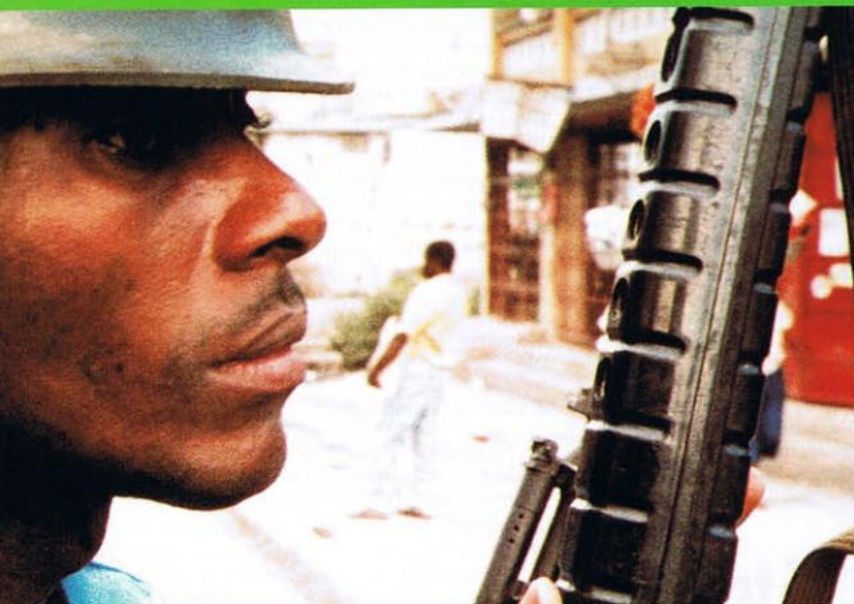
In the English-speaking countries, there has never been any real cinematographic development outside of television and the true documentary works are yet to come. Through the impetus given by the changes in South Africa, a new pole of development is taking shape in the austral region and, this year, two films, one from Namibia and the other from Mozambique, are competing in the festival.

Today, new democracies have come into being - others, as witnessed every day, remain fragile or under threat -, yet the African countries and the African peoples are rediscovering their identity, and a new generation of filmmakers with a greater freedom are now at work. Their main concern will be to find the necessary finance and production infrastructures to enable them to bear witness to these movements.

Although the documentary film, like the cinema in general, is a tool which reflects maturity and development, it has still to forge its place and its audience on this huge continent...

Suzette Glenadel

Alongside this programme, certain films submitted for selection in this year's festival will complete the retrospective.



Haiti – uden titel
Jørgen Leth DR

Al oued
Daoud Aoulad-Syad
DR



Silent Witness
Simon Everson
DR



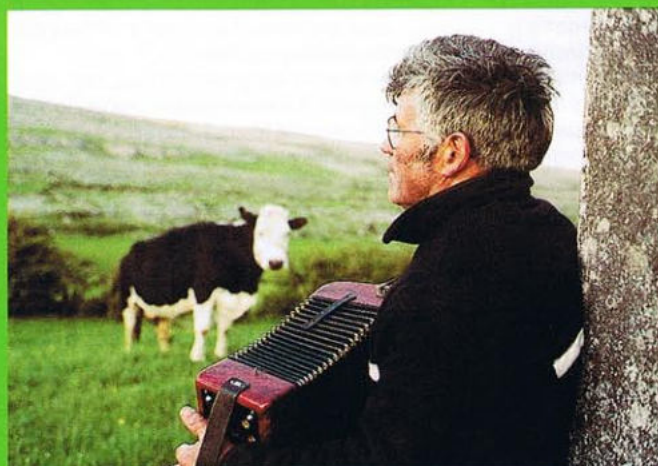


Osennij Svet
Jurij Schiller
DR

*Dealers among
dealers*
Gaylen Ross
Photo Robert
Richman



It's now or never
Jon Bang Carlsen
DR

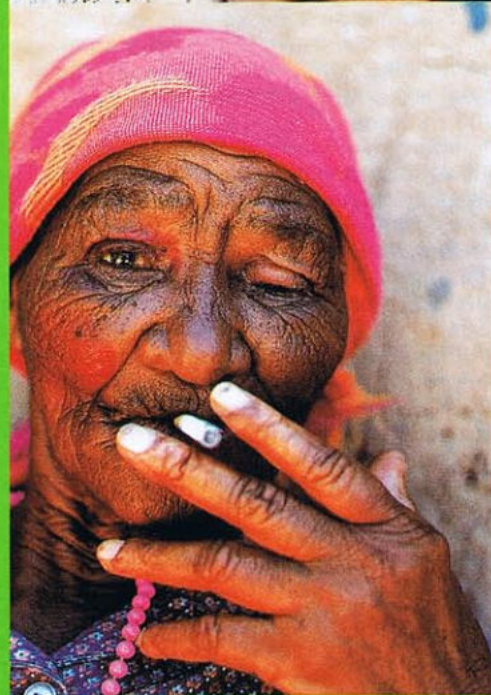
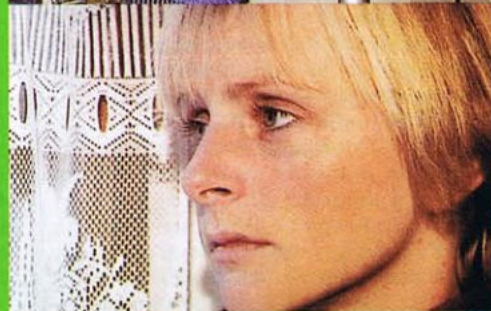


*Julie, itinéraire
d'une enfant du siècle*
Dominique Gros
DR

Ostpreussenland
Andreas Voigt
Photo Andreas Voigt

*Sylvie, ses mots
pour le dire*
Daniel Schweizer DR

Those Glowing Eyes
Richard Pakleppa
et Simon Wilkie DR



Afrique, Afriques, une rétrospective « potlatch »

Le dit du cinéma africain 1896-1996

1/ La préhistoire

Eh oui ! Le cinéma a rencontré l'Afrique, il y a cent ans, en Afrique du Sud : en 1896, à l'Alhambra Palace de Londres, un illusionniste vola un appareil « warwick bioscope », copie de la première caméra-projecteur des frères Lumière, et l'introduisit en Afrique du Sud (où, depuis, « bioscope » désigne la salle de cinéma). Avec cet appareil, il aurait même filmé quelques épisodes de la guerre des Boers, des colons hollandais et huguenots français chassés de France par la révocation de l'Édit de Nantes en 1685, contre les Britanniques (1899-1902). Ces premiers films africains seraient encore conservés à la cinémathèque de Cape Town, où notre amie Rina Sherman doit en faire tirer des copies « Safety ».

Depuis cette période héroïque, le cinéma s'est développé d'une manière considérable en Afrique noire et en Afrique du nord. Mais en 1960, Georges Sadoul remarquait : « L'Afrique noire reste non seulement une des régions les plus sous-développées du monde en projections cinématographiques (les Européens vont, en moyenne, trente ou quarante fois par an au cinéma ; les Indiens et les populations du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord, une fois par an, les Noirs, une fois tous les trente ou quarante ans et, dans certains pays africains, une fois tous les siècles)... » Mais surtout, ce continent est le plus en retard dans le domaine de la production, puisque, si l'Asie, l'Amérique du Sud, l'Indonésie sont depuis longtemps producteurs de films, l'Afrique noire n'a jusqu'ici produit aucun film de long métrage : « Soixante-cinq ans après l'invention du cinéma, en 1960, il n'a pas encore été produit, à ma connaissance, un seul long métrage véritablement africain, je veux dire, interprété, photographié, écrit, conçu, monté, etc., par des Noirs et parlant, bien entendu, une langue noire. Ainsi, 200 millions d'hommes se sont donc vu interdire la forme la plus évoluée du plus moderne des arts ? Je suis persuadé qu'avant la fin des années 1960, ce scandale ne sera plus qu'un mauvais souvenir de temps révolus. »

Hampaté Ba nous a raconté ainsi la première projection de film dans son village de Bandiagara (Mali) en 1905 :

« Je ne me souviens plus exactement du premier film que j'ai vu, mais je me souviens parfaitement de la première projection cinématographique qui a eu lieu dans mon village. »

En 1908, un Européen vint à Bandiagara pour y projeter un film.

L'islam de mon village n'était pas encore affranchi de son état iconoclaste. Tierno Bokar (sage musulman, animateur de confréries initiatiques, dont le rayonnement spirituel a été profond en Afrique) n'était pas encore apparu avec sa force spirituelle et mystique décisive.

Les marabouts se concertèrent pour faire échouer l'entreprise. En effet, ce « Blanc » voulait non seulement faire voir aux croyants des images impies, mais il voulait le faire moyennant rétribution. C'en était plus que trop. Il fallait saboter la chose. A l'époque, ce n'était pas facile pour des Nègres de gêner une affaire de « Blanc » en pays colonisé.

Les marabouts, sachant qu'ils ne pouvaient empêcher la projection, se réunirent à la mosquée. Ils y tinrent un conciliabule autour du *grand tafsir*.

Le grand imam s'adressa à ses pairs en ces termes :

« Voici, mes frères, le grand commandant en personne nous a appelés ce matin, Babaly Hawaly, Tierno Makka, Tierno Bobbo, Antouria et moi-même. Il nous a annoncé qu'un Blanc est venu pour donner une soirée récréative aux habitants de Bandiagara. Ce Blanc veut nous montrer quelque chose d'extraordinaire. Le commandant nous a expliqué en quoi consiste ce « quelque chose ».

» Nous avons conclu que l'attraction qu'on nous propose ne peut être qu'une séduction satanique. Si elle n'en était pas une, on n'aurait pas choisi la nuit noire pour la présenter...

» Le « machin » que ce Blanc compte nous montrer ne peut être que la manifestation d'un des génies rebelles à Allah, que l'Envoyé de Dieu, Salomon, avait scellés dans des vases-prisons qu'il jeta dans les profondeurs de la mer. Les filets des pêcheurs en ramènent, de temps en temps, à la surface. Chaque génie emprisonné, ainsi repêché, promet de servir fidèlement celui qui l'a halé, à condition qu'il ne le rejette pas dans l'eau...

» Ce qu'on veut nous montrer demain soir est une scène « d'ombres mouvantes ». C'est de la diablerie.

» Le Blanc éteindra la lumière en bon magicien, il incantera soit doucement, soit à haute voix. Et le diable répondra à son appel. Le Blanc lui commandera de faire un « miracle-sacrilège ». Le diable vomira des « lumières impies ». Celles-ci perceront l'obscurité et, au contact « d'un grand pagne » enchanté, elles se transformeront en « images mouvantes », qui ne sont en réalité que des apparitions, des fantômes sataniques, propres à tromper les fidèles... » La nuit du spectacle vint. Le commandant se présenta accompagné des quatre Blancs qui composaient toute la population européenne de Bandiagara. Mais il ne trouva sur place que le chef de canton, entouré des chefs de quartier et d'une dizaine de notables. Ce qui n'était pas beaucoup pour une population de 15 000 à 20 000 habitants.

La projection eut lieu, mais personne, sinon Alfa Maki, qui était un homme très ouvert au progrès, n'accepta de regarder les images diaboliques. Tout le

monde profita de l'obscurité pour fermer les yeux. Madi Coumba devait dire plus tard :

« Nous avons assisté au spectacle pour respecter l'ordre du grand commandant, mais nous avons fermé les yeux et n'avons rien vu, pour tranquilliser notre conscience. » (Unesco-1967)

2/ « First Contact » : Petite histoire des premiers tournages en Afrique (1914-1939)

Le premier film exemplaire sur l'Afrique noire est sans doute *La Croisière noire*, réalisé par Léon Poirier, au cours de la première traversée automobile de l'Afrique, du nord au sud, par des autochenilles Citroën (octobre 1924 - juin 1925).

Le sujet essentiel de ce film est l'aventure automobile, mais, parallèlement à cette véritable épopée, sont montrés certains des aspects les plus représentatifs des populations rencontrées au cours du voyage. Sans doute les voyageurs étaient-ils pressés, mais il est certain qu'ils surent choisir leurs sujets et les voir. Les documents ont vieilli, mais restent des éléments d'archives inestimables, aussi bien pour la découverte de l'Afrique que pour l'évolution des cultures africaines. On ne peut mettre en doute la bonne foi et la bonne volonté des réalisateurs, et pourtant deux orientations apparaissent fort nettement : l'incompréhension d'un monde que l'on n'a fait qu'entrevoir et, quand on a eu le temps de s'arrêter, la « barbarie » de ce qu'on a découvert (les femmes à plateaux, la circoncision, les aspects de la vie quotidienne des Pygmées...). Bien que traitées le plus objectivement possible, ces images restent des documents froids, sinon ironiques, bien loin de la chaleur humaine des films réalisés antérieurement ou à la même époque par Robert Flaherty (*Nanook of the North*, *Moana of the South Seas*).

Il en était d'ailleurs de même dans tous les comptes rendus écrits ou filmés des expéditions de l'époque : le monde occidental découvrirait le reste du monde avec une optique assez peu différente de celle de Marco Polo...

Et cette vision faussée fut tout naturellement celle des premiers films de fiction : Raymond Barkan, dans une étude particulièrement bien documentée - *Vers un cinéma universel (Cinéma 61)* - distingue plusieurs types de scénario : « Un chasseur d'ivoire (accompagné souvent par une veuve d'explorateur), abandonné de ses porteurs, capturé par une tribu féroce et vociférante, est sauvé à la dernière minute par les balles explosives d'une colonne de secours... Dans le climat débilisant de l'équateur ou des tropiques, un Blanc (généralement planteur) et une blanche connaissent d'effroyables complications amou-

reuses, aggravées par une rébellion des indigènes et, occasionnellement, par un séisme ou des inondations... Au Sahara, des légionnaires ou des méharistes (le capitaine s'est engagé dans l'armée au cours d'un coup de cafard) se battent victorieusement contre un rezzou... Des explorateurs universellement révérends ont fait pénétrer la civilisation dans le continent noir, battent en brèche l'influence des sorciers, fraient la voie aux missionnaires qui convertiront les indigènes au christianisme et aux médecins qui les immuniseront contre la maladie du sommeil... »

« Ne dramatisons pas pourtant et gardons un minimum de sens de l'humour », observe très justement Raymond Barkan. « Moyen d'expression tout neuf, le cinéma n'avait eu ni le loisir, ni le désir de lire les ouvrages de Lévy-Bruhl et de Frazer. Travaillant au niveau du roman d'aventures pour kiosques à journaux, son racisme était plus bête que délibéré. S'il sacrifiait à tous les lieux communs du colonialisme, c'est autant par conformisme social que par conformisme politique... A vrai dire, les Hindous, les Noirs, les Indiens et les Arabes de pacotille tiraient à peine plus à conséquence que les lions, les tigres, les orangs-outangs, les cobras et les scorpions dont s'agrémentaient ses itinéraires dans la jungle, la forêt vierge ou le désert... » Et Raymond Barkan conclut : « Quelque antipathique que puisse être ce traitement cavalier infligé à nos frères de couleur, il n'est pas prouvé qu'il ait ajouté au racisme soulevant l'humanité. »

De cette époque (dominée en France par l'Exposition coloniale de 1931), nous retiendrons *Trader Horn*, dont l'un des clous était un Africain dévoré vivant par un crocodile (et l'on ne sut jamais très bien, d'après les déclarations des auteurs, si la séquence avait été truquée ou accidentelle) et surtout *Bozambo* (*Sanders of the River*), film sonore et chantant, dont la vedette était le chanteur noir américain Paul Robeson. J'insisterai plus longuement sur ce dernier film pour les deux raisons suivantes : *Bozambo* est l'un des premiers films sonores réalisés sur l'Afrique et, surtout, *Bozambo* eut un succès très appréciable en France et a encore un succès considérable en Afrique noire. Le succès africain de ce film est plus singulier encore, car il n'y eut jamais sans doute de film réalisé avec une telle ampleur à la gloire du colonialisme : le film, tiré d'un roman d'Edgar Wallace, est l'histoire d'un administrateur britannique, Sanders (surnommé « Sandy the strong »), qui, se servant d'un Africain, Bozambo, arrive à renverser l'autorité traditionnelle et à maintenir l'ordre le long de la rivière de son district. En principe, le film se passe au Nigeria, mais, pour les besoins de la cause, des extérieurs furent tournés sur le Congo, chez les pêcheurs wagenia, et dans les réserves d'animaux du Kenya. Ces images réelles servirent de fonds de décors (transparences) dans les studios de Hollywood où fut réalisé le reste du film.

Bozambo avait ouvert la voie du cinéma fantastique africain et le héros suivant ne fut pas un Noir, mais un Blanc : le « Tarzan » de la grande série de films qui n'est pas prêt de se clore, comme on sait. L'homme-singe, après tout, était sans race, et ses aventures fantastiques contre les bêtes ou contre les hommes étaient un passe-temps dont le succès prodigieux allait atteindre la terre entière.

Pour en finir avec les films de cette tradition, entre les deux guerres, citons simplement deux tentatives plus intéressantes : Léon Poirier, *Caïn* (1929, Madagascar), et Baroncelli, *L'Homme du Niger* (1937-1939), réalisé avec Harry Baur dans le delta intérieur de la région de Ségou.

Dans le domaine du film documentaire, l'expérience de l'entre-deux-guerres est déjà beaucoup plus concluante. Marcel Mauss, maître incontesté de l'École ethnologique française, professait déjà dans son cours l'intérêt qu'il y a à adjoindre la photo, le cinéma, l'enregistrement sonore à la recherche ethnographique traditionnelle. Et il est singulier de constater qu'il était infiniment plus facile à cette époque de partir en exploration avec une caméra de 35 mm et un enregistreur à rouleau du type Edison, que de monter aujourd'hui une simple expédition cinématographique au Sahara. Mais, en fait, si, pour la plupart des « ténors » actuels de l'ethnologie française - Leroi-Gourhan Lévi-Strauss, Bastide -, cet enseignement de Marcel Mauss est resté théorique, quelques pionniers, comme le professeur Griaule, réalisèrent les premiers films ethnographiques africains, au cours de l'expédition Dakar-Djibouti, qui mena Griaule, Schaeffner, Leiris, de l'océan Atlantique à l'océan Indien. Les premières tentatives avaient été faites, en particulier, chez les Dogon de la falaise de Bandiagara et, en 1938, Marcel Griaule au cours d'une deuxième mission, réalisait deux modèles de films ethnographiques en 35 mm sonore : *Au pays Dogon* - qui, en quinze minutes, montrait un aspect de la vie quotidienne, technique et religieuse des Dogon - et surtout *Sous les masques noirs*, film montrant les cérémonies funéraires d'un village de la falaise, la fabrication et l'usage des grands masques qui permettent à l'âme du défunt de rejoindre la demeure de ses ancêtres dans l'au-delà...

A peu près à la même époque, en 1936, Jean d'Esme réalisait dans l'Est nigérien *La Grande caravane* (35 mm, sonore), qui retraçait le voyage d'une caravane du sel (Azalay) d'Agadès jusqu'à Bilma, où se trouvent les mines de sel. Malheureusement, malgré des images passionnantes, l'auteur ne put échapper au ton des premiers films sonores documentaires, c'est-à-dire à un commentaire bavard et exaspérant et à une musique sporadique du style *Marché persan*. Mais ces réalisateurs avaient le mérite de ne pas truquer, de planter leur caméra sur place et de se servir du décor naturel et humain réel. Il est étran-

ge, en revoyant ces films aujourd'hui, de découvrir avec le temps une sorte d'inversion de la forme de ces images : le décor est devenu l'objet principal d'intérêt au détriment des acteurs métamorphosés en accessoires secondaires... Par contre, à la même époque, apparaissent vraiment en Afrique les premiers films documentaires. Déjà, Marc Allégret, accompagnant Gide au Congo, avait porté les images naïves et belles de *Voyage au Congo* (1928) où le document ethnologique et social disparaissait le plus souvent derrière l'esthétisme. S'il avait été le reflet cinématographique du livre classique de Gide, portant le même titre - pamphlet violent contre les excès d'un colonialisme en pleine forme -, ce film aurait certainement orienté tout autrement, dès les années 1930, tout le cinéma africain, en jouant pour l'Afrique un rôle semblable à celui qu'avait joué pour l'Asie Poudovkine, avec *Tempête sur l'Asie* (1928), ou surtout, pour l'Amérique, Eisenstein, avec *Tonnerre sur le Mexique* (1933).

3/ « La nouvelle vague » (1946-1950)

La guerre de 1939-1945 favorisa indirectement le développement du cinéma « au long cours » (suivant l'excellente expression de Jean Thévenot), car, pendant cette période, les services de cinéma aux armées eurent à utiliser un matériel portatif n'ayant aucun rapport avec les caméras de plus en plus perfectionnées, encombrantes et lourdes, qui ne pouvaient pas sortir d'un studio. C'est ainsi que le 16 mm, jusque-là format d'amateur, fit ses premières armes. La plupart des cinéastes professionnels restaient cependant rétifs au 16 mm (et beaucoup le sont encore aujourd'hui). Pourtant, les premiers agrandissements en couleurs, réalisés sur la vie d'un porte-avions en campagne, ou sur un groupe de forteresses volantes en opération, avaient attiré l'attention de quelques cinéastes et de jeunes chercheurs passionnés par le cinéma (comme l'auteur de ces lignes) sur les étonnantes possibilités du 16 mm.

Ces divergences d'opinion allaient créer, en France, deux courants opposés, qui ont tendance à se rejoindre aujourd'hui : le film de 35 mm professionnel, et le film 16 mm d'amateur.

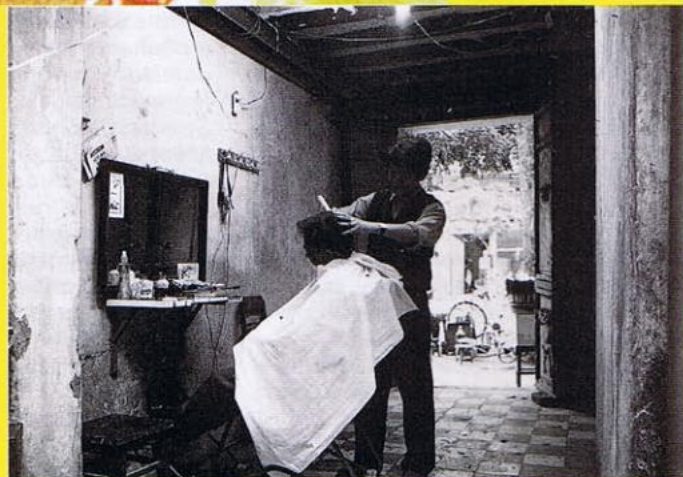
Aux États-Unis, par contre, le problème technique fut étudié avec précision par l'équipe de Walt Disney, qui décida d'entreprendre en 16 mm, agrandi en 35 mm, sa célèbre série de films, dont *Le Désert vivant* est le plus célèbre, mais dont l'intérêt scientifique, malgré les moyens cinématographiques mis en œuvre, reste très limité.

C'est en France surtout, juste après la guerre, que le mouvement prit naissance. La jeunesse française, sortant de l'occupation et de la Libération, des forces combattantes ou des maquis, fut prise d'un extraordinaire désir d'évasion, dont le film de Jacques Becker *Rendez-vous de juillet* (1949) donne, sous une allure romancée, une image



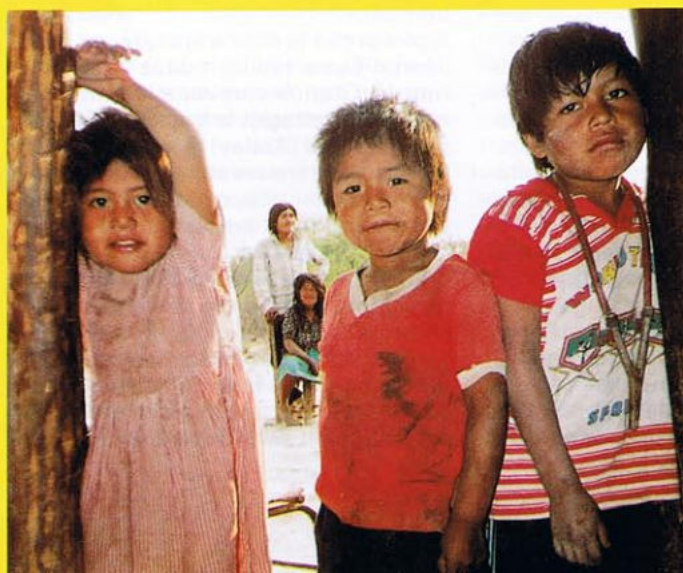
Elektra, avagy...
Pál Schiffer
DR

Krigets Sorger
Astrid Ohlsen
Photo Gunnar
Källström



Tabisuru Pao-Jiang-Hu
Mitsuo Yanagimachi
DR

Una sola voz
Carmen Guarini
et Marcelo Cespedes
DR





Shtetl
Marian Marzynski
Photo Log In Enterprises



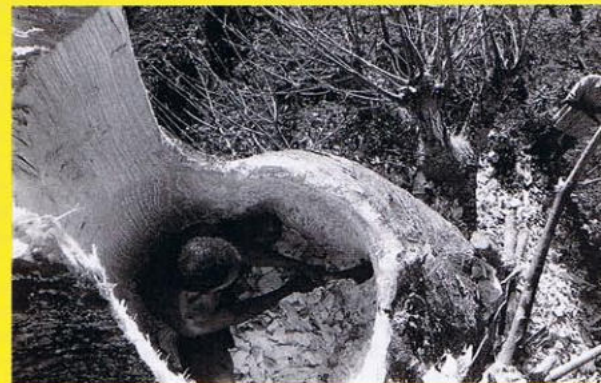
Le bouillon d'Awara
César Paes
Photo Marie-Clémence Paes

La linea paterna
José Buil et Marisa Sistach
DR



Gratian Thomas Ciulei
DR

A guerra da agua
Licínio Azevedo
Photo José Cabral



assez exacte. Le Musée de l'Homme devint effectivement un pôle d'attraction considérable pour toute une jeunesse assoiffée d'aventure et de découverte du monde. Autour d'ethnologues comme Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, le pasteur Leenhard, Théodore Monod ou de grands voyageurs comme Paul-Émile Victor et Bertrand Flornoy, se formèrent spontanément des équipes de jeunes bénévoles prêts à partir pour le Groenland, la Terre Adélie, Bornéo, la Terre-de-Feu, la Nouvelle-Guinée ou l'Afrique. Un jeune organisateur, issu des maquis, Noël Ballif, mit ainsi sur pied au Musée de l'Homme une expédition brève, mais qui est restée le modèle du genre, où collaboraient pour la première fois des ethnologues et des cinéastes (mission Ogooué-Congo, 1946). Pour la première fois également furent réalisés des enregistrements sonores de qualité qui permirent d'assembler un matériel musicologique d'un intérêt considérable et surtout de sonoriser des films sans recourir à une quelconque musique exotique. Ces films réalisés en 35 mm, noir et blanc - *Dances congolaises, Au pays des Pygmées et Pirogues sur l'Ogooué* (1946-47) - restent encore les premières images et les premiers sons de grande qualité enregistrés en Afrique noire. Ces films constituent des documents de premier ordre sur les danses traditionnelles du Congo, sur la vie quotidienne des Pygmées ba-binga, sur les transports par pirogue des chutes de Lastoursville jusqu'à Lambaréné, sur la rivière Ogooué. Les films ont été réalisés par Jacques Dupont, assisté d'une équipe extraordinaire sur le plan ethnographique (Raoul Hartweg, Gilbert Rouget, Guy de Beauchêne), et sur le plan cinématographique (Edmond Séchan, Pierre-Dominique Gaisseau, P. Didier, Nef, Francis Mazières) ; tous ont continué dans cette voie après cette première expérience.

Au même moment, un jeune réalisateur français, François Villiers, frère de l'acteur Jean-Pierre Aumont, tournait en Afrique équatoriale deux films très différents : *Autour de Brazzaville* et *Amitié noire*. Le premier évoquait surtout l'histoire du Moyen-Congo rallié à la France Libre pendant la guerre, et le second, commenté par Jean Cocteau, était un essai poétique d'évocation des cultures africaines du Tchad.

Le premier film de fiction de l'après-guerre semble être le film de Georges Régnier, tourné avec l'aide technique de la même équipe que les films de la mission Ogooué-Congo et avec le même producteur : *Paysans noirs* (intitulé en Afrique *Famoro, le tyran* (1947)). Ce film est une étape importante, malgré la naïveté de son scénario : « Les paysans voltaïques sont terrorisés par un despote noir et seule l'intervention de l'administration coloniale leur apporte le bonheur et la prospérité. » Mais, ici encore, à côté de cette histoire, pour la première fois, apparaissait une Afrique réelle, avec ses paysages, ses hommes et surtout ses dialogues. Après *Paysans noirs*, tout film africain tourné en stu-

dio apparaissait singulièrement caduc, et un film tourné à peu près à la même époque par Alfred Chaumel au Cameroun, monté ensuite en faisant appel à des éléments empruntés à tous les territoires africains, *Le Char des dieux*, se trouvait périmé avant d'avoir passé sur les écrans.

Autre étape importante d'avant 1950 : *Le Sorcier noir*, de Thorold Dickinson, tourné dans un studio des environs de Londres, donc délibérément non documentaire quant au cadre et quant aux personnes, mais dans lequel l'auteur abordait, pour la première fois, le problème de la confrontation de la civilisation blanche et de la civilisation africaine.

4/ Intermezzo : le cinéma ethnographique : « l'étranger ne voit que ce qu'il sait » (proverbe ghanéen) (1950-1955)

L'influence du film ethnographique ne se limite pas au simple film de recherche, mais a déjà modifié considérablement une grande partie des films commerciaux tournés en Afrique.

Dans le domaine purement ethnographique, signalons surtout les films de Luc de Heusch, illustrant une thèse ethnographique sur les structures de parenté des Tutsi (*Ruanda*) ou développant le problème du lignage des Hamba du Kasaï (*Fête chez les Hamba*, 1955). Ici, l'ethnologue s'est fait cinéaste et a essayé d'utiliser la technique du film comme un appoint à la technique de la recherche ethnographique proprement dite. Ces deux films, sans prétention, mais réalisés avec un soin extrême, resteront peut-être les deux seuls témoignages authentiques sur les cultures congolaises avant les troubles de l'Indépendance. Et, comparés à eux, les multiples films réalisés par les Belges au Congo avec des moyens considérables, tels que *Congo, splendeur sauvage*, ou la plupart des documentaires de Gérard de Bœe, paraissent moins fidèles.

Le cas du Suisse Henri Brandt est différent ; lui est cinéaste, et il est venu à l'ethnologie pour réaliser un film en Afrique. Le professeur Gabus, directeur du Musée d'ethnologie de Neuchâtel, après une mission préparatoire chez les Peuls nomades *bororo* du Niger envoya Henri Brandt en mission pendant un an, tout seul, chez ces pasteurs de la savane. Brandt, travaillant en 16 mm couleur, rapporta un document d'une extraordinaire valeur plastique, accompagné d'un son authentique, remarquablement bien enregistré, *Les Nomades du soleil* (1954), film désormais classique bien que n'ayant jamais été projeté dans les salles commerciales.

Au début, toutes ces expériences n'étaient pas fort bien accueillies dans les milieux scientifiques et, lorsque fut créé, au Musée de l'homme, un Comité du film ethnographique, chargé en particulier de donner des cours d'initiation aux techniques du cinéma aux étudiants en ethnographie, un certain nombre d'ethnologues nous reprochèrent de

faire passer la recherche de l'image avant la recherche proprement dite.

Alors, les cinéastes professionnels commencèrent à essayer de réaliser des films véritablement ethnographiques. Jacques Dupont, cinéaste de la mission Ogooué-Congo, réalisa ainsi en 1951, dans l'ouest du Cameroun, un document remarquable sur les chefferies bamiléké, peul, bamoun : *La Grande case* ; et surtout, Pierre-Dominique Gaisseau (également ancien membre de la mission Ogooué-Congo) réalisa en Guinée une série de documents ethnographiques sur les Toma, les Bassari et les Nalou : *Forêt sacrée* (première version en 1953), *Naloutai* et *Pays bassari*. A la suite de ces premiers documents, Pierre-D. Gaisseau repartit avec deux camarades européens et se fit initier avec eux aux sociétés secrètes des Toma. Le film *Forêt sacrée* (long métrage) est l'histoire de cette tentative : peu à peu, les étrangers sont reçus par les membres de la société toma, sont tatoués, suivent la retraite en forêt et les rites de purification, mais ne parviennent pas, malgré tout, à pénétrer dans la forêt sacrée. Malades, démoralisés, ils abandonnent leur tentative. Ce film, qui fut contesté par un certain nombre d'ethnologues (considérant que l'initiation est le plus sûr moyen de perdre l'objectivité nécessaire à une observation scientifique), a apporté malgré tout un élément extrêmement nouveau : pour la première fois, sur l'écran, on assistait à la recherche, désespérée peut-être, mais combien respectueuse, d'une culture africaine, et l'échec même de cette tentative était finalement un plaidoyer en faveur des religions de la forêt, qui refusaient de se laisser violer par des inconnus.

5/ L'aurore des Indépendances 1950-1960

Les luttes politiques pour l'indépendance ont inspiré beaucoup de films, à commencer par *Afrique 50* de René Vautier montrant en Côte d'Ivoire le combat des futurs leaders du R.D.A. (Rassemblement démocratique africain) contre le gouvernement français...

En 1957, Richard Brooks tente dans *Something of Value* (Carnaval des dieux) de montrer l'amitié impossible de deux jeunes gens du Kenya éduqués dans le même collège, mais séparés par la révolte Mau-Mau.

Simba, réalisé en 1955 par Desmond Huers, expose avec une insoutenable violence le drame d'un médecin africain dont le père est un responsable Mau-Mau, et qui ne trouve que la mort comme seule solution.

Alors Joris Ivens vint en Afrique, en 1962, avec *Demain à Nanguila*, montrant l'expérience-espérance d'une communauté paysanne en plein développement.

Et c'est une fois de plus en Afrique du Sud que tout a vraiment commencé. Après *Civilization on trial*, d'un révérend Père Scott, c'est un Britannique, Donald Swanson, partant de la chanson d'un jeune Noir de Johannesburg

(Ralph Trehwela, qui joue le rôle d'un flûtiste boiteux), réalise en 1949 un film qui est sans doute la première histoire africaine, même si elle est racontée par un Blanc : *Magic Garden (La Soupe à la citrouille)* qui raconte les aventures rocambolesques d'un voleur qui vole 40 livres dans une église, perd son argent, le retrouve, faisant du bien tout le long de son passage, jusqu'au moment où l'argent retourne à l'église. Ce petit chef-d'œuvre est passé malheureusement inaperçu en France.

Et c'est l'Américain Lionel Rogosin qui réalise en 1959 *Come back Africa*, qui nous transmet un message beaucoup plus grave, celui des victimes du racisme. Sans doute peut-on se demander si ce film n'est pas davantage le témoignage désespéré de Lionel Rogosin sur l'*apartheid* que le cri de révolte des victimes mêmes de la ségrégation. Mais, quel que soit le rôle joué par le réalisateur dans ce film, à certains moments, c'est l'Afrique qui parle, et l'auteur n'est plus maître de ce qu'il a déclenché...

6/ Le nouveau cinéma africain réalisé en Afrique par des Africains (1955-1966)

Paulin Soumanou Vieyra a été sans doute le premier réalisateur africain : alors qu'il était élève de l'Idhec (Institut des hautes études cinématographiques), il propose, dès 1955, à ses copains étudiants à Paris, Mamadou Sarr (faculté de droit), Jacques Melo Kane (musicologie) et Georges Caristan (caméraman), de tourner un film sur Paris : *Afrique sur Seine...* : comment évoquer l'élégance joyeuse des jeunes adolescents africains des années cinquante qui colonisaient un Paris étrangement désert de voitures, où, au coin d'une rue du Quartier Latin, la caméra rencontrait, comme par hasard, le sourire d'une actrice, « Gipsy », qui ne s'appelait pas encore la Marpessa Dawn d'*Orfeu Negro* : et c'est l'honneur du comité du film ethnographique de l'avoir accueilli au Musée de l'Homme pour y monter ce premier film africain...

Mais à cette époque, ces contradictions essentielles ont été résolues par la foi et l'action déterminée d'un homme sincère et désintéressé, qui a su créer au sein du ministère français de la Coopération une équipe motivée : Jean-René Debrix, aujourd'hui décédé. Ce « clair-voyant » croyait à l'Afrique et au devenir de son cinéma, d'une façon humaniste. Il nous disait dans le n°3 de *CinémAction* :

« Les Africains n'ont pas attendu la Coopération française, ni M. Debrix, pour commencer à bâtir leur cinéma. Sembène Ousmane était déjà au travail. Il avait tourné un petit chef-d'œuvre, Borom Sarret. Ababacar Samb le tallonnait avec Et la neige n'était plus. Timité Bassori, Désiré Ecaré, Henri Duparc terminaient leurs études à l'Idhec. Paulin Vieyra, le doyen, qui avait réalisé à Paris, en 1955 *Afrique sur Seine*, le premier film noir, commençait à songer à une histoire du cinéma africain. Jean Rouch, déjà infatigable, présidait

à Gênes les premières assises du cinéma d'Afrique noire, en prévision d'un grand festival des arts nègres qui pourrait se dérouler à Dakar en 1966... Ce festival eut bien lieu, on le sait. Mais peut-être sait-on moins que c'est Blaise Senghor, Jean Rouch et moi qui rédigeâmes le chapitre cinéma de la Charte approuvée par la conférence de l'Unesco du festival... »

7/ Carte postale (1983)

Alors, comment saluer les anciens copains, infatigables ? Sembène, Timité, Balogun ? Comment demander des nouvelles de Djibril Diop ou de Sidney Sokhona, dont je ne sais plus rien depuis l'inoubliable *Touki-Bouki* ou depuis l'agaçant, le passionnant *Droit à la parole* ? Comment dire adieu à ceux qui ne seront plus jamais derrière une caméra, Jacques Mélo Kane, Georges Caristan et Oumarou Ganda ? Comment accueillir chaleureusement tous ceux de la nouvelle génération, le Souleymane Cissé de *Baara* et du *Vent*, le Gaston Kaboré du *Don de Dieu*, le Bathily du *Certificat d'indigence* ou l'étudiant de l'Idhec, l'Idrissa Ouédraogo de *L'Écuelle de bois* ?

Il a fallu le 1er janvier 1983 pour que, par les hublots de cet avion qui me conduisait à Niamey, à Ouagadougou, à la falaise de Bandiagara, j'écrive ces « cartes postales » :

En survolant Alger, ce furent, d'un coup, tous les souvenirs de cet inoubliable « Panaf » encore plein des rêves de Mai 1968, où, dans la petite salle de la Cinémathèque Algérienne, nos films suscitaient sourires ou colères, indifférences ou enthousiasmes. Jean-Michel Arnold m'avait demandé de montrer mon premier long métrage, *Jaguar*, tourné en 1954-55 dans une Côte de l'Or qui ne s'appelait pas encore Ghana. Et cela avait été comme au premier Festival de Ouagadougou en 1961, comme à Dakar en 1970, éclats de rire et de fureur...

Pourquoi ce film qui agace tant mes amis africains, mais qui enchanta Sadoul, Langlois ou Rossellini, continue-t-il à être mon favori, à me faire sourire et pleurer, comme la nostalgie d'un paradis perdu ? Peut-être parce que, en 1954, dans un Accra frémissant, quand Damouré, Lam et moi nous filmions Kwame Nkrumah inventant l'indépendance africaine avec tellement de sérieux et tellement de joie, nous partageons complètement cette gravité et ces rires. Peut-être parce que, en 1971, à Cotonou, au cours d'un séminaire de l'Unesco sur le cinéma et la tradition orale, quand le fils d'un ministre de Kwame Nkrumah, Caseley Hayford Junior (alors réalisateur à la TV ghanéenne), me dit qu'il n'existait pratiquement plus aucun document filmé sur ces années extrêmes, que les laboratoires britanniques avaient, sur ordre du nouveau gouvernement d'Accra, dû détruire négatifs et copies, et qu'il me demandait une copie de *Jaguar*, pour garder, comme archives historiques, les images de la première cam-

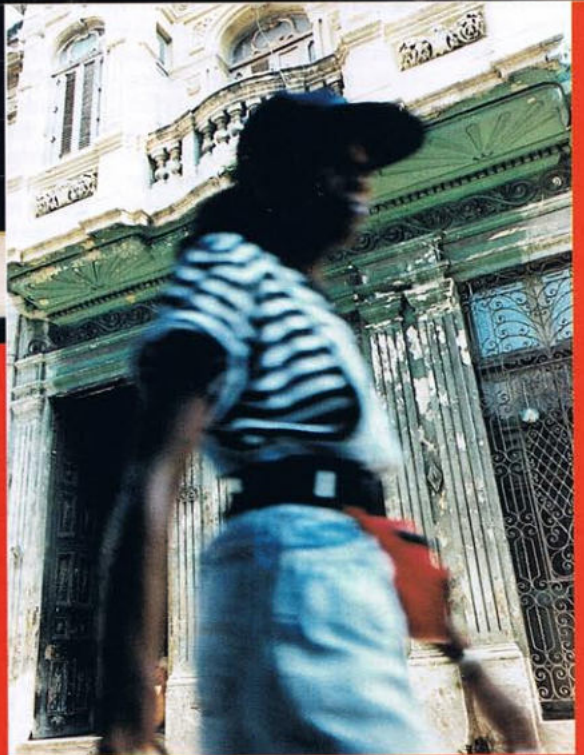
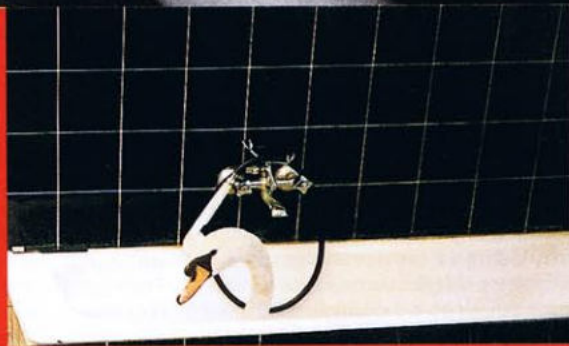
pagne du C.P.P. (Convention's People Party), je ressentis une telle rage ! Je pensais à ce film littéralement « tourné à la sauvette », sur l'esplanade de la vieille Arena avec Senior Caseley Hayford, dans son uniforme de P.G. (Prison Graduate), que je lui avais vu remettre solennellement en 1951, à sa sortie de la prison de James Fort, juste en face du vieux Sea View Hotel, où, alors, des Anglais perdus essayaient en vain de ressembler à Lord Jim. Je me souvenais brusquement des slogans inventés par les copains de son fils, les « verandah boys », ceux qui dormaient dans les rues de la ville : « One, O, three ! No ! One, O, four ! Yes ! Freedom ! »

Alors, je me mis à espérer que, malgré tout, l'un de ces Lord Jim avait peut-être pu sauver au laboratoire ou ailleurs, ces images dont l'Afrique noire avait, et aurait, le plus grand besoin. Car, comment faire comprendre, comment expliquer aux jeunes Africains de demain, ce qu'étaient au milieu du siècle ces années bouleversantes où, à côté des vieux forts de la traite, le mot « freedom ! », « liberté ! », rendait les hommes ivres, comme les marins de la Place de l'Ancre à Cronstadt, comme la jeune fille du « Temps des cerises » sur la Butte Rouge de la Commune, comme les étudiants de Paris, en mai 1968, qui écrivaient Rimbaud sur les murs de la ville insurgée : « Plutôt la vie », comme les ouvriers des chantiers navals de Gdansk lorsque retentit à tous les échos du monde la clameur de *Solidarité* !

Pourquoi ces souvenirs d'un espoir perdu, dans cette introduction cinématographique ? Peut-être pour qu'un jour, un cinéaste africain raconte cette fantastique aventure que l'on ne voudrait pas morte à jamais...

En ce 1er janvier 1983, je ne peux m'empêcher de me souvenir de cette après-midi de janvier 1981 où un irréductible révolté, Oumarou Ganda, mourait à Niamey... Tu ne peux pas savoir, Ferid, l'émotion que tu m'as donnée, quand, l'année dernière, tu as publié dans *Jeune Afrique* cette photo prise devant la statue d'Oumarou, au Centre Oumarou Ganda, à Niamey, où nous posons, un peu souriants mais très graves avec Zalika Souley et Sembène Ousmane... Et, sans doute, c'est ma plus grande fierté de cinéaste que d'avoir filmé avec ce merveilleux outil, une caméra (c'était la même que celle de *Jaguar*, la Bell Howell Filmo 70, achetée pour 50 000 F.C.F.A. au marché aux puces, en 1946), le petit docker sans emploi fixe au port d'Abidjan, l'Edward G. Robinson de *Moi, un Noir*, l'ancien soldat cabochard de la guerre d'Indochine, qui restera à jamais pour nous, Cabascabo, champion désespéré de tous les combats perdus, c'est-à-dire, lui aussi, champion du monde (toutes catégories) de la liberté...

J'évoque celui qui, pour moi, lui ressemble tellement. Lui aussi, ancien soldat révolté, lui aussi docker sur les quais de Marseille, lui aussi, prêt à enfourcher tous les chevaux de guerre pour



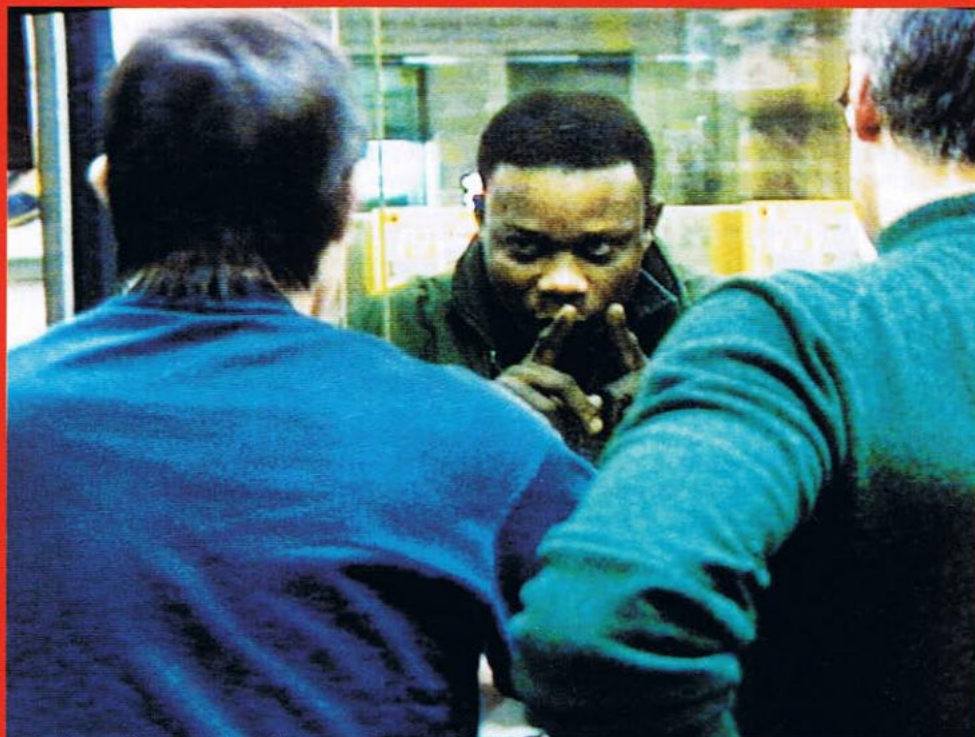
L'heure de la piscine
Valérie Winckler
Photo Valérie
Winckler/Rapho

La lueur
Patrice Dubosc et Valérie
Gaudissart DR

Volutes havanaises
Julie Dupré, Rafael
Flichman et Boris Razon
Photo Rafael Flichman



Les gens des baraques
Robert Bozzi
Photo Douzenel



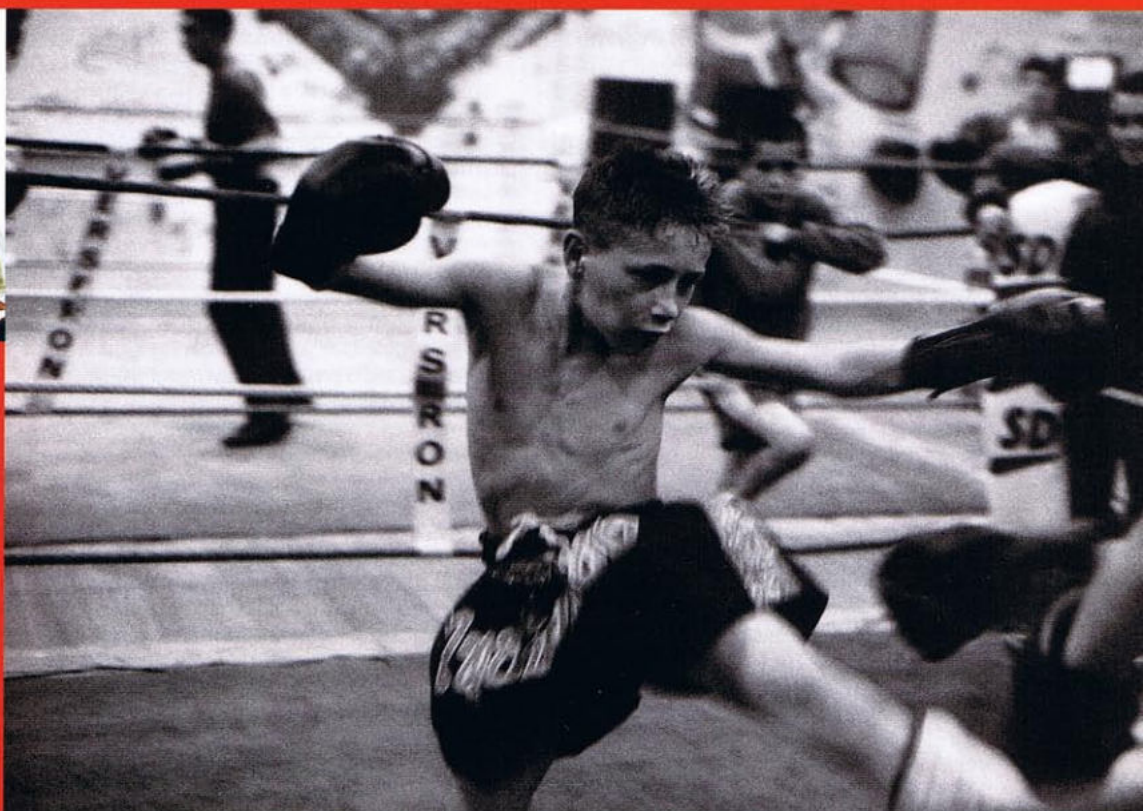
Postier de nuit
Nicolas Rey DR

Uta Makura
Vivian Ostrovsky DR



Le cours de philo
Jean-Marie Barbe
et Bernard Cauvin DR

*Lève ta garde,
mon homme*
Christian Poveda
Photo Christophe
Otzenberger



défendre sa dame, depuis toujours menacée, la même Liberté. Qu'importe si, par dérision peut-être, le cheval de la carriole de *Borom Sarret* s'appelle Albouraki, nom de la jument du Prophète, il s'agit bien, il s'agira bien, chez Sembène Ousmane, du même combat : d'un combat dont, pour moi, la plus belle bataille est *Niaye*. L'inoubliable paysage de ces lagunes ensablées, l'odeur des alizés et le rugissement de la barre, et l'élégance fabuleuse d'une princesse en haillons, ou en grands voiles, plus beaux que des haillons ou que les anciennes voitures, portant à pleins bras son destin tragique, restent pour moi des images exemplaires... Cette rigueur, Sembène ne l'a jamais perdue et je suis sûr qu'elle sera encore plus insoutenable dans *Samory*, puisque *Ceddo* en est le film-annonce...

Alors, c'est le Niger avec la même lumière dorée de la courbe du fleuve, avec ces berges sèches où tant de films ont été tournés : voici le Musée National où Mustapha Allassane a débuté avec *Aouré* et *La Bague du roi Koda*, voici les rizières de la guerre d'Indochine où Oumarou Ganda a filmé *Cabascabo*, le village de Liboré où il fit le *Wazzou polygame* et la falaise de Karey Guru où s'est jeté dans le vide le petit Zima de *Saitane*... Voilà, tout à côté du nouveau pont, les derniers rochers de Tondi Bumiye, le bain des gosses heureux, des compagnons de jeux du Robinson de *Moi, un Noir* ; mais déjà, c'est l'aéroport et le sourire des amis de toujours, Damouré Zika et Lam Ibrahim Dia, prêts à faire venir Tallou d'Ayorou, pour repartir filmer, « demain ou même tout de suite ».

Le soir tombe, un coup de klaxon, c'est Moussa Hamidou mon complice et ingénieur du son depuis *Albert prophète*, et dans la cour du Centre de Recherches, Djingareye Maïga, passé lui aussi de l'autre côté de la caméra depuis qu'il incarna le « Jimmy » du « western » de Mustapha, *Le Retour d'un aventurier* (il reprendra un rôle d'acteur dans *F.V.V.A., Femmes, Villa, Voiture, Argent*). Djingareye termine, avec les difficultés habituelles, ses « contes moraux » de la jeune bourgeoisie de Niamey... Dans l'ombre apparaît Diouldé Laya, Directeur du Centre des traditions orales de l'O.U.A. ; Diouldé, qui eut le courage, après Boubou Hama, de soutenir le département de cinéma du Centre de Recherche, permettant ainsi la naissance, dans les années 1965, d'un véritable cinéma nigérien avec l'émulation amicale et permanente de l'équipe qui, de l'autre côté du ravin, là-bas, au Centre Culturel, sous l'impulsion des tout jeunes Serge Moati, Gérard Letellier, Gérard Delassus, formait Oumarou Ganda, Mariama Hima et le lycéen cinéophile Inoussa Ousséini. Le vendredi 6 janvier, c'est lui, Inoussa Ousséini, qui m'accueille à l'aéroport de Ouagadougou, avec Ferid Boughedir, Paulin Vieyra, venus à Ouagadougou pour une réunion du C.I.D.C. / Ciprofilm. Moi, je suis ici par hasard, en transit vers la falaise de Bandiagara, mais l'on

m'invite à assister à la réunion de l'après-midi, d'où j'envoie cette dernière carte postale. Paulin Vieyra, le « doyen du cinéma africain », préside ce très sérieux séminaire, où se débat, une fois de plus, l'avenir du cinéma africain... Ce même Paulin, qui, en novembre, avait soutenu en novembre 1982 à l'université de Nanterre, avec films et textes à l'appui, sa thèse de Doctorat d'État, et qui projette de créer à Dakar un « Centre d'Études du Cinéma Africain ». A côté de lui, est assis Inoussa Ousséini (l'auteur de *Paris, c'est joli* et de l'inoubliable *Wasan Kara*) ; il est le « D.G. », le directeur-général de cette étrange société secrète qui bouscule toutes les frontières que le cinéma, invisible ambassadeur des cultures différentes, ne veut pas connaître.

Ainsi, dans ce simple bureau de Ouagadougou, en janvier 1983, se préparent les *temps nouveaux* des cinémas noirs d'Afrique.

8/ Conclusion morose : la mort des cinémas d'Afrique (1996)

Aujourd'hui, en relisant ces pages anciennes, je ne peux m'empêcher de ressentir une profonde nostalgie, et la crainte que le cinéma africain ne soit menacé, en pleine évolution, par la mort lente de ses salles de cinéma.

D'année en année, de mois en mois, les salles africaines de cinéma disparaissent, non pas comme « dans la dernière séance » (chantée par Eddy Mitchell) pour faire place à un garage, mais parce qu'elle ne peuvent résister à l'offensive de la vidéo : devant ces temples du 7ème art qui se vident, des petits marchands de vidéo cassettes offrent, pour un prix inférieur au prix d'une place de cinéma, « le film qui sort aujourd'hui même en première à Paris »...

Ces salles de cinéma en Afrique de Dakar, Bamako, Bouaké ou Niamey et de toutes les petites villes de la savane et de la côte, étaient de véritables institutions culturelles : là, tous les crépuscules, les spectateurs se pressaient pour découvrir deux longs métrages, un western (usé jusqu'aux perforations et doublé à la diable), suivi d'une merveilleuse comédie indienne (par exemple, *Mandala, fille des Indes*, qui déclencha de curieuses vocations : tous les jeunes gens et jeunes filles d'Afrique ont chanté pendant des années, en langue *hindi* qu'ils ne comprenaient pas, la chanson de *Mandala*...).

Dans ces cathédrales à ciel ouvert, le spectacle était à la fois sur l'écran et dans la salle - et à l'entracte, en buvant de la bière ou de l'Orangina, on discutait le premier film et on s'emballait sur le second (cela me rappelait les conversations que nous avions, sans nous connaître encore, entre deux programmes de Langlois à la rue d'Ulm, avec les copains de la Nouvelle Vague). Cette participation était fantastique, chaque coup de poing sur l'écran était accompagné d'un han !, et leur rythme ne supportait pas le moindre contretemps : de *han* en *han*, ils devaient aboutir au K.O. (j'ai appris depuis, à la

Cinémathèque, que les auteurs des *Quatre diables rouges* ou des westerns de série B, montaient leur film en écoutant de la musique de jazz, qu'ils supprimaient ensuite, mais qui leur avait donné le *swing*).

A Maradi, au Niger, Mustapha Allassane, auteur de *FVVA* et devenu exploitant de salle, me disait avec chagrin en décembre dernier, qu'il avait fermé son cinéma en le transformant en bar dancing... Il en pleurait de colère.

Afrique, Afriques de ce Festival du Réel 1996 ! Au secours ! Au secours !... C'est l'avenir du cinéma qui est en jeu...

Jean Rouch

Paris-Bamako, février 1996

Les sources de ce texte sont :

- 1/ Travaux de la table ronde - Unesco, Fondazione Cine, Venise 1961
- 2/ « Le dit du cinéma africain », Hampaté Ba - Unesco 1967
- 3/ Préface du Cinéma noir d'Afrique - CinémAction n°7
- 4/ Jean-René Debrix - CinémAction n°3
- 5/ Colloque sur le cinéma africain - Paris 1967 (Jean-René Debrix, Paulin Vieyra, Félix Ewandi, Mustapha Allassane, Yves Diagne, Georges Sadoul)

Le temps des grands frères...

Il y a de cela une trentaine d'années, nous étions des jeunes gens passionnés de cinéma.

Deux fois par semaine, nous nous réunissions dans la petite salle de projection du C.C.F. (Centre Culturel Français) pour assister aux séances du Ciné-Club. Au fil du temps, de révoltes en révolutions, nous avons fini par en prendre possession.

Nos choix partisans, nos querelles fratricides, nos sempiternelles provocations et nos menaces avaient usé les nerfs des animateurs patentés du centre et c'était de bonne guerre.

Car à l'époque, tous les animateurs étaient exclusivement des coopérants ou ressortissants français, bien souvent nous ne partagions ni le point de vue, ni les goûts cinématographiques de ces messieurs.

Mais il est aussi vrai que nous étions jeunes, passionnés, bouillonnants, prétentieux, insolents et surtout très bien documentés, d'ailleurs la plupart d'entre nous n'avions que cela comme principale activité.

Je me rappelle encore aujourd'hui comme si c'était hier, nos bagarres le long de la corniche ouest, le mardi soir après les séances de projection. Nos interminables allers et retours entre le domicile des uns et des autres, ponctués de longs arrêts avec des joutes oratoires où chacun voulait avoir le dernier mot.

A ce jeu-là, celui qui décidait de rentrer chez lui le premier perdait la face et cela nous obligeait à des nuits blanches après chaque toile.

Souvent, le jeu en valait la chandelle, parce qu'il nous permettait sans cesse d'affiner nos arguments et de vérifier nos stratégies, au fur et à mesure de nos découvertes cinématographiques. Mais cela avait surtout pour effet de renforcer les tendances et les pôles d'attraction, les partisans de Griffith étaient toujours opposés à ceux d'Eisenstein. Les provocateurs qui soutenaient *Intolérance* en voulaient aux fanatiques du *Cuirassé Potemkine*, les adeptes de l'expressionnisme allemand en faisaient autant face aux tenants du néo-réalisme italien.

Cette guéguerre dura bien cinq ans au rythme de deux séances par semaine, jusqu'à la fin des années soixante.

Parmi les rares films qui faisaient l'unanimité dans ce groupe, il y avait *Citizen Kane* et, déjà à l'époque, j'avais une nette préférence pour *La Soif du mal*, mais je n'avais pas envie de partager cet amour, encore moins d'en débattre avec la bande.

Nous savourions le réalisme poétique français, surtout le cinéma de Jean Renoir, nous étions des adeptes de la classe ouvrière allant au paradis.

Nous avons failli rater la rencontre avec la nouvelle vague et l'une des raisons, c'était le cinéma novo brésilien qui nous était tombé dessus sans crier gare.

Je ne sais toujours pas par quel hasard

de programmation nous avons eu droit, dans une salle populaire de la Medina, le « Roxi », à trois films brésiliens : *O Cangaceiro*, *Antonio das Mortes...* Je ne me souviens plus du troisième film. Mais toujours est-il que ce fut un tel choc que l'on enterra la hache de guerre pour entamer une longue période de réconciliation. Pour la première fois, on taisait les appartenances politiques ainsi que les idées qui guidaient nos choix.

On parlait enfin du cinématographe, de la forme, du langage, de l'esthétique. Le ton même de nos discussions avait changé, on commençait à défendre le cinéma, c'était la révélation.

J'avais pourtant essayé personnellement quelques chemins de traverse avec un réel plaisir, *Las Hurdes* de Buñuel, *A Valparaíso* de Ivens, *Tabou* et *Nanouk* de Flaherty et Murnau, *Les Statues meurent aussi* de Resnais et Marker.

J'avais lu aussi quelques articles sur le cinéma documentaire anglais, mais je n'avais pas encore vu les films et je guettais l'occasion.

Par la suite, quand j'ai vu *Rome, ville ouverte* de Rossellini, *Pather Panchali* de S. Ray et *Le Voleur de bicyclette* qui m'avaient ébloui, je n'avais plus de doute. Je me sentais proche et attiré par ce cinéma-là.

Le réveil, c'était ce cinéma brésilien, baroque, lyrique, provocateur, luxuriant, poétiquement proche et différent de tout ce qu'on avait vu jusqu'à présent, tellement transparent à nos sensibilités qu'il nous donnait l'impression pour la première fois que tout n'était pas dit.

Le chaînon manquant qui allait nous permettre de saisir tout d'un coup l'histoire du cinéma dans son ensemble, son évolution et ses énormes possibilités de renouvellement. Cela nous donnait des ailes. On accédait à l'imaginaire par la grande porte. Dire que nous ne savions rien du cinéma cubain à l'époque.

Je suis persuadé maintenant que cette découverte a dû favoriser l'éclosion de quelques vocations secrètes et contenues jusqu'à cette rencontre.

Et pourtant, l'aîné vénéré Ousmane Sembène venait de terminer *Le Mandat*, son film phare. Nous étions tous en admiration, dans l'attente comme des condisciples dans l'antichambre du maître. On s'imaginait l'atelier d'un Michel-Ange, ses assistants prêts à faire tous les mélanges de couleurs du diable, à nettoyer et ranger les pinceaux, enfin dans le secret des dieux. Sembène utilisait, pour nous terroriser et calmer nos ardeurs, une métaphore décrivant le monde du cinéma auquel nous aspirions maintenant comme un énorme panier de crabes, dans lequel le gros crabe se nourrissait des petits. C'était le cauchemar quotidien pour les apprentis cinéastes que nous étions, rue Mohamed V.

D'ailleurs, quelques uns parmi nous ont failli y perdre la raison. Plus tard, le cynisme du maître qui nous faisait rire jaune s'enrichit d'un nouveau dicton très à la mode, sur le statut du cinéaste africain. Un cinéaste africain, disait-il, vaut juste une invitation à un festival en Europe, un billet d'avion, une chambre d'hôtel, et quand il était charitable, il ajoutait des fois, en prime, une blonde.

La permanence de ce rythme dans quelques rencontres ou plutôt foires folkloriques autour du cinéma africain qui ont souvent lieu actuellement en Europe, prétendant servir la cinématographie africaine en se servant d'elle comme d'un épouvantail, lui a donné raison, tout au moins sur ce point là.

Comment se fait-il qu'un homme aussi talentueux, doté d'une perception aiguë et des facultés d'analyses pertinentes, n'ait pas su, à un moment donné, réunir autour de lui un courant fort, ni trouver les mots justes pour impulser ne serait-ce qu'un manifeste ?

Mais je crois que contrairement aux idées reçues et très répandues, la cinématographie africaine, celle de l'Afrique noire au sud du Sahara, pour être précise, est née sous de bons auspices. En 1955, quand Paulin S. Vieyra et sa bande tournent *Afrique sur Seine*, c'est un collectif qui signe l'acte de naissance de ce premier film, ils sont noirs, Africains, Antillais et peut-être Français. Ils sont sensibles aux idées qui se développent dans les mouvements artistiques, littéraires, politiques, culturels de leur époque, dont les animateurs et fers de lance sont de la même génération (Césaire, Senghor, Damas, Diop, Fanon, Leiris, Mauss, Sartre, Griaule, Malraux, Dieterlen,...) pour ne citer que ceux-là. C'était dans le quartier latin une décennie après la seconde guerre mondiale, cinq années avant l'indépendance des pays africains.

En 1960, au moment de l'indépendance, c'est ce même collectif qui s'installe aux actualités sénégalaises, anciennement actualités françaises de l'Afrique de l'ouest.

Paulin S. Vieyra, Béninois de naissance et Sénégalais d'adoption, sera plus tard le directeur des actualités sénégalaises. Georges Caristan, opérateur guyanais né au Vietnam (il disait l'Indochine), sera l'autre pilier essentiel et père fondateur du cinéma sénégalais.

Blaise Senghor et Yves Diagne, de la même génération que Paulin Vieyra, formés comme lui à l'Idhec, passeront aussi par les actualités sénégalaises. Pendant la première décennie des indépendances, l'état recrute des cadres. Les cinéastes formés à l'étranger deviennent fonctionnaires en rentrant au pays et ont le même statut que les journalistes.

La majorité des cinéastes et des films gravitent autour des actualités. C'est



Le convoi
 Patrice Chagnard
 Photos Raymond Vidonne
 La tribu du tunnel
 Florent Marcie Photo
 Florent Marcie Sertanista



Les couleurs
 du silence
 Milka Assaf
 DR



Un automne en Pologne
Julien Donada
Photo Frederic Guelaff

*Omar Daf, un footballeur
africain*
Mounir Dridi et Pascal Henri
Photo Mounir Dridi

Inès, ma sœur
Carole Fierz
Photo Philippe Fresco



le seul endroit du pays où l'on peut trouver du matériel.

Les premières œuvres des cinéastes sont essentiellement documentaires : *Le Grand Magal à Touba* (1962) de Blaise Senghor, *Les Pompiers de Dakar* (1963) de Georges Caristan, *Ndakarou* (1964) de Momar Thiam et Pape Ibra Tali, le peintre, *Une nation est née* (1961) et *Lamb* (1963) de Paulin S. Vieyra.

A côté de ces œuvres personnelles, les cinéastes font des reportages sur les voyages et rencontres du chef de l'état sénégalais Léopold Sédar Senghor à l'étranger (Paris, Rome, Moscou, etc...) Georges Caristan initie quelques techniciens sénégalais à la prise de vue. C'est l'émergence d'une cinématographie nationale à tendance documentariste. Tous ces cinéastes sont malheureusement fonctionnaires, donc au service d'un état. Et le cadre restrictif dans lequel ils exercent leurs fonctions ainsi qu'une censure très présente seront un frein au développement d'un courant cinématographique fécond, épanoui et libre.

En 1962, quand Sembène, marxiste, léniniste et *ceddo* 1/, tel qu'il se définissait, tourne son premier film de fiction *Borom Sarret*, il est soutenu par les techniciens (fonctionnaires) des actualités sénégalaises. Il est le premier à ouvrir une brèche contre les censeurs de l'état. Paulin Vieyra, de 1962 à 1987, date de sa disparition, sera successivement le conseiller, le directeur de production, le critique, l'ami du cinéaste Ousmane Sembène.

Georges Caristan, l'opérateur attiré, sera presque de toutes les aventures. Il faut signaler une chose importante à mes yeux. Sembène a été un des rares cinéastes à pouvoir constituer une véritable équipe autour de son œuvre, même s'il n'a jamais ressenti le désir ou le besoin de devenir un théoricien de son art.

Par contre, l'absence d'une véritable critique africaine avec une culture cinématographique suffisante, capable d'élaborer une réflexion artistique cohérente et intelligente sur le sens et la forme des œuvres des cinéastes, est une défaillance dont nous sommes tous à divers degrés responsables.

Tant que les critiques, et à défaut les cinéastes africains, ne nous éclaireront pas sur les choix qui président à l'élaboration des plans qui peuplent leurs films pour constituer cet imaginaire dans lequel le public navigue souvent en solitaire et sans repères, ne nous étonnons pas que la cinématographie africaine reste périphérique et en dehors de l'histoire du cinématographe. Et quant à la critique occidentale, son point de vue sur ce que dit vraiment le cinéma africain, restera extérieur et orienté vers d'autres centres d'intérêts, même avec les meilleures intentions du monde.

Il faudra à un moment ou un autre qu'une critique africaine, partisane ou pas, mais éclairée, se coltine ce travail de décodage.

Il est une autre évidence, les cinéastes

africains ne filmeront pas comme les Européens, ni comme les Américains ou les Japonais, ni même ceux de l'Inde ou de l'Amérique du Sud.

Mais alors comment filment-ils donc, les Africains ? Ont-ils une manière particulière de poser leurs caméras, d'utiliser leurs objectifs, d'appréhender la lumière, les couleurs ? S'inspirent-ils du Quattrocento italien ou des peintures rupestres du Tassili du Niger pour nous raconter leurs histoires ?

Quelques rares films africains répondent à mon avis à ces questions : *Borom Sarret* et *Mandat de Sembène Ousmane*, *Touki-Bouki* et *Contras' City* de Djibril Diop Mambety, *Baara* et *Yeleen* de Souleymane Cissé.

A une époque pas si lointaine que cela, nous avions tendance à jeter de gros cailloux sur ce vieux poète et dandy qu'est Jean Rouch. A bien des égards, il méritait certes nos frondes quand il défendait le documentaire ethnologique tel qu'il était conçu par le milieu universitaire occidental avec ses cadres et ses cases. De notre point de vue, car il ne s'agit ici que de cela, cette forme exclusive et réductrice avec ses grandes prétentions scientifiques ne nous donnait aucune explication satisfaisante quant à la complexité des structures sociales dont nous étions les indigènes. Cette bataille rangée des origines n'a de valeur avec le temps que parce qu'elle souleva cette polémique entre Sembène, J. Traoré et J. Rouch, dont en substance cette célèbre phrase : « Tu nous regardes comme des insectes... ». Toute une génération de cinéastes se ralliera à ce constat et d'emblée, l'enjeu du débat avait été occulté dans ce dialogue de sourds. Jean Rouch, dont on connaît l'entregent, a sa réponse teintée d'un brin d'humour et d'arrogance : « Si vous n'êtes pas contents, faites en autant, venez filmer les indigènes parisiens... ». Je préfère l'honnêteté d'un Jean-Luc Godard parlant du cinéma colonial : «... On était un peu innocents et on a osé sortir dans la rue à un moment où c'était interdit, ne fût-ce que pour des raisons de droit. [...] Les cinéastes américains ne tournaient pas dans la rue parce que si quelqu'un passait, il pouvait ensuite leur faire un procès. Mais j'ai toujours eu le sentiment dans la rue d'être un peu comme un colonialiste, comme pour ces films européens ou américains qui se tournent en Afrique noire où l'on voit des belles filles ou des beaux garçons qui, pour une réclame de Coca-Cola, sont sur une pirogue, et puis, on voit deux noirs qui payent, et j'ai toujours eu le sentiment dans la rue que ces gens, c'étaient ces noirs qui payaient. Ça m'a toujours gêné... ».

Il ne s'agit donc pas à mon avis de problème de territoire, le malaise, il est partout, mais d'une sorte de déontologie filmique. Il y a une incompatibilité flagrante à vouloir faire un film sur ces gens sans se soucier de ce qu'ils pensent ou vivent.

Malais les cinéastes africains voulaient-ils que Rouch filme comme un Africain,

voulaient-ils qu'il se débarrasse de ce qui fait de lui un cinéaste, son regard ? J'avoue que ce constat ne m'est apparu avec précision que très tardivement. Vu sous cet angle, Rouch était inattaquable, mieux : ses films poétiques, sans prétention scientifique, nous apprenaient beaucoup plus sur son état d'esprit que sur les indigènes qu'il filmait.

Un cinéaste, c'est un regard personnel qui nous montre la chose qu'il est le seul à voir.

Les cinéastes, d'où qu'ils viennent, ne nous disent que leur part de vérité, un reflet de leur réalité.

Le cinéma, c'est l'art de l'artifice toujours en quête d'une vérité, utilisant des machines enregistreuses capables de saisir, chez les êtres les plus anodins, des beautés d'une extrême profondeur.

Comment se fait-il alors que, depuis trois générations de cinéastes au moins, les problèmes de forme et de fond qui agitent la cinématographie africaine ne trouvent toujours pas de solutions théoriques, est-ce parce que nous avons souvent tendance à isoler la toile du cadre ?

La nouvelle génération de cinéastes africains (Fanta Nacro, Issa Serge Coelo, Dany Kouyaté, Bouna Médoune Seye, Abderrahmane Sissako, François L. Woukoache, Moustapha Dao, Issiaka Konaté, etc...), pour ne citer que ceux-là, s'inscrivent avec un ou deux films comme le dernier courant prometteur du cinéma au sud du Sahara. Et c'est là une note d'espoir.

Ils n'usent, ni n'abusent de slogans, contrairement à leurs aînés, ils sont sans complexes et plus libres.

En cela, ils sont proches de la génération de « l'œil vert » 2/ tout en étant différents car ils ne théorisent pas et ignorent dans l'ensemble l'histoire du cinéma africain.

Leurs films sont comme des manifestes qui transcendent pour une fois les formes, par des choix esthétiques et par leurs propos.

Un changement s'opère avec cette nouvelle génération, imperceptible pour certains, radical pour d'autres, car ces jeunes gens ne se laissent pas approcher facilement.

Cette génération qui prend le relais œuvre contre vents et marées sans tuteur et sans véritables structures d'accueil. Ce qui est manifeste dans leurs films plus que par le passé, c'est qu'il est enfin question ici d'imagination, de fantasmes, de rêveries...

Des films existent déjà et sont porteurs d'espoir, mais les meilleurs sont encore à venir, pourvu qu'on leur laisse le temps de grandir.

Samba Félix N'Diaye
Cinéaste

1/Ceddo : Homme libre, guerrier, animiste
2/Œil vert : mouvement de cinéastes africains de la 2ème et 3ème génération réunis autour de l'idée d'un Sahel vert.

The time of the elder brothers...

Some nigh thirty years ago, we were young people passionately fond of cinema.

Twice a week, we would meet in the little screening room of the C.C.F. (French Cultural Centre) to attend the Film Club projections. With the passing of time, from revolt to revolution, we ended up taking over the place.

Our partisan choices, fratricide quarrels, eternal provocations and threats had finally got the better of the designated organizers, and such was the natural course of things.

For at that time, the organizers were exclusively aid workers and French nationals. Often we shared neither the point of view nor the cinematic taste of these gentlemen.

But it's also true that we were young, impassioned, bubbling over with enthusiasm, pretentious, insolent and often very well informed. For most of us, reading up on films was the only fruitful activity we had.

I still remember as if it was yesterday our arguments along the Western cornice every Tuesday night after the projection, the endless tos-and-fros between one or another of our homes which accompanied our oratorical jousts, each one wanting to get in the last word.

At that game, the one who decided to go home first lost face, which forced us to talk through many a sleepless night after watching a film.

Often, the game was worth it because it allowed us to refine our arguments, verify our strategies with each new cinematic discovery.

But above all, it reinforced splits in trends and allegiance. Those who were for Griffith always opposed those who adored Eisenstein. The provocateurs who supported Intolerance hated the fanatics who stood up for Battleship Potemkin, the partisans of German expressionism lined up in battle against those who found grace in Italian neo-realism.

This partisan war lasted more or less five years at the rhythm of two screenings a week until the end of the sixties.

Among the rare films which created consensus, there was Citizen Kane, and even at that time I had a secret preference for Touch of Evil, but I had no desire to share this love with the group, let alone expose it to debate.

We appreciated French poetic realism, especially the films of Jean Renoir; we were convinced admirers of the working class going to heaven.

We almost missed our meeting with the new wave, and one of the reasons was Brazilian cinema novo, which hit us like a sledgehammer without a word of warning.

I still don't know by what chance of programming, a neighbourhood cinema in the Medina scheduled three Brazilian films: O Cangaceiro, Antonio

das Mortes - I don't remember the third film. Seeing them was such a shock that we buried our war hatchets and started a long period of reconciliation. For the first time, we said nothing of our political opinions or the ideas which guided our choices.

We were finally talking cinema: form, language, aesthetics.

The very tone of our discussions changed, we started to defend cinema as cinema. It was a revelation.

I had personally taken a few out of the way crosspaths with real pleasure. Las Hurdes by Bunuel, A Valparaiso by Ivens, Taboo and Nanook, Flaherty and Murnau, Les Statues meurent aussi by Resnais and Marker.

I had read a few articles on English documentary cinema, but hadn't seen the films and was looking for the chance. And then, when I saw Rome, open city by Rossellini, Pather Panchali by S. Ray and De Sica's Bicycle Thief which overwhelmed me, there was no more doubt. I felt especially close to, and drawn by, that cinema.

The awakening was Brazilian cinema, baroque, lyrical, provocative, luxuriant, poetically close and different from anything we had seen up to that point, so transparent to our sensibilities that it gave us the impression for the first time that not everything had been said. It was the missing link which allowed us to seize in one grasp the entire history of cinema, its evolution and its enormous possibilities for renewal. This gave us wings. We entered the realm of imagination by the front door - and to say that we knew nothing of Cuban cinema at the time.

I am convinced today that the discovery of Brazilian cinema favoured the blossoming of many a secret vocation which had been kept well hidden until that encounter.

And yet the revered elder, Ousmane Sembène, had just finished Le Mandat (The money order), his film manifest. We were all in admiration, seated like disciples in the master's antechamber. We imagined ourselves in Michaelangelo's workshop, his assistants ready to mix all the colours of the devil, to clean and tidy brushes just to be in the secret of the Gods.

To calm our ardour and to frighten us, Sembène used to describe the world of cinema to which we all aspired as an enormous basket of crabs in which the big crab eats all the little ones. That was our daily nightmare as apprentice filmmakers on Mohammed V street. Some of us in fact almost lost our heads. Later the master's cynicism which made us all laugh through clenched teeth was enriched by a new very popular proverb on the status of the African filmmaker. An African filmmaker, he said, is worth exactly one invitation to a European festival, one airplane ticket, one night in a hotel room and, when he was being charitable, he would

sometimes add as a bonus, one blonde.

The longevity of this myth is testified by some of the encounters, or rather folk bazars, organized these days around African cinema. Pretending to serve African film, many of these events use it as an exotic attraction which has the advantage of making the organizers look interesting. Sembène would seem to have been proven right, at least on this point.

How is it that a man of such talent, gifted with such keen perception and the capacity to make pertinent analyses, was not able at some point to create around him a strong current or school, nor to find the right words to initiate if only a manifesto.

Contrary to the widely accepted cliché, I believe that African cinema, that of black Africa south of the Sahara, was born under positive auspices. In 1955, when Paulin S. Vieyra and his group shot Africa on the Seine, it was a collective which signed the birth certificate of this first film. They were black: Africans, West Indians, maybe some French. They were aware of the ideas developing in the artistic, literary, political and cultural movements of their time, of which the organizers and spearheads were of the same generation (Césaire, Senghor, Damas, Diop, Fanon, Leiris, Mauss, Sartre, Griaule, Malraux and Dieterlen... just to name those few). It was the Latin quarter a decade after the Second World War, five years before the independence of most African countries.

In 1960, at the moment of independence, it was the same collective which took over the Senegalese News Service, formerly the French West African News Service.

Paulin S. Vieyra, born in Benin and Senegalese by adoption, was later to become the head of Senegalese news. Vieyra and Georges Caristan, a Guyanese cameraman born in Vietnam - he said Indochina - would be the two pillars and founding fathers of Senegalese cinema.

Blaise Senghor and Yves Diagne of the same generation as Vieyra, trained like him at Idhec, also worked making Senegalese newsreels.

During the first decade after independence, the state hired managerial personnel. Filmmakers trained abroad came home to jobs as civil servants, with the same status as journalists.

Most of the filmmakers and films were connected to the newsreel. It was the only place in the country where equipment could be found.

The first films of these filmmakers were essentially documentary: Le grand Magal à Touba (1962) by Blaise Senghor, The firemen of Dakar (1963) by Georges Caristan, N'dakarou (1964) by Momar Thiam and Pape Ibra Tali, the painter, A nation is born (1961) and Lamb (1963) by Paulin S. Vieyra.

Beside these personal works, the filmmakers shot reports on the trips and meetings abroad of the Senegalese head of state, Léopold Sédar Senghor (Paris, Rome, Moscow etc...).

Georges Caristan introduced several Senegalese technicians to the technique of cinematography. This led to the emergence of a national school of cinema expression, with a leaning toward documentary. All of these filmmakers were unfortunately government employees in the service of the state. And the restrictive framework in which they functioned as well as the heavy presence of censorship were brakes on the development of a fruitful, free, creative cinema.

In 1962 when Sembène (who defined himself as Marxist, Leninist and Ceddo ¹) shot his first fiction film *Borom Sarret*, he was supported by the government employed technicians of the Senegalese news service. He was the first to open a breach in the wall of state censorship.

Paulin Vieyra from 1962 to 1987, date of his death, was successively the advisor, production manager, critic and friend of filmmaker Ousmane Sembène. Georges Caristan, official cinematographer, participated in almost all his film adventures.

I do think it is important to note that Sembène was one of the rare filmmakers able to constitute a true team around his work, even if he never felt the desire or need to become a theoretician of his art.

On the other hand, the absence of a true school of African criticism with an adequate cinematic culture capable of elaborating a coherent and intelligent artistic reflection on the meaning and form of our films is a defect of which we are all, to one degree or another, responsible.

It is clear that as long as critics and, in their absence, African directors do not shed light on the choices governing the elaboration of shots which compose their films, thus constituting a world of the imagination in which the public is obliged to navigate often alone and without guidelines, we must not be surprised if African cinema continues to remain on the sidelines of, or even outside, world cinema history.

And there is no use hiding our head in the sand. Western film criticism, its point of view on the analysis of our films can only be from an external perspective and, even with the best of intentions, will always be focused on centres of interest outside our own.

At some point, African criticism, partisan or not - but informed, will have to tackle the work of interpreting what African cinema really says.

There's another point which may appear self evident. African filmmakers don't film like Europeans or Americans, nor even like Indian or South American filmmakers. But then how do these Africans film? Do they have a special way of positioning their cameras, using

their lenses to capture light and colour? To recount their stories, do they draw inspiration from the Italian *Quattrocento* or from the Tassili cave paintings in Niger?

A few rare African films suggest answers to these questions in my opinion: *Borom Sarret* and *Le Mandat* by Sembène Ousmane, *Touki-Bouki* and *Contras' City* by Djibril Diop Mambety, *Baara* and *Yeelen* by Souleymane Cissé. Not such a long time ago, we used to have a tendency to throw large stones at that old poet and dandy, Jean Rouch. From several points of view, he deserved our attacks when he defended ethnological documentary as it was conceived in western universities with its established framework and categories. From our point of view, and here we are only speaking of that, this exclusive and simplifying format, with its overriding scientific pretensions, gave us no satisfactory explanation to the complexity of the social structures of which we were the natives.

This memorable battle of the origins is only worth mentioning because it gave rise to the polemic between Sembène, J. Traoré and J. Rouch, the substance of which was summed up in that famous phrase: « You look at us like insects... » A whole generation of filmmakers were to rally to this cry and the fundamental debate was ignored in this dialogue of the deaf.

Jean Rouch, whose tactful answer was nonetheless tainted with a whiff of humour and arrogance, replied: « If you're not happy, do the same; come and film the native Parisians... »

I prefer the honesty of Jean-Luc Godard speaking on colonial cinema. «...we were a little naïve and we dared go out into the street at a time when it was forbidden, if only because of the problems of rights... American filmmakers didn't shoot in the street because if somebody passed by, he could sue them. But I've always had the feeling in the street of being a little like a colonialist, like in those European or American films which are shot in black Africa where you see beautiful girls or handsome boys who, for a Coca Cola advert, are in a pirogue, and then you see two blacks paddling, and I've always had the feeling that in the street, people are these blacks who are paddling. That's always bothered me... »

In my opinion, it's a problem of territory. The uneasiness is everywhere, caused by a kind of filmic deontology. There is a flagrant incompatibility in wanting to make a film with people without caring about what they are thinking or living.

But did African filmmakers want Rouch to film like an African? Did they want him to get rid of that specificity which makes him a cineaste - his way of looking. I admit that this question only very recently became clearly apparent to me, and that, from this point of view, Rouch is unattackable. More, his poetic films, the ones without scientific pretension, taught us much more about

his state of mind than about the natives he was filming.

A filmmaker has a personal way of looking which shows us the thing he or she is alone able to see.

Filmmakers, from wherever they come, only tell us their share of truth, a reflection of their reality.

Cinema is the art of artifice always searching for a truth, using recording machines capable of capturing within the most ordinary beings extremely profound beauties.

How is it then that for at least three generations of filmmakers, the problems of form and content which agitate the world of African cinema have still found no theoretical solution? Is it because we are too apt to separate the canvas from its frame?

The new generation of African cineastes (Fanta Nacro, Issa Serge Coelo, Dany Kouyaté, Bouna Médoune Seye, Abderrahmane Sissako, François L. Woukoache, Mustapha Dao, Issiaka Konaté, etc...) to mention just those few, constitute, with one or two films each, the last promising current of black African cinema. And that is reason to hope.

They neither use nor abuse slogans, contrary to their elders. They are without complexes and are freer.

In that, they are close to the generation of the « green eye » ² while remaining different for they do not theorize and ignore, for the most part, the history of African cinema.

Their films are like manifests which transcend for once their forms in their aesthetic choices and by what they have to say.

A change is working with this new generation, imperceptible for some, radical for others, for these young people are not easy to approach.

This new generation is taking over in adverse conditions, without tutors and without true structures of apprenticeship. What is clear in their films and what is new in the history of African cinema, is that for them, cinema is finally a question of imagination, of fantasy, of dreaming...

Such films exist and are already hopeful signs. But the best are yet to come, provided we are patient and leave them the time to mature.

Samba Félix N'Diaye
Cinéaste

¹/Ceddo : a free man, warrior and animist
²/Green eye : a movement of 2nd or 3rd generation filmmakers, sharing the same idea of a Green Sahel

Une réalité sous haute surveillance

Pourquoi le film documentaire endogène est-il quasiment absent en Afrique ? L'Afrique serait-elle incapable de forger son propre regard cinématographique sur la réalité vivante dans laquelle elle baigne ? Y a-t-il une inhibition quelconque chez les cinéastes et les professionnels de la télévision en Afrique ? Le cinéma documentaire serait-il considéré comme un genre mineur tandis que le cinéma de fiction relèverait de ce qui est perçu comme étant de la création artistique ? Est-il plus aisé pour le cinéaste africain de plonger dans le mythe, la légende, le conte, l'imaginaire et le subconscient collectif que de s'affronter à la réalité pour tenter de la décrypter, de l'abstraire, de l'analyser et de proposer une lecture personnelle révélatrice de formes et d'articulations nouvelles comme de rapports inattendus entre les choses et les êtres ? L'Afrique aurait-elle abdiqué de son propre regard parce qu'entièrement assujettie au regard de l'Occident et conditionnée par lui dans son devenir immédiat et lointain ? Le regard de l'Afrique sur elle-même serait-il d'emblée suspect à tel point qu'il est mis en « détention préventive » ?

La prédominance des télévisions gouvernementales et la longue absence jusqu'aux années 1990 d'une réelle pluralité d'opinions politiques, culturelles et sociales dans ces organes ne pouvaient aucunement favoriser le développement d'une production documentaire dans le cinéma.

Ça et là, des professionnels isolés travaillant au sein des organes d'État ont parfois essayé d'entreprendre « la périlleuse aventure du documentaire », mais la censure administrative, politique et budgétaire a vite fait d'étouffer ces velléités. En fait, bien souvent la confusion est faite entre des reportages sociaux plus ou moins bien élaborés et des films réellement documentaires. Devant cet état de fait, les festivals de Carthage (Journées Cinématographiques de Carthage - JCC) et de Ouagadougou (Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou - FESPACO) ont créé des sections documentaires compétitives pour tenter de donner un élan à ce genre singulier. Le mouvement, il faut l'avouer, a du mal à prendre son départ car l'argent et la diffusion font cruellement défaut en Afrique.

Les films documentaires réalisés par les équipes de télévision et les cinéastes occidentaux, même quand ils sont très critiques pour les régimes politiques en place, subissent moins la rigueur de la censure car ils sont jugés moins subversifs que le regard endogène. On pousse la démagogie jusqu'à les diffuser sur l'antenne nationale donnant ainsi l'illusion que la télévision gouvernementale est ouverte et pluraliste.

Borom Sarret, le premier film du célèbre romancier et cinéaste sénégalais Ousmane Sembène, réalisé en 1963 et habituellement pris comme repère dans

la production cinématographique de l'Afrique subsaharienne, était pourtant un film documentaire. On se demande pourquoi *Borom Sarret* n'a pas été la semence emblématique d'un genre cinématographique que tout destinait à une éclosion intéressante dans une Afrique où la littérature et le théâtre indiquaient déjà le chemin.

Pourtant, l'histoire présente de l'Afrique est si riche, les mutations sociales, culturelles, politiques et mentales, si profondes, qu'il y a là un champ illimité d'inspiration pour le regard et la mémoire documentaires.

En 1990, la chaîne de télévision britannique Channel Four avait eu le mérite de créer un magazine appelé *South Magazine*, dont l'objectif était de donner la possibilité aux cinéastes indépendants d'Afrique et des autres pays du Sud de tourner des films documentaires sur des réalités locales ; plusieurs films documentaires africains furent produits en l'espace de trois années. Il est dommage que cette expérience n'ait pas survécu aux coupes budgétaires drastiques subies par Channel Four, car elle constituait une réponse parmi d'autres à cette carence notoire de films documentaires faits en Afrique par les Africains eux-mêmes.

Fort heureusement, les longs métrages de fiction que tournent les réalisateurs africains comblent un peu le vide du documentaire. En effet, ces films, dans leur grande majorité, comportent une di-

mension documentaire surprenante, comme si dans la structure dramatique des histoires qu'ils racontent, il y avait de temps à autre « des arrêts sur des images et des flashes » sur la réalité sociale du moment ; tout se passe comme si le film était une expérimentation quasi-rituelle où l'émotion et le sens, l'imaginaire et le réel, le désir et la réalité, constituaient une trame dans laquelle va et vient la navette de la conscience. Il faudrait sans doute questionner plus à fond ce phénomène, mais il y a fort à parier qu'il a un rapport avec le faible développement d'une expression documentaire spécifique. Et si, consciemment ou non, les cinéastes africains avaient trouvé, dans cette manière de construire la structure dramatique de leurs films, le véhicule par lequel ils pouvaient contourner la censure politique qui s'abat sur eux, dès qu'ils effectuent une excursion directe dans une « réalité sous haute surveillance » ?

Il reste vrai néanmoins que rien ne peut remplacer la naissance d'un mouvement documentaire autonome et authentique. Peut-être l'Afrique du Sud constituera-t-elle un laboratoire intéressant à cet égard ?

Quoi qu'il en soit, le vrai drame de la création cinématographique africaine demeure sa non-distribution sur son propre terroir et, par conséquent, son non-rapport à son public naturel.

Gaston J.M. Kaboré

Cinéaste, Secrétaire général de la Fepaci

Reality under tight surveillance

Why is indigenous documentary film practically inexistant in Africa ? Is Africa incapable of forging its own cinematic way of looking at its own living reality ? Do African filmmakers and television directors suffer from some sort of inhibition ? Is documentary film considered a minor genre whereas fiction cinema benefits from the perceived aura of authentic creation ? Is it easier for the African filmmaker to plunge headlong into the myth, legend or tale, the collective unconscious or imaginary than to confront reality ? Is it so impossible to film reality head on, to decode it, to abstract, analyse and propose a personal interpretation unveiling new forms and connections as unexpected relations between things and beings ? Has Africa abdicated its own way of perceiving through being entirely subjugated to occidental eyes, entirely conditioned by the occidental way of looking at its immediate and future being. Is an African way of looking at itself so suspect that it is immediately put « into custody awaiting trial ».

The predominance of governmental television and the long absence, until the nineties, of genuine pluralism in political, social and cultural opinions in the media undoubtedly prevented the

development of a vigorous documentary film tradition.

Here and there, isolated professionals working within the state media sometimes tried to undertake the « perilous adventure of documentary », but administrative, political or financial censorship soon stifled these initiatives. In fact, quite often, the distinction is not clearly drawn between more or less elaborate social reports and true documentary films. Faced with this state of things, the Festivals of Carthage (Carthage Cinema Days) and of Ouagadougou (Panafrican Cinema Festival of Ouagadougou FESPACO) have created competitive documentary sections, to try to stimulate this uniquely indispensable genre. A true dynamism, we must admit, is difficult to stimulate because money and distribution outlets are cruelly lacking in Africa.

Documentary films produced by western television crews and directors, even if they are extremely critical of the political regimes in power, are less subject to the rigours of censorship because they are judged less subversive than a home grown point of view. The demagoguery is such that these foreign films are broadcast on the national media giving the illusion that government

television is open and pluralist. Borom Sarret, produced in 1963 and habitually taken as a reference in African cinema production, was the first film by famous novelist and filmmaker Ousmane Sembène and is a documentary. One can wonder why Borom Sarret was not the emblematic seed of a cinematic genre which everything predestined for an interesting flowering in an Africa where literature and theatre already pointed in this direction. And yet the present history of Africa is so rich, the social, cultural, political and mental transformations so profound that there is an unlimited field of inspiration for the documentary way of looking, for documentary film memory.

In 1990, the British television company Channel Four had the merit of creating a programme entitled South Magazine, of which the aim was to make it possible for independent filmmakers in Africa and in other southern countries to shoot documentary films on local reality. Several African documentaries were produced over a period of three years. It is unfortunate that this experience did not survive the drastic budget cuts suffered by Channel Four, for it provided part of the answer to the notorious absence of documentary films made in Africa by Africans themselves. Most fortunately, the fiction feature films shot by African filmmakers partly fill the need left by the absence of documentary. A large majority of these films include a surprising documentary dimension, as if in the dramatic structure of the stories they recount, there were from time to time pauses and flashes to describe contemporary social reality. Everything happens as if the film were a quasi-ritual experiment where emotion and meaning, the imaginary and the real, desire and reality constituted a mesh through which consciousness comes and goes.

The issue certainly requires deeper investigation and reflection ; nonetheless it would probably be a safe bet to say that there was a relationship between this strong component of reality in African fiction and the weak development of a specific documentary expression. It's as if, consciously or not, African filmmakers had discovered in this mode of dramatic construction, the vehicle by which they could get around the political censorship blocking them every time they make a direct excursion into their « reality under tight surveillance ».

It remains nevertheless true that nothing can replace the birth of an autonomous, authentic documentary movement. Perhaps South Africa will provide an interesting laboratory in this area. Whatever the case, the true drama of African cinematic creation remains the absence of distribution in its own territory, and as a consequence, the absence of relationship with its own natural public.

Gaston J.M. Kaboré

Cinéaste, Secrétaire général de la Fepaci

Idrissa Ouedraogo : la traversée du regard de l'Autre

Avec huit documentaires entre 1981 et 1994, Idrissa Ouedraogo maintient au fil de son œuvre une démarche et une réflexion sur le réel. On y retrouve la marque du milieu dont il est issu : l'essor du cinéma socio-éducatif au Burkina en 1970, dans la lignée d'un cinéma des Indépendances qui reprend à son compte la tradition ethnologique. Mais se fier à la persistance de cette production serait ignorer la subtilité du travail de critique interne que mène Idrissa Ouedraogo sur la notion documentaire.

Le concept de « documentaire fiction » qui traverse le cinéma de Ouedraogo, du film *Les Écuellés* à *Afrique, mon Afrique*, se fonde sur une réflexion sur l'altérité dans les relations imaginaires qui nouent l'Europe et l'Afrique. Comment traverser le regard de l'Autre et sa perception globalisante du réel africain ? En déplaçant les termes de l'approche anthropologique, en refusant la transparence. Avec quel dispositif ? Par une subjectivité, productrice d'une distance sur laquelle s'appuie Ouedraogo pour dialoguer avec son spectateur, et une dramatisation par la mise en scène, il dégage un espace de représentation singulier.

Cette méthode prend paradoxalement la forme d'une simplicité : personnage « naïf », structure du conte. Celle-ci masque la formation du point de vue à l'intérieur du film qui met en jeu une interprétation.

Œuvre pédagogique sur les mutations de la relation culturelle, le cinéma du réel de Ouedraogo ouvre l'accès à une image commune dans l'horizon international du cinéma.

Idrissa Ouedraogo tournera en avril 1996 le film de fiction *La Traversée du jour* en Namibie.

Marie-Christine Peyrière

Filmographie documentaire

1981 : *Poko*
 1983 : *Les Écuellés*
 1984 : *Les Funérailles du Larle Naaba*
 1984 : *Tanga*
 1985 : *Issa le tisserand*
 1985 : *Ouagadougou, Ouaga deux roues*
 1993 : *Gorki*
 1994 : *Afrique, mon Afrique*

Le documentaire a-t-il représenté au début de ta carrière un passage obligé ?

Le documentaire correspond aux moyens de production dont tout cinéaste qui débute en Afrique peut disposer. Filmer le réel qui nous entoure, ce que l'on connaît, ce que l'on sent, est possible avec un peu de pellicule et une idée. Dans une cinématographie « naissante », si l'on songe à la mise en place de mécanismes de financement, cette inclination vers le documentaire est logique, quel que

soit le sens fictionnel qu'il prend par la suite.

C'est donc un choix par défaut ?

Le manque de moyens ne veut pas dire le manque d'imagination. L'essentiel, c'est de faire, c'est de tourner. Et le documentaire a l'immense mérite de permettre de parler de soi. Je ne pense pas que l'on puisse traduire une réalité sans d'abord la ressentir soi-même, avec toute la subjectivité que cela comporte.

Le sens du réel et le goût de la mise en scène qui caractérisent tes courts métrages sont-ils liés à ta double formation : l'Idhec et un DEA de cinéma mené avec Jean Rouch ?

Avant de faire l'Idhec en 1983 et de prendre des cours au Musée de l'Homme, j'avais suivi une formation initiale à l'Inafec, l'Institut de cinéma de Ouagadougou. Mon premier court métrage, *Poko*, date de 1981. J'avais déjà posé en moi-même les premières réflexions à destination des populations pour lesquelles j'avais envie de filmer. Pour s'adresser à des populations rurales, il faut des routes, des cinébus et résoudre le problème des langues (il y en a une quarantaine au Burkina) qui fait échec au commentaire. C'est pourquoi j'ai avancé l'idée du « documentaire fictionnalisés ». Le film prend ses racines dans ce qui m'entoure, mais j'oriente le sens de mon propos par un parti pris visuel affirmé. Le choix de mon cadrage, du comportement des êtres, de leur attitude, permet que le message soit décodé. C'est ainsi que j'ai tourné *Les Écuellés* (1983) durant mes études à l'Idhec, sans commentaire, sans dialogue, mais avec le maximum d'émotion.

Issa le tisserand (1985) fait apparaître une fonction documentaire de ton cinéma qui serait une critique de l'image de ce que l'Occident attend de l'Afrique. Ta problématique serait-elle de déloger une image autonome des clichés ?

L'image n'est pas neutre dans nos relations avec l'Autre qui a en lui des préjugés, des *a priori*. Par rapport à la complexité du regard de l'Autre sur moi, j'essaie de ne pas être celui que l'on attend. C'est pourquoi j'ai souvent des problèmes avec ceux qui constituent les courroies de transmission entre les films et les différents publics. Par exemple, les gens ont tendance à rechercher une image pure et anthropologique de l'Afrique. Ce n'est pas ma démarche. On me reproche mon sens de l'esthétique, l'absence de neutralité. Dans *Les Écuellés*, au-delà de la brutalité avec laquelle on déforeste, j'ai montré la beauté des gestes. Dans *Issa le tisserand*, j'ai souhaité montrer la beauté du travail de l'artisan démuné. Ces hommes vivent comme des bêtes, mais ils sont d'un courage exceptionnel.

Je m'insurge contre un état d'esprit de

dénigrement de l'Afrique car je préfère avoir une attitude positive à l'égard de la culture dont je suis issu. *Le Choix* évoque la réalité du Sahel pendant la période de sécheresse de 1973-1974, quand l'Afrique n'était perçue que comme un continent de misère. Je n'ai pas nié cette réalité, mais j'ai mis en scène des hommes et des femmes qui se battent pour leur devenir. Si, dans mon film de fiction *Yaaba*, j'ai filmé dans un décor naturel, c'est pour mettre en valeur ces hommes et ces femmes, donner envie de voir, envie de partager, envie de comprendre leurs difficultés. A mon avis, c'est ce qui permettra à mes films d'exister dans le temps, car ce sont des messages « justes ». Je le dis sans prétention... Avec *Poko*, *Les Écuellles*, *Ouagadougou*, *Ouaga deux roues*, *Issa le tisserand*, j'essaie de donner au réel qui m'entoure un sens positif. C'est ce qui permettra à terme à l'Autre de modifier sa perception de moi.

Le film *La Noire de...* de Sembène Ousmane (prix Jean Vigo, 1966) a-t-il inspiré ta démarche ?

Aujourd'hui, nous avons une cinématèque à Ouagadougou où chacun peut apprendre des autres et s'enrichir auprès des grands maîtres. Auparavant, il était très difficile de les voir. J'ai vu *La Noire de...* bien après mes courts métrages. *La Noire de...* évoque la part de rêve que représentait la France et la part atroce de l'existence de ceux qui ne réussissent pas et qui sont piégés. C'est une œuvre majeure.

Il fut un temps où tu tournais tes fictions dans des conditions proches du cinéma vérité. *Le Choix* (1986) par exemple.

C'était mon premier long métrage. Mais je ne peux plus procéder ainsi. Les exigences de financement que nous ne pouvons contrôler passent par le scénario. Nous sommes tributaires d'une analyse du regard et de l'appréciation de ce que les commissions d'attribution des subventions se font du cinéma. Cette contrainte pèse lourdement sur la création. Les financiers estiment qu'ils ont des recettes pour obtenir le succès. Ils ont leur idée sur la manière dont les problèmes peuvent être abordés comme si, en matière de création, il n'existait qu'une seule solution. Quand on regarde les innovations scientifiques, bien souvent, la vérité jaillit d'un moment de « folie » qui n'est pas forcément consigné dans l'écriture d'un procédé. Quand je regarde les courts métrages, ici ou en Afrique, ils se ressemblent tous. C'est la même forme car ils sont produits par les mêmes concepts.

Le documentaire reste-t-il une possibilité d'expérimentation ?

Je préfère parler d'expression directe. **Rétrospectivement, quel est l'apport du Burkina dans ta production filmique ?**

La première télévision qui fonctionnait en Afrique de l'Ouest est celle du Burkina, ce qui fit de ce pays le phare du cinéma. Le service de l'information avait pour but de faire des films socio-éducatifs. Les techniciens avec qui j'ai tra-

vailé, Sékou Ouedraogo, Issiaka Thombiano, ont appris leur métier sur le tas dans les années 1958-1960. Aujourd'hui, nous essayons de donner un sens à cette expérience historique. L'Afrique du Sud est née... Il faut qu'elle soit un partenaire.

Estimes-tu que ton dernier téléfilm *Afrique, mon Afrique* (1994) est un documentaire ?

Effectivement, ce téléfilm représente pour moi un documentaire. J'ai longuement réfléchi sur la manière de traiter le sida. Ce que je ne suis pas arrivé à « théoriser » sur le documentaire fictionnalisé puisque j'ai entrepris une thèse que je n'ai pas terminée, j'ai réussi à le mener par le cinéma, par la mise en scène, en m'appuyant sur les mots de la rue : « allô, allô, comment ça va ? ». Si nous n'inventons pas, nous sommes morts.

Idrissa Ouedraogo: Crossing the Other's way of looking

With eight documentary films directed between 1981 and 1994, Idrissa Ouedraogo has maintained throughout his work a continuous reflection on reality. We can see here the imprint of the milieu from which he emerged: the flowering of socio-educational cinema in Burkina Faso in the 1970's, a style of cinema linked to the independence movement and which directly inherited from the ethnological tradition. But if the reader just took at its face value the continuity of this production, he might miss the subtle internal redefinition of the notion of documentary carried out by the filmmaker.

*The concept of « documentary fiction » which marks the cinema of Ouedraogo from the film *Les Ecuellles to Africa*, my Africa, is founded on a thinking through of the "otherness" affecting the imaginary relationships binding Europe and Africa. How is it possible to cross the Other's way of looking and his simplifying, generalizing perceptions of African reality? By displacing the terms of the anthropological approach, by refusing transparency. And with what tools? With one's own subjectivity, productive of a distance which Ouedraogo uses to dialogue with his spectator, and a dramatization through the choices of film direction. With these options, he creates the space for a unique representation.*

Paradoxically, the method takes on the form of something simple: a « naïve » main character, the structure of a folk tale. This apparent simplicity masks the formation of a point of view within the film which commits the filmmaker to presenting an interpretation.

*As a work of pedagogy on the mutations of cultural relations, Ouedraogo's cinema of reality opens up access to a shared image in the international horizon of cinema. Idrissa Ouedraogo will shoot in April 1996 the fiction film *La Traversée du Jour* (Crossing the day) in Namibia.*

Marie-Christine Peyrière

Que penses-tu de cette remarque d'un cinéaste : il faut d'abord bien regarder le monde pour filmer les sentiments...

C'est une parole très juste. A l'occasion de la présentation de son film *Lumière* de 52 secondes, Akira Kurosawa évoque une séquence filmée à Hiroshima après la bombe : la prétention de l'homme, met-il en garde, c'est de penser que l'ordinateur permet aujourd'hui de tout reconstituer car aucune reconstitution ne pourra redonner la vérité et les émotions de ce moment-là. Plus on utilise les artifices, plus on risque de s'éloigner de la créativité, du sens de l'existence, de l'être.

Propos d'Idrissa Ouedraogo recueillis par Marie-Christine Peyrière, le 7 janvier 1996 aux Films de la Plaine à Montreuil-sous-Bois.

Documentary Filmography

1981 : *Ojij*

1983 : *Les Ecuellles (The bowls)*

1984 : *Les Funérailles du Larle Naaba Tenga (The funeral of Larle Naaba Tenga)*

1985 : *Issa le Tisserand (Issa the Cloth Weaver)* ; *Ouagadougou, Ouaga deux roues (Ouaga Two Wheels)*

1993 : *Gorki*

1994 : *Afrique, mon Afrique (Africa, my Africa)*.

Did documentary film represent at the beginning of your career a necessary phase ?

Documentary corresponded to the production facilities which every beginning filmmaker in Africa can dispose of. Filming the reality which surrounds us, that we know, that we feel, is possible with a little film stock and an idea. In the context of a new born cinematographic industry and if you think of all the problems of setting up mechanisms for film financing, this trend towards documentary is logical, whatever fictional meaning it can take on afterwards.

There was, then, no choice ?

The lack of funds doesn't mean a lack of imagination. The most important thing is to make films, to shoot. And documentary has the enormous advantage of allowing one to talk about oneself. I don't think you can translate a reality without first of all feeling it oneself, with all the subjective involvement that that implies.

The sense of reality and the taste for film direction which characterizes your short films, are they linked to your double formation : Idhec and post-graduate studies in film with Jean Rouch ?

Before doing Idhec in 1983 and the courses at the Musée de l'Homme, I did some initial training at Inafec : the Cinema Institute



Journal de campagne
Jean Paul Andrieu
Photo Michel
Lioret/Ina

Rêve d'un jour
Jean-Louis Comolli
Photo Florence Pinaud



Singsing Tumbuan
Marsha Berman DR

Enquête sur Abraham
Abraham Ségala DR

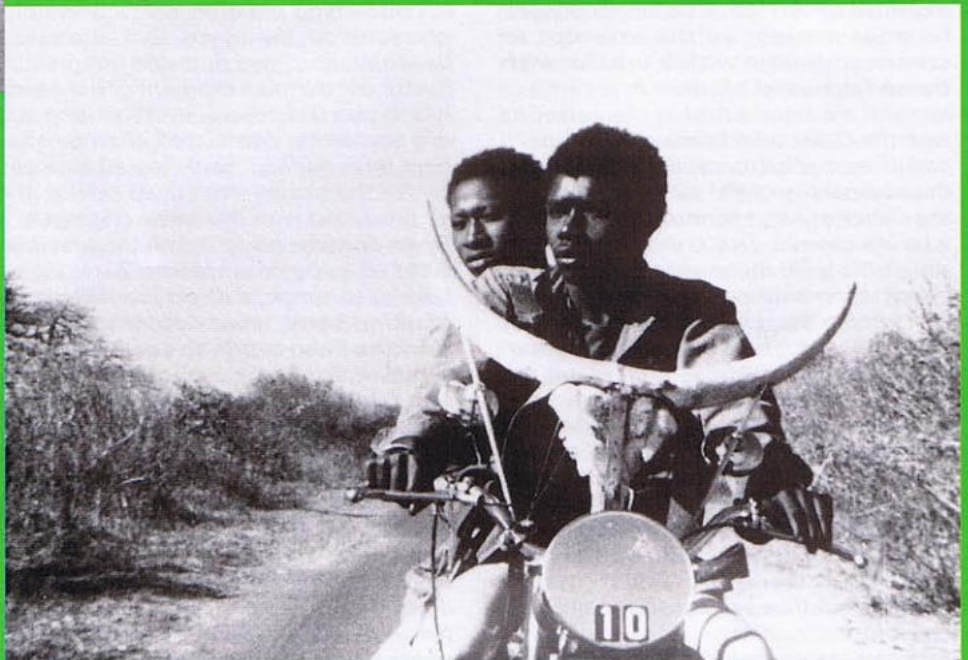




**Raymond Depardon en
Afrique du Sud** Photo
Depardon/Magnum

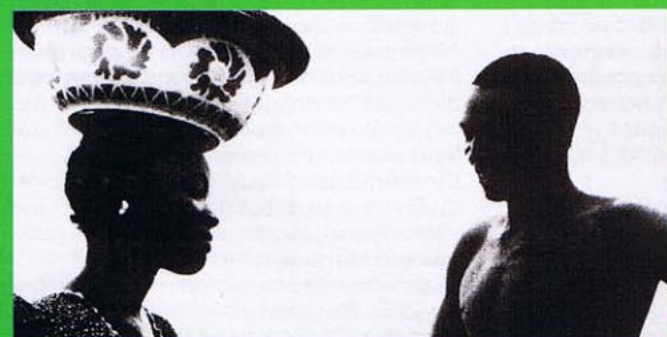


*Une parole,
un visage*
Gahité Fofana DR



Touki Bouki
Djibril Diop
Mambety
DR

La Noire de...
Ousmane Sembène
DR



Kaddu Boykat
Safi Faye DR

at Ouagadougou. My first short film, *Poko*, dates from 1981. I had already started thinking about the first elements I needed to address the audience for whom I wanted to film. To speak to the rural population, you need roads, cinebuses, and to think out ahead of time the problem of language (there are forty odd languages in Burkina) which defeats any commentary. That is why I advanced the idea of « fictionalized documentary ». The film is rooted in what surrounds me, but I orient the meaning of my work through a strongly affirmed visual viewpoint. The choice of framing, the behaviour of the actors, their attitude, made it possible to decode the message without language. That is how I shot *Les Ecuelles* (1983) during my years at Idhec, without commentary, without dialogue but with a maximum amount of emotion.

Issa le Tisserand (1985) brings out a documentary function of your cinema which could be called criticism of the image which the West expects of Africa. Could we describe your project as the attempt to create an image which breaks with these imported clichés ?

Images are not neutral in our relations with the Other who bears within himself prejudices, a priori conceptions. Concerning the complexity of the way of looking by the Other at me, I try not to be the one who is expected. That is why I often have problems with those who are transmit information between the film and different publics. People have a tendency, for example, to look for a purely anthropological image of Africa. That is not my approach. I am criticized for my sense of aesthetics, the absence of neutrality. In *Les Ecuelles*, beyond the brutality with which deforestation takes place, I showed the beauty of the gestures used in making these objects. In *Issa le Tisserand* I wanted to show the beauty of a poor craftsman's work. These men live like animals but they are exceptionally courageous.

I reject a state of mind which consists of denigrating Africa for I prefer to have a positive attitude towards the culture from which I come. *Le Choix* (*The Choice*) talks about the reality of the Sahel during the 1973-74 drought when Africa was only seen as being a continent of poverty. I didn't deny this reality but I portrayed men and women who were struggling for their future. If in my fiction film *Yaaba* I filmed on location, it was to valorise these men and women, to make people want to see, want to share, want to understand their difficulties. In my opinion, it is what will allow my films to exist over time, for they convey « just » messages ; I say this without pretension. With *Poko*, *Les Ecuelles*, *Ouagadougou*, *Ouaga deux roues*, *Issa le Tisserand*, I try to give the reality surrounding me a positive meaning. That is what will allow the Other to modify his perception of me.

Did the film *La Noire de...* by Sembène Ousmane (Jean Vigo award, 1966) inspire your approach ?

Today we have a cinemathèque at

Ouagadougou where everyone can learn from the others and enrich their vision with works of the old masters. Before it was very difficult to see them. I saw *La Noire de...* well after my short films. *La Noire de...* evokes the part of dream which was represented by France and the atrocious existence of those who did not succeed and who were trapped. It is a major film.

There was a time when you shot fictions in conditions close to the cinéma vérité, *Le Choix* (1986) for example ?

It was my first feature film. But I can no longer work like that. The requirements of financing, which we cannot control, work through the scenario. We are tributary to the analyses of our way of looking and the appreciation of our project made by the commissions which share out cinema subsidies. This constraint weighs heavily on creation. The financiers think they know the recipes for success. They have their idea of the way in which problems can be approached as if, concerning creation, there was only one solution. When you look at scientific innovation, you find that often truth bursts out during a moment of madness which was unforeseen in the writing out of a procedure. When I look at short films, here or in Africa, I find they all look alike. It's the same form because they are all produced with the same concepts.

Does documentary remain a possible field of experimentation ?

I prefer to speak of direct expression.

Looking back, what contribution has Burkina Faso made to your film production ?

The first television service which functioned in West Africa was that of Burkina,

which made it the beacon for cinema. The News service was geared to making socio-educational films. The technicians with whom I worked, Sékou Ouedraogo, Issiaka Thombiano learned their skills on the job in those years 1958-60. Today we are trying to give meaning to this historical experience. South Africa has been born... She must become a partner.

Do you consider your most recent made for TV movie *Afrique, mon Afrique* (1994) a documentary ?

It's true, this TV film, for me, is a documentary. I've been thinking for a long time about how to deal with AIDS. My incapacity to « theorize » fictionalized documentary, for I undertook a doctorate which was never finished, I was able to carry through with cinema, with film direction, with street language like « hello, hello, how are you ? » If we don't invent, we are dead.

What do you think of the remark made by a filmmaker : you have first of all to look at the world to be able to film feelings...

They are very true words. When he presented his 52 second film *Lumière*, Akira Kurosawa evoked a sequence filmed in Hiroshima after the bomb. It is human pretension, he warned, to think that the computer today can reconstitute everything for no reconstitution can give us back the truth and the emotions of that moment. The more artifice we use, the more we risk moving our creativity away from the meaning of our existence, from Being.

Interview with Idrissa Ouedraogo by Marie-Christine Peyrière
Jan. 7, 1996 at Films de la Plaine, Montreuil-sous-Bois.

Lettre du Mozambique

Le Mozambique est très souvent considéré comme le pays le plus pauvre de la planète. Responsable de cette pauvreté, une guerre civile prolongée, qui a également détruit une tentative originale de création de structures de production et distribution cinématographiques. De nos jours, il est fréquent de trouver des salles de cinéma occupées par une Église Universelle du Royaume de Dieu ou d'autres cultes obscurs. Cinéma... Lieu de rêves... Après l'Indépendance du pays en 1975, une importante production de films documentaires voyait le jour au sein de l'Institut National du Cinéma. Soutenue par les ressources gérées par le monopole d'état englobant distribution et exploitation, cette production a nettement privilégié le documentaire, contrairement au reste du continent où la fiction a toujours été le genre prédominant.

Il faut rappeler que le premier Atelier Varan s'est tenu au Mozambique.

Née du souci fondamental de mettre le cinéma au service des « masses populaires », cette option pour le documentaire, à forte composante militante, n'aura pas réellement fait école au niveau de la recherche d'un langage documentaire

créatif. Quelques films résistent au temps et à l'âge et sont aujourd'hui des œuvres de référence, pour avoir réussi à échapper d'une façon ou d'une autre à la formule dominante de narration linéaire et didactique, ou au contraire pour avoir poussé la formule à ses extrêmes.

Vamos Eleger os Nossos Deputados de João Costa, *Estas Sao As Armas* de Murillo Salles et *Mueda, Memoria e Massacre* de Ruy Guerra en sont quelques exemples. Ce dernier introduit pour la première fois des éléments de fiction dans la réalité filmée.

Cinco Tiros de Mauser de Camilo de Sousa et João Costa, documentaire sur l'invasion sud-africaine en Angola, et *Pamberi Ne Zimbabwe*, sur l'accession du Zimbabwe à l'indépendance, sont autant d'exemples d'un cinéma documentaire fortement ancré sur la réalité de conflits politiques violents dans cette région de l'Afrique.

L'incendie qui détruisit l'Institut National du Cinéma au début des années 90 a une valeur symbolique, le cinéma de cette époque étant déjà moribond.

La solution de production qui restait était la vidéo. De façon visionnaire, quelques dix ans plus tôt, Jean-Luc Godard indi-

quait la nécessité de ce choix. En 1978 déjà, pendant l'âge d'or du cinéma au Mozambique, marqué par le débat entre le Super 8 préconisé par Jean Rouch et les formats professionnels défendus par Ruy Guerra, Godard dédaignait les caméras mises à sa disposition, pour enregistrer ses expériences en vidéo.

Et en effet, c'est par la vidéo que la production de documentaires au Mozambique a survécu. L'Institut de Communication Sociale, avec sa série Canal Zéro, d'abord, puis progressivement tout le secteur indépendant, ont adopté ce support comme unique recours d'une existence mise en danger par l'absence d'une politique ou de moyens. De nos jours, le phénomène s'est amplifié. Des salles ont été reconverties à la projection vidéo, dans les cinémas comme dans les centres culturels. Depuis la fin de la guerre, des unités de projection mobiles parcourent les zones rurales.

Les aspects éducatifs ou institutionnels des films sont progressivement complétés par la recherche d'un langage narratif adapté à un public local, peu alphabétisé, qui puisse aussi intéresser un public plus universel. Les résultats de cette dynamique peuvent s'exprimer par l'intérêt manifesté par des chaînes de télévisions étrangères qui achètent ou co-produisent des projets documentaires mozambicains.

Le débat, salutaire, sur la frontière entre réalité et fiction, dans le documentaire, occupe une place importante, reflétée par la réalisation de plusieurs films de Licinio Azevedo, comme *Marracuene*, *Adeus RDA*, *A Arvore dos Antepassados* et, plus récemment, *A Guerra da Agua*.

Ayant vécu pendant plusieurs années dans le contexte d'une réalité marquée par la guerre et la violence, les cinéastes mozambicains ont du mal à se libérer d'un passé récent, mais souvent encore trop présent. La guerre et son cortège d'effets sur la vie quotidienne est encore le sujet à traiter par excellence.

Un pays entier reste à découvrir dans sa diversité. Ce ne sont pas les sujets qui manquent. Mais l'on observe comme une lassitude, une tendance des auteurs potentiels à se réfugier dans la fiction pour s'exprimer. Remplacé par le produit télé, vite fait bien fait, le documentaire risque de disparaître des horizons du possible. Ce phénomène se vérifie chez les cinéastes des pays voisins, pourtant plus imprégnés d'une culture anglo-saxonne du documentaire. La difficulté de financement des documentaires n'explique pas tout. Le documentaire, plus que tout autre genre, exige de la part de tous une attitude globale de compromis avec une identité et un réel particulier et unique.

La région entière, fragilisée par son histoire récente, ne fait qu'essayer de se remettre sur pied. Le processus de «réconciliation» avec soi-même, au plus profond de son identité et de sa culture, exigera du temps. Nous devons penser maintenant à la prochaine génération de documentaristes, à éveiller son intérêt et développer son goût.

Pedro Pimenta
Producteur

Letter from Mozambica

Mozambica is often classified as the poorest country in the world. A prolonged civil war, the cause of this poverty, destroyed among other things an original attempt to create structures of film production and distribution. These days, it is common to find movie theatres occupied by the obscure rituals of a Universal Church of the Kingdom of God. Cinema... Palaces of dreams...

After the country's independence in 1975, a vigorous growth of documentary film production was stimulated by the National Cinema Institute. Subsidized by moneys generated from the state monopoly of cinema distribution and operation, film production always clearly favoured documentary, as opposed to the rest of the continent where fiction has always been dominant.

We should also note that the first Varan workshop took place in Mozambica. Born of the necessity to place film in the service of the «working masses» with a strong component of political mobilisation, this surge of documentary was not accompanied by a movement to search for creative documentary language. A few films resist time and are today references from the period. They succeeded in escaping in one way or another from the dominant formula of didactic linear narration, or else, on the contrary, they pushed the formula to its limits.

Vamos Eleger os Nossos Deputados by João Costa, Estas Sao As Armas by Murillo Salles and Mueda, Memoria e Massacre by Ruy Guerre are some examples. This latter introduces for the first time elements of fiction in filmed reality.

Cinco Tiros de Mauser by Camilo de Sousa and Joao Costa, a documentary on the South African invasion of Angola, and Pamperi Ne Zimbabwe on Zimbabwe's independence are examples of a documentary cinema strongly anchored in the reality of the violent political conflicts which shook this region of Africa.

The fire which destroyed the National Cinema Institute at the beginning of the nineties was symbolic. The cinema of this period was already moribund.

The production alternative was video. In a visionary statement, ten years earlier, Jean-Luc Godard had already pointed out the necessity of this choice. Already in 1978, during the golden years of Mozambican cinema, marked by the debate between Super 8 defended by Jean Rouch and the professional formats espoused by Ruy Guerra, Godard ignored both to record his experiences in video.

And it is true that documentary production in Mozambica survived because of video. At the beginning, the Institute of Social Communication with its series Canal Zero and progressi-

vely the entire independent sector adopted this format as the only alternative to the threats posed by the inexistence of a national policy or money. Nowadays, the phenomenon has spread. Movie theatres now project video, as do cultural centres. And with the end of the war, mobile projection units crisscross rural areas.

The educational and institutional aspects of films have progressively been complemented by the search for a narrative language adapted to the local public, which is often illiterate, as well as to a more universal audience. The results of this research can be seen in the interest expressed by foreign television channels who buy or co-produce Mozambican documentary projects.

The healthy debate within documentary on the limits between reality and fiction has a central place in our cinema, and is expressed through several films directed by Licinio Azevedo such as Marracuene, Adeus RFA, A Arvore dos Antepassados and more recently A Guerra da Agua.

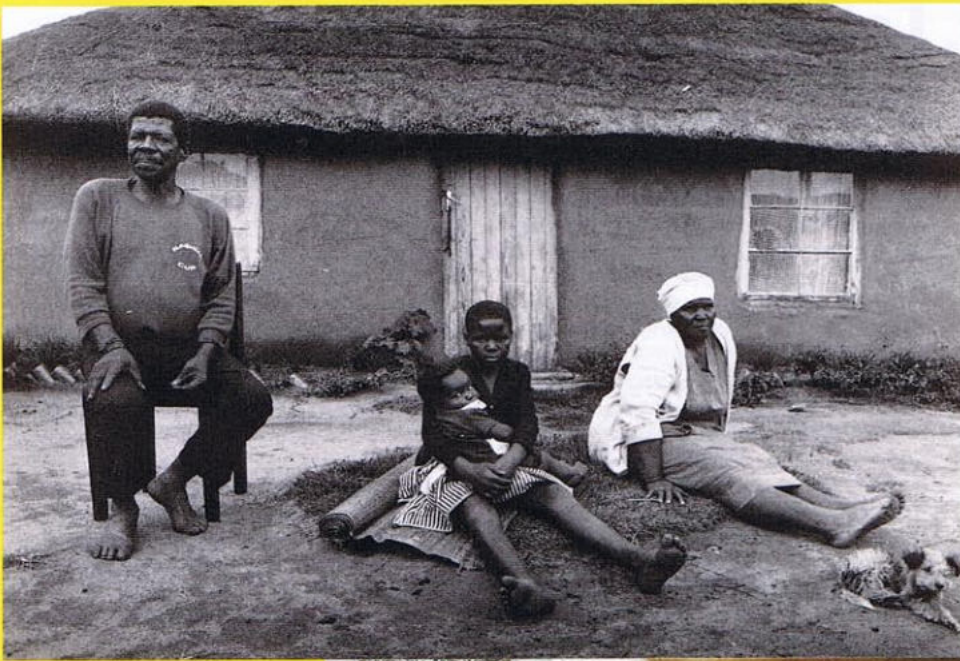
Having lived several years in a context marked by war and violence, Mozambican filmmakers are finding it difficult to free themselves from a past which may be recent but which remains nonetheless all too present. The war and its long list of effects on daily life is still the favourite subject. More or less poignant interviews are always present and still have the desired impact.

An entire country remains to be discovered in the diversity of its reality. It is not subject matter which is lacking. But the initial enthusiasm seems to have dimmed. Many potential filmmakers have a tendency to find refuge in fiction for their expression. There is a risk that documentary will disappear from the horizon of possibilities. Replaced by the quickly produced TV report.

This phenomenon is also visible in our neighbouring countries which are nonetheless more impregnated with the English documentary tradition. The difficulty of financing documentary is not the only problem. Documentary, more than any other genre, requires from all concerned an overall attitude of openness to particular and unique identities and realities.

The entire region, still fragile from its recent history, is only just now trying to get back on its feet. The process of «reconciliation» with oneself, with one's own profound identity and culture, can only be a slow one. We must already be thinking of the upcoming generation of documentary cineastes; we must be on the look out for the sparks of interest and passion to train and develop.

Pedro Pimenta
Producteur



Enthombe
Guy Spiller DR

Hommage
Jean-Marie Teno DR

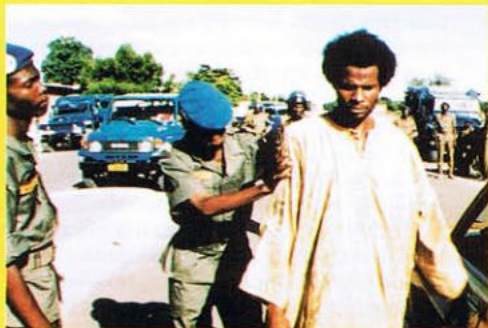
Zan Boko
Gaston Kabore DR

Un certain matin
Fanta Regina
Nacro DR



The sun still shines
Mariano Bartolomeu DR





*Un taxi pour
Aouzou*
Issa Serge Coelo DR
Rouch in reverse
Manthia Diawara DR



*A Bamako, les
femmes sont belles*
Christiane
Succab-Goldman DR
Tala-Tala
David-Pierre Fila DR



Le cadeau insupportable

Communication préparée pour la conférence « L'Afrique et l'Histoire des idées Cinématiques » organisée par l'African Caribbean Unit (BFI) en septembre 1995 à Londres

Prologue

Dans l'église de mon enfance, les gens se retrouvaient dans l'enclos paroissial où les attendait une évocation d'une à deux heures des «révélations» rapportées par des prophètes comme Ézéchiël, Élie ou Jérémie (soit dit en passant, «révélations» en éthiopien équivaut à ra'ey, ce qui littéralement veut dire «vu avec l'œil de l'esprit»). Le récit de ces visions par le prêcheur/narrateur était d'une certaine manière une tentative de rendre visible, par une mise en espace, ce qui est fondamentalement invisible, sans s'interroger sur la dimension sacrée des histoires bibliques. Ces évocations servaient à l'instruction religieuse et au divertissement. Puis, sur le chemin du retour, les fidèles les commentaient librement.

Une des discussions dont je me souviens clairement portait sur Ézéchiël et ses visions de roues et d'anges apparus dans le ciel. C'est comme si la technologie remontait le temps à la rencontre d'Ézéchiël, et qu'Ézéchiël se rapprochait de la technologie du cinéma. Dans les deux cas, bobines et roues renvoient au processus de représentation.

Préface

Permettez-moi tout d'abord de faire appel à votre indulgence. La présentation que je désire faire n'est pas un exposé théorique traditionnel, mais une narration plus personnelle et, en fait, autobiographique. Autrement dit, je voudrais vous raconter une histoire. Si elle se fonde sur ma propre expérience et mes souvenirs personnels, cette histoire a également une signification pour les questions de décolonisation et de représentation, et pour le cinéma même. En vous la faisant partager, je voudrais souligner dans quelle mesure le cinéma est lui-même une expérience partagée en Afrique. Cette expérience partagée, ce «cadeau», est l'un des fils conducteurs de mon histoire. En racontant cette histoire, dans laquelle ma mère joue un rôle de premier plan, je voudrais également montrer comment l'idée de cadeau est liée à l'expérience vécue des femmes dans la société et le cinéma africains.

Je m'intéresse à des formes de savoir qui opèrent à l'intérieur d'idées de la mémoire et d'une vision prophétique de l'histoire qui est aux prises avec un certain degré d'observation, d'intuition et d'autoréflexion.

Phase I

Mon histoire commence avec la visite que j'ai rendue récemment en Éthiopie, après 32 ans d'absence. Cette visite m'a profondément touché tant sur le plan personnel qu'à des niveaux malaisés à définir dans un exposé théorique. En tant

que professeur à l'Ucla, voilà longtemps que j'écris et que je travaille sur les questions du «Tiers Monde», sur la mémoire, l'identité, l'esthétique nomadique, et plus spécialement sur le «Tiers cinéma» et le cinéma africain. Je suis censé être familiarisé aux questions de culture non-occidentale, et d'ailleurs, on me considère souvent comme un «sujet non-occidental type» au sein de la Faculté. C'est une caractérisation qui me plaît et que j'ai accepté avec plaisir. Mais l'une des ironies de mon histoire, c'est qu'en revenant sur mon lieu de naissance, j'ai découvert dans quelle mesure j'étais en fait devenu la copie d'un sujet occidental, disons une version du «type post-colonial».

Cette occidentalisation est illustrée par mes préparatifs pour le voyage. En réfléchissant à ce dont je pensais avoir besoin, j'ai commencé par acheter le plus sophistiqué des caméscopes et suffisamment de vidéocassettes. J'ai également acheté un appareil photo compact de 35 mm et un magnétophone miniature. Je pensais que tout ce matériel m'aiderait à documenter mon retour aux sources tant pour moi-même que pour mes enfants qui devaient rester à Los Angeles pendant mon absence.

Sur un plan plus personnel, je me demandais si le choc de me revoir, après tant d'années, n'allait pas nuire à la santé de ma mère. Je pris donc la précaution de téléphoner à des membres de ma famille et à des amis susceptibles de préparer ma mère à mon arrivée. J'ai souvent répété à mes étudiants : «Les histoires ne finissent bien qu'au cinéma, pas dans la vie». Cette phrase devint une obsession. J'avais vraiment peur de déclencher quelque chose d'affreux et que mon retour chez moi se révèle non un cadeau, mais une malédiction.

Tous mes plans et toutes mes tentatives de prévoir le scénario ou le déroulement de ma narration furent réduits à néant dès mon arrivée. Dès ma descente d'avion, rien ne se passa comme je l'avais imaginé. Mais ce qui se passa fut tout simplement extraordinaire. En revoyant ma mère, c'est moi qui tremblai d'émotion, les yeux pleins de larmes, tandis que ma mère demeurait calme et souriante.

Mon projet de filmer les péripéties de ma visite tomba lui aussi à l'eau. À l'origine, craignant d'oublier cette expérience, j'avais pensé faire une sorte de film d'amateur de mon retour. Je m'étais imaginé exclu de mes expériences, que je pensais enregistrer ou documenter avec mon caméscope.

Toutefois, me mettre sciemment, la caméra au poing, en position d'exclu, en position de témoin indiscret, aurait été en contradiction avec mes propres théories et mes écrits. Cela se révéla d'ailleurs non seulement inopportun mais totalement impossible.

Si j'avais filmé mon expérience, le caméscope en aurait effacé non seulement la réalité mais également la mémoire : précisément parce qu'un film est un

compte-rendu fixe qui ne peut pas être transformé. Et la pratique m'a enseigné que la mémoire d'une expérience vécue est tout sauf fixe. Elle est transformable, elle peut être remontée et reconstituée sans fin, à la lumière de tout présent ou de tout futur éventuel.

À des milliers de kilomètres de là, aux États-Unis, le caméscope m'avait semblé un instrument utile et nécessaire pour capturer des impressions, des sensations et des observations. Mais en vivant cette expérience, je compris qu'il était superflu et je ne filmai donc rien.

J'étais venu en Éthiopie à des fins personnelles pour tenter de dialoguer avec ma famille et ma communauté. Sur le plan personnel, la communauté m'ouvrit les bras comme à un fils. Sur le plan social, je me retrouvai investi d'un statut que je n'avais pas anticipé. J'étais considéré comme un ancien dans la hiérarchie de la communauté. Plongé dans les expériences de la communauté, je n'étais plus un sujet individuel. Pour moi, ce nouveau statut était à divers égards une répercussion de l'idée toute entière de la subjectivité.

Je me découvris alors dans une profondeur de champ introuvable dans aucune caméra ; une profondeur de champ qui était toujours différée ailleurs, là où le sujet est déplacé sans fin et jamais à la place de la narration. J'étais initié à toute une série de modèles de signification antérieurs à ma formation de sujet. En d'autres termes, j'étais devenu partie de la culture au jour le jour, des interactions au jour le jour de la communauté.

Phase II

En tant que professeur de cinéma et de télévision dans une grande université, j'étais censé être la personne idéale pour remplir le rôle de l'ethnographe cinéaste. Mes techniques d'enregistrement devaient servir d'aide-mémoire, d'instrument ou de prothèse. Une telle idée s'appuie sur une notion très occidentalisée de la technologie. De fait, c'est peut-être la notion même qui permet à l'occident de s'imaginer moderne, différent de ses autres «pré-modernes», «non-technologiques». Dans une telle notion, la technologie est définie comme un instrument ou un outil qui permet au «sujet humain» de connaître un monde objectifié et de le contrôler. Cela suppose bien entendu une distinction entre sujet et objet, une attitude où l'on se tient à distance de ses propres expériences et de ses propres émotions.

Je n'avais pas besoin que la caméra, l'appareil, écrive à ma place. Un degré de traces créatrices entièrement différent commença à se manifester. Et pourtant, c'était mon propre corps qui prenait la relève ; il n'avait pas besoin de la magie de la représentation cinématique ou de la narration pré-scénarisée pour prendre ma place. Mon corps devint le catalyseur d'un processus d'écriture différent. Je me mis à écrire de l'intérieur.

En interiorisant mes propres images, je suis désormais capable, lorsqu'il me faut montrer des photos ou raconter des anec-

dotes de mon voyage en Afrique, de le retourner ou de le re-raconter sans cesse. En d'autres termes, je peux autant de fois que je le veux re-raconter et réadapter l'histoire en fonction des circonstances, comme je le fais aujourd'hui devant vous.

Parce que le fait de filmer mes expériences était en soi inapproprié, au lieu de filmer réellement, je me mis dans un certain sens à filmer ma mémoire. Bien sûr, la mémoire n'est pas du cinéma au sens propre, puisqu'il n'y a pas de film : il n'y a rien, on atteint un point ridicule de non-valeur, et pourtant, pour moi, cela représentait quelque chose que ne pouvait pas exprimer un film. Dans cette situation unique, la technologie, au sens occidental du terme, est bannie mais le cinéma demeure. Le cinéma devient alors bien plus qu'un instrument ou un moyen de représenter la réalité. Le cinéma devient alors davantage que le total de sa technologie et de ses représentations : il devient une sorte de cinéma transsubstantié. Ce qui n'est pas sur l'écran, mais disparaît dans les colures de la pellicule, c'est l'émergence d'un monde qui n'est pas représenté.

La question ici, c'est que le cinéma ne doit pas être perçu uniquement en termes technologiques, fondé uniquement sur sa mécanique. Il s'agit de «l'idée» du cinéma et de la façon de l'appréhender : pas seulement sa nature technologique, mais son expérience empirique. Le cinéma ne doit pas être simplement des images imprimées sur de la pellicule. Il doit être ce à quoi ces images font référence : la mémoire, les expériences vécues, les rêves, le royaume invisible des mythes et des esprits qui planent au-delà des images et entre elles.

Phase III

Le cinéma est un cadeau insupportable. Mais d'abord, qu'est-ce qu'un cadeau ? D'aucuns diront qu'un cadeau, cela n'existe pas : quand on offre un cadeau, on s'attend à recevoir éventuellement quelque chose en retour. Dans ce cas, le cadeau est fondé sur une notion mutuelle d'échange. Si le donateur s'attend à recevoir quelque chose, sous une forme ou une autre, alors l'idée de cadeau est impossible.

Mais quand la personne qui donne ne s'attend à rien en retour, il y a néanmoins une certaine obligation sociale pour le récipiendaire de donner quelque chose en retour. En d'autres termes, si, au fond de moi, je m'attends à devoir faire un cadeau en retour, alors le cadeau dans ce sens est déjà contaminé. La contamination ne vient pas du «cadeau», mais du contexte, du milieu dans lequel prend place «l'échange».

D'autres diront qu'il ne doit y avoir ni attente, ni obligation d'un côté ou de l'autre. Il se peut qu'à bien des égards, nous ayons intériorisé cette obligation. Mais même en supposant que ce ne soit pas le cas, nous devons rendre la pareille, d'une manière ou d'une autre, et dans ce cas, pourquoi est-ce un cadeau ? C'est un échange sous une forme ou une autre. Pouvons-nous réellement parler de ca-

deau ? Et d'ailleurs, la notion de cadeau existe-t-elle ?

Avant que je ne reparte pour Los Angeles, ma mère m'a offert deux cadeaux qui suggèrent une autre notion, et même une substitution à l'idée du cadeau.

L'un des cadeaux qu'elle m'a offert, c'est une petite tasse d'argile dans laquelle je buvais mon lait quand j'étais bébé. Cette petite tasse en argile est une relique de mon enfance. Elle représente non seulement le lait, mais la nourriture, la subsistance, la nostalgie et la mémoire. Au plan symbolique, elle est également la matrice et le cordon ombilical qui me lie à ma mère. La tasse d'argile est façonnée de la même argile que mon placenta peut-être. Elle concrétise ce lien avec la Terre et ce lien passe par ma mère. Le cadeau que ma mère m'a donné ne présume rien en retour. C'est un merveilleux cadeau d'amour, dont personne n'attend de réciprocité. C'est un cadeau infini.

Le deuxième cadeau que m'a donné ma mère est cette photo : on y voit l'empereur d'Éthiopie Haïlé Sélassié Ier, debout dans sa majesté impériale et écoutant. L'image est informelle et non posée. L'Empereur est debout à mes côtés. Je suis assis devant une machine à écrire, prêt à montrer à l'Empereur que je peux inscrire des mots sur une page. Il y a tout dans cette photo. Dans un sens, je m'appête à être non seulement un dactylographe, mais je suis également engagé dans le devenir d'un type : d'un type de personne. La machine à écrire est éloquente. Elle associe l'Empereur à une icône de la modernisation. Elle égale aussi son autorité à celle de l'écriture. L'écriture est également mon métier. On peut aussi lire la photo comme une relation de père à fils, partageant le même contexte national et culturel.

Sans doute, c'est une photo apparemment très claire et très directe. Regardons-la à nouveau : pourquoi peut-on lire tant de crainte et de respect sur le visage du jeune garçon à sa machine à écrire ? L'ironie de cette image, toutefois, tient à ce que, à peine cinq ans après que la photo ait été prise, j'étais étudiant et représentant des étudiants à la seule université de l'époque, en 1960-1961. A ce titre, j'avais mené contre le gouvernement une manifestation d'étudiants favorables à une tentative de coup d'état qui échoua par la suite. Bien que l'Empereur soit en faveur des progrès technologiques, il avait également parfaitement conscience que les changements politiques devaient venir de l'intérieur et s'adapter à ce qui existait déjà à l'intérieur. L'Empereur représentait à la fois la tradition et le changement. Alors que nous, étudiants, imbus des traditions intellectuelles occidentales, nous regardions vers l'Europe et l'Amérique pour y puiser l'inspiration et des modèles de changements révolutionnaires. C'est d'ailleurs en partie à cause de mon engagement en faveur de la tentative de coup d'état que je rejoignis le contexte universitaire américain. C'est aussi ce qui explique en partie cet éloignement prolongé de ma famille et de mon pays,

auquel j'ai fait référence tout à l'heure. Cela devient donc une image, non seulement du passé mais une image-mémoire que je porte et que j'ai déplacée avec moi. Vu de ma situation actuelle, cette photo renforce l'idée qu'elle est à la fois passée et autre. Elle n'est aussi bien sûr ni autre, ni passée, car bien qu'elle puisse être un passé représenté, c'est une image présente - piège du cadre temporel, du cadre de l'identité et du cadre national amalgamés en un tout. Dans un sens, l'image se désagrège en tant que hiérarchie, parce qu'elle n'est qu'une représentation passée représentée dans un nouveau contexte, dans lequel le cadre du pouvoir n'existe plus. Et pourtant, elle est toujours viable, elle est toujours là, mais elle est réécrite et relue dans le contexte de son déplacement. Elle est à la fois là et pas là, valide et invalide simultanément ; elle me rend donc instruit d'une identité passée mais, en même temps, du fait qu'elle ne peut demeurer fixe, ni demeurer ancrée dans le temps, elle est intrinsèque à ce que je suis. C'est la quintessence du passage vers cette fluidité que je voulais capturer, mais ce sont également les choses qui sont le plus impossibles à capturer.

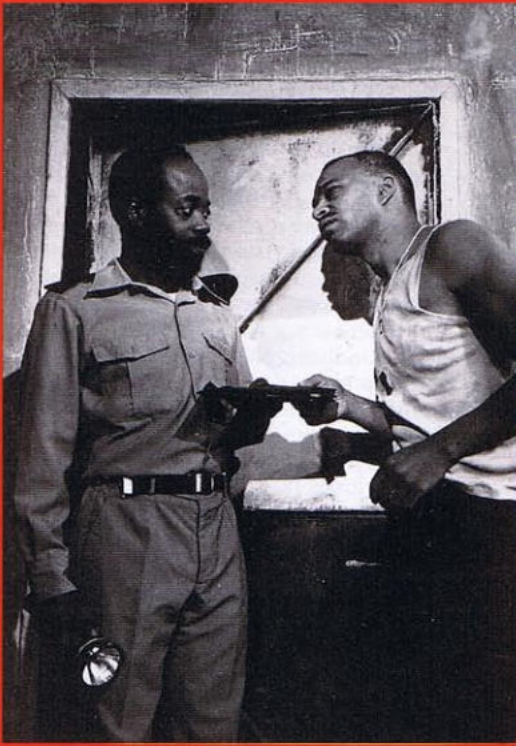
Les deux cadeaux de ma mère, la petite tasse d'argile et la photo, sont des cadeaux insupportables. Bien qu'ils aient été des images oubliées, statiques et figées dans ma mémoire, le don qu'elle m'en a fait les a transformés en cadeau insupportable. Cette notion de cadeau insupportable suggère quelque chose de triomphant et dont il faut triompher simultanément. Je m'efforce de donner une signification à ces cadeaux en les refaisant, en les retransformant en une mémoire plus fluide, au-delà de la représentation.

Phase IV

Qu'est-ce qui manque dans la photo ? Dans toute image, il y a toujours une image de différence. Chaque image est un masque, qui dissimule une autre image. Toute image unique est en fait l'abrégé de plusieurs images, préparant la manière dont chaque image individuelle sera vue et lue.

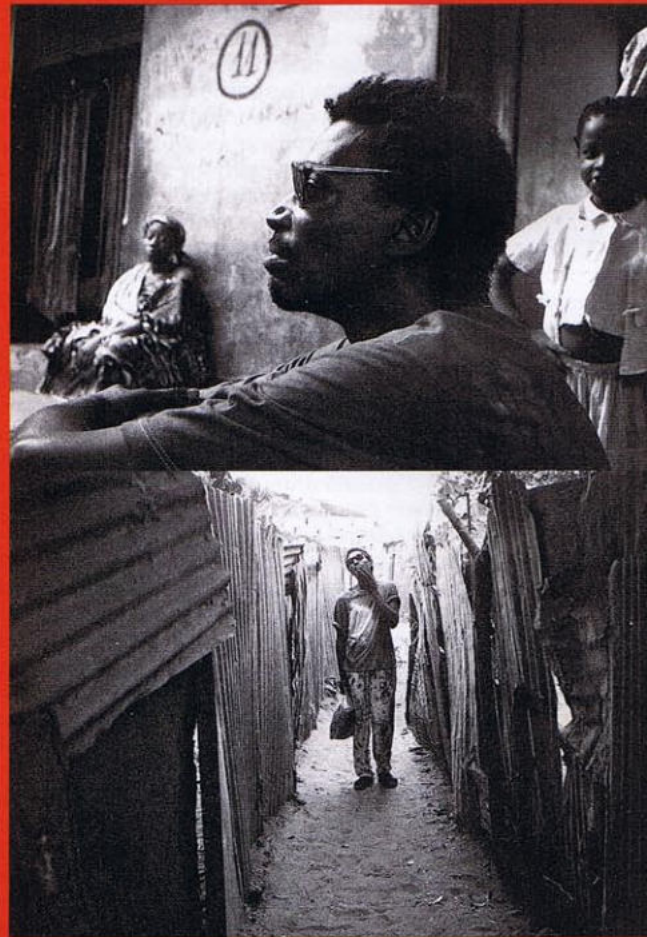
Lisons l'image à nouveau. Quoiqu'il en soit, les images ne cessent de revenir en tant que résidu et en tant qu'excédent. La petite tasse d'argile, qui est derrière la photo, est hors du cadre-image, et pourtant, elle ne cesse de revenir dans le cadre de la photo, sous une forme déguisée et d'une manière invisible.

La petite tasse d'argile agit comme le mécanisme qui anime la photo. On pourrait aller jusqu'à dire que ce qui manque en fait dans la photo est contenu dans la tasse et vice-versa. C'est toutefois la tasse qui capture et qui complète la photo. La petite tasse d'argile, sur le plan métaphorique, sert d'objectif, ou de phare, par lequel on comprend la photo. En tant qu'objectif, la tasse illumine la photo pour lui donner une sorte de mouvement, et elle donne de l'énergie à l'inertie de la photo, elle la rend mobile et lui donne un sens de développement nar-



Allah Tantou
David Achkar DR

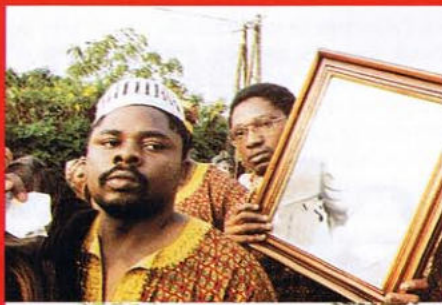
Denko
Mohamed Camara DR



Regarde Amet
Laurence Attali DR

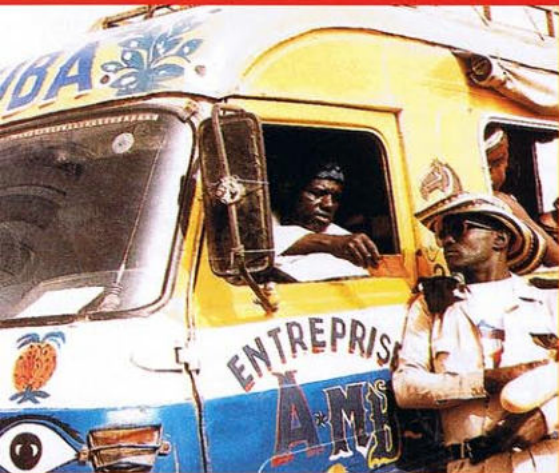
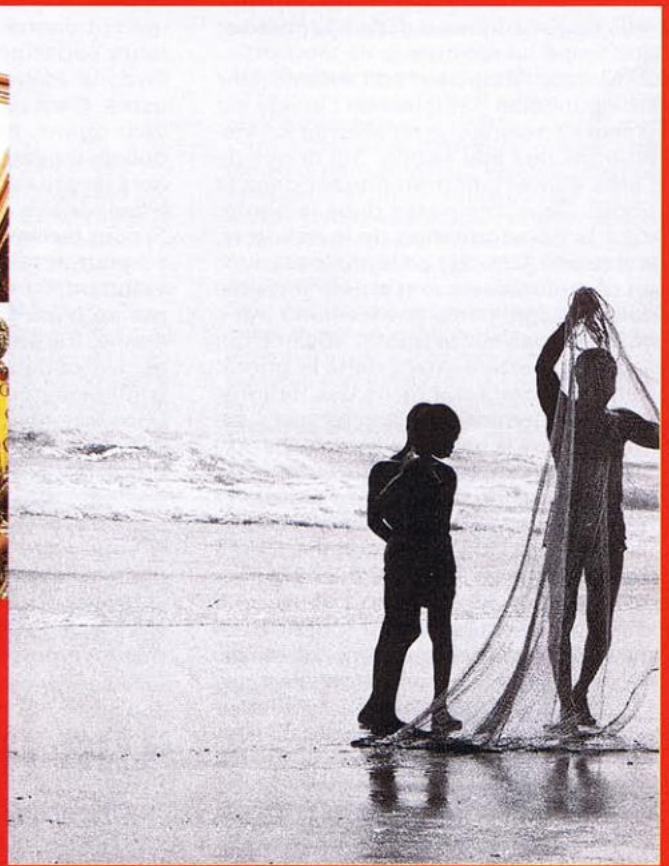


Sai Sai by
Bouna Medoune Seye
Photos Revue Noire



Méline
François Woukoache
DR

Geti Tey
Samba Felix N'Diaye
DR



Yalla Yaana
Moussa Sene Absa
Photo Moussa Sene Absa

Femmes aux yeux ouverts
Anne-Laure Folly DR



ratif. Que manque-t-il donc à la photo et que faut-il lui restituer ?

Sa Majesté l'Empereur est l'autorité dans l'image. L'élan patriarcal de l'image est en fait l'Empereur. Il représente les institutions de l'état-nation, qui dérive de l'idée d'une nation manquant dans la photo. Ce qui se passe dans la photo, c'est la transformation de la nation en état-nation. Une part de la photo est donc un commentaire sur la nation invisible dans l'image, parce que c'est ma mère qui n'est pas sur la photo. Voilà ce qui se passe partiellement dans la photo. Dans de nombreux récits des nations, ce sont les femmes qui représentent symboliquement la nation - elles sont les porteuses de la tradition et de la culture, les dépositaires de la mémoire sociale et historique, et de son énergie spirituelle. La nation, ce sont les personnes. Ce qui manque et ce qu'il faut restituer à la photo, ce sont les «femmes invisibles» qui, en étant les exclues, sont toujours demeurées les initiées intérieures africaines. Selon la formule, «c'est ce qui n'est pas chanté qui fait la chanson ». La restauration et l'énergisation de la nation passent par la nécessité de reconnaître que les femmes doivent être rendues visibles. Cet exposé fourmille d'ironies de toutes sortes. L'une d'elles, c'est que j'étais allé en Afrique avec l'intention de faire un film occidental du non-occident. Et, au lieu de faire ce film, j'ai reçu un récit différent, une histoire différente qui a pris la forme d'un cadeau. Je devais bientôt découvrir que, pendant tout ce temps, ma mère avait tourné et monté un film. De sorte que juste au moment où j'allais rentrer en Amérique, ma mère me dit : «tiens, c'est pour toi» et elle me tendit... un film ! Elle n'appelait pas cela un film et pourtant, c'était un film bien meilleur que tout ce que j'aurais pu réaliser. Même si j'avais tourné un film, un bon film, et que je le lui avais donné, il n'aurait jamais été à la hauteur du film que ma mère avait mis 32 ans à réaliser. S'il s'agissait simplement d'un film occidental, elle se serait contentée de me donner la photo. Mais ma mère a vécu la modernité de la manière traditionnelle et elle a donc associé ses deux cadeaux de sorte qu'ils résonnent pour créer quelque chose représentant bien davantage que la somme de ses composantes : quelque chose qui dépasse les catégories de moderne et de traditionnel, d'occidental et d'africain.

Le cadeau était insupportable parce qu'on ne pouvait pas le réduire en termes d'une telle catégorisation, parce qu'il était né de l'expérience vécue des femmes africaines. Il est insupportable parce qu'on ne pourra jamais le fixer dans une représentation photographique ou cinématique particulière, parce qu'on ne peut pas en faire un support d'échange matériel. C'est un cadeau insupportable parce qu'il crée la sensation d'avoir quelque chose qui ne pourra jamais être rendu. La nature insupportable du cadeau tient à ce qu'il ne pourra jamais être remboursé.

La représentation de l'Afrique est un cadeau des femmes. Ce sont les femmes

qui ont donné à l'Afrique le cadeau de leurs expériences vécues : récits, réflexions, mémoire, et aussi, mais oui, cinéma. C'est ce cadeau qui a été si souvent oublié, comme je l'ai moi-même oublié, croyant que je pouvais me tenir hors de son cadre, l'enregistrant et l'analysant depuis une distance critique.

Si nous reconnaissons le cadeau, en sera-t-il pour autant moins un cadeau ? Pas vraiment. Parce que le cadeau est comme un bijou de famille. Il doit être redonné, transmis à la génération suivante. Un cadeau n'est pas fixé ; il est continuellement revécu, accompli.

Dans les cadeaux que ma mère m'a donnés, et que je vous transmets aujourd'hui, il y a quelque chose qui est représenté et quelque chose qui ne peut pas être représenté. C'est pour cela que je vous ai montré la photo, mais pas la petite tasse d'argile. La photo est représentable sur le plan matériel, mais la charge d'expérience de la tasse doit demeurer amorphe, ne s'animent que lors-

qu'elle passe d'une personne à l'autre. L'Afrique, en tant qu'idée, est un code flexible, où nous sommes tous invités à naviguer et à raconter nos propres voyages, au fur et à mesure de notre itinéraire. Enfin, vous devez également découvrir dans votre propre voyage les voies vers les histoires et la mémoire étouffée qui viennent aussi de la conjonction de l'image indomptable et de la petite tasse.

Post-scriptum

Comment tout cela se raccorde-t-il à l'idée de la «décolonisation de l'esprit» ? Et bien, pour emprunter un slogan du discours féministe, «ce qui est personnel est politique». En d'autres termes, la «décolonisation» doit aussi nécessairement inclure le cadeau insupportable de l'autobiographie.

Teshome H. Gabriel, Professeur à UCLA (Texte reproduit avec l'aimable autorisation du British Film Institute. A paraître dans les actes du colloque du BFI)

The intolerable gift

The paper was prepared for the «Africa and the History of Cinematic ideas», organised by the African Caribbean Unit (BFI), September 95.

Prologue

In the church of my childhood, after Mass was said, people used to gather in church yards where they would be treated to a 1-2 hour long verbal visualization of «revelations» as experienced by such prophets as Ezekiel, Elijah or Jeremiah (incidentally, «revelations» in Ethiopic stands for ra'ey, literally meaning «seen with the mind's eye»). The telling of the visions, by the preacher/narrator, were in a way a literal attempt to make visible, through performance, what was fundamentally invisible. This was done without questioning the sanctity of the biblical stories. The visualizations were the vehicles for instruction or delight. Then when the members of the congregation returned to their respective homes, informal discussions would take place.

One such discussion that I distinctly remember is how Ezekiel saw visions of wheels and angels appearing in the sky. It is as if technology goes back in time to meet Ezekiel, and in cinema Ezekiel comes forward in time to meet the technology of cinema, and in both cases they refer to the turning of the wheels.

Preface

I would like to begin by asking your indulgence. What I have in mind in this presentation is not the customary academic essay, but a more personal, indeed autobiographical, narrative. I want, in other words, to tell you a story - a story that, although it is based on my own experience, my own memories, also has significance for the questions of decolonization, representation, and for the cinema itself. In telling this story, in sha-

ring it with you, I would like to note the extent to which cinema is itself a shared experience in Africa. This shared experience, this notion of «the gift», is one of the threads running through my main story. In telling the story, in which my own mother plays a major role, I also want to show how this idea of gift is linked to the lived experience of women in African cinema and society.

I am interested in forms of knowing that operate within ideas of memory and within an oracular view of history which engages with some degree of observation, intuition and self-reflexivity.

Phase I

My story begins with my recent visit to Ethiopia after 32 years of absence, a visit which affected me profoundly at a personal level, and in ways that are not easily expressed in a typical academic essay. As a professor at UCLA, I have for some time written and worked on «third world» issues, on memory, on identity, on nomadic aesthetics, and especially «Third Cinema» and African cinema. I am supposed to be familiar with the issues of non-western culture, etc. I am, in fact, often considered to be a «kind» of «non-Western subject» within the academy. It was a depiction which I all too gladly cherished and accepted. One of the many ironies of my story, then, is that upon returning to my place of birth, I discovered the extent to which I had actually become a reasonable facsimile of a western subject, or call it a version of the post-colonial «type».

This westernization is exemplified in my preparations for the trip. Taking stock of what I thought I would need for my visit, one of my first actions was to buy one of the most up-to-date video cameras that I could find, along with an appropriate number of videotapes. I also

purchased a compact 35 mm still camera and a miniature tape recorder, all of which I believed would help me to document my return, both for myself and for my children, who were to remain in Los Angeles while I was away. At a more emotional level, I worried that the shock of suddenly seeing me again, after so many years, might be detrimental to my mother's health. I therefore took the precaution of telephoning members of my extended family and friends who would be able to prepare my mother about my eventual arrival. I had often lectured to my students, that «happy endings only happen in the movies, not in real life». I was truly afraid that, fate had me set up for something terrible that might happen upon my return, that my coming home might turn out to be, not a gift, but a curse. All my plans, my attempts to pre-script, pre-organize, pre-arrange the narrative of my return, broke down when I got there. From the moment I got off the plane, nothing happened as I had imagined. Upon seeing my mother again, it was I who was overcome with emotions ; it was I who began to tremble as my eyes filled with tears, while my mother was all calm and smiling. The sight of my mother immediately stripped away everything of the past 32 years, and I went back, not only 32 years into the past, but even further than that, because I returned to a time of childhood. I went to Ethiopia on a private journey to interact with my family and community. On a personal level the community welcomed me and opened up to receive me as their son. And on a social level I found myself thrust into a position I did not anticipate. I found myself cast as an elder in the hierarchy of the community. Immersed in the community's experiences. I was no longer simply an individual subject. Thus, I discovered myself in a depth of field which could not be found in any camera ; a depth of field that was always deferred elsewhere, where the teller is never in the place of the telling.

Phase II

As a professor of film and television at a major university, I was set up as the perfect person with a camera to fill the role of the film ethnographer. My recording technologies were supposed to serve as an aid to memory, as a tool or as a prosthesis. Such an idea is based on a very westernized notion of technology - indeed, it is perhaps the very notion that allows the West to imagine itself as modern, as different from its «pre-modern», «non-technological» others. In such notion, technology is defined as an instrument or tool that enables a «human object» to know and control an objectified world. This implies, of course, a distinction between subject and object, a stance in which one stands at a distance from one's own experience and from one's own emotions.

When I was thousands of miles away in America, the camera seemed like a

useful and necessary tool to capture impressions, experiences and observations. My initial idea was that I would make a kind of home movie out of my visit. I had imagined myself to be an outsider to my impending experiences, from where I believed I could document them with my camera. Yet, when I lived the experience itself, I realized that the camera was superfluous.

I therefore recorded nothing with the camera. I did not need the magic of cinematic representation and pre-scripted narrative to stand in for me ; a whole different level of creating traces began to occur. It was my body that took over and became the catalyst for a different process of writing. I began to write internally.

In internalizing my own images, I am now able, when the need arose to show snapshots or tell vignettes of my trip to Africa, to keep re-shooting it, re-narrativizing it ; that is, I can keep re-telling the story and re-adapting it according to prevailing circumstances and situations, as I am obviously doing here now. To voluntarily put myself, with camera in hand, in the position of the outsider, in the position of the intrusive other, would have been incongruous with my own theoretical tendencies and writings. It was as if my camera stylo had somehow flipped round and pointed its eraser's end rather than its writing tip. This was precisely because a film, as a representational record, is fixed, and can not be transformed and as my own experiences showed me, the memory of a lived experience is anything but fixed.

Because recording my experiences as film was not adequate by itself, instead of shooting the film, I, in a sense, began to shoot memory. But surely, memory is not cinema, in the normally recognized sense of the term, because there is not a film there - it is zero, it reaches a ridiculous point of nullity, yet for me it represented something more than could be conveyed on film itself. In this unique condition, technology, in the western sense, is banished but the cinema remains. Cinema then becomes more than a matter of a tool, or a means to document or represent reality. Cinema instead becomes more than the sum of its technology and its representations : it becomes a kind of trans-substantiated cinema. What is not on the screen, but falls through the gap of the splice between images, is the eminent world that is not represented. It is what surrounds the image as the un-stated.

The concern here is that cinema should not be seen solely in technological terms, dependent only on its apparatus. The concern is with the «ideas» and «experiences» of cinema : not only what cinema is technologically, but what it can be experientially. Cinema should not simply be images printed in celluloid, but what those images refer to - the memories, the lived experiences, the dreams, the unseen realm of myths and spirits that hover beyond and between the images.

Phase III

Cinema is an intolerable gift. But, first, what is a Gift ? Some argue that there is no such a thing as gift : when one gives a gift one has an expectation of something as a return at some point. In such instances, giving is mutually grounded in the notion of exchange. If the giver in some form or other is expecting something, even some acknowledgment, in some form or other, then the idea of gift is impossible.

Even when there is no expectation of something to be returned to the person who gives, there is none-the-less, in some ways, a societal obligation that the recipient reciprocate, by giving something in return. In other words, if there is an expectation within me of somehow having to reciprocate a gift, then the gift in that sense is already contaminated. The contamination comes not from the «gift» but from the context, the milieu in which the «exchange» is made. Others argue that there should be no expectation or obligation on either side. It may well be that in some ways we have internalized this obligation : but even supposing we have not, we somehow have to reciprocate, but if we have to, then why is it a gift ? Is an exchange in some form or other. Can we really call it a gift, in that sense ? Is there such a thing as a gift anyway ?

Before my departure for L.A., my mother gave me two gifts that serve to suggest a different, and perhaps, an alternative idea of gift.

One of the gifts that my mother gave me is a little clay cup that I used to drink milk from, when I was a baby. The little clay cup is a relic of my childhood. It is dependent not only on milk, but nourishment, sustenance, nostalgia and memory. Symbolically, the clay cup is also the womb and the umbilical cord that ties me to my mother. The clay cup is also made from the same earth that my placenta might have been buried. There is this link to the earth, and that link is through my mother. The gift that my mother gave me does not presuppose anything in return. It is an incredible gift of love, where one does not expect reciprocity. It is an infinite gift.

The second gift that my mother gave me is this «picture» :

Here is Emperor Haile Sellassie First of Ethiopia, standing and listening in his regal majesty. The image is informal and un-staged. The Emperor is standing next to my shoulder. I am sitting at a typewriter. I am about to show the Emperor how I can put words on a page. Everything is in this photograph. In a way, I was being prepared not only as a typist, I was also engaged in becoming a type - a type of person. The typewriter speaks volumes. It associates the Emperor with an icon of modernization. It also equates the authority of the Emperor with that of writing. Writing is also what I do in my professional life. The picture can also be read as a father/son relationship, sharing the same national and cultural context.

Surely, it is a photograph that is see-

mingly very clear and very direct. Look at the photo again - why is there so much awe and reverence written all over the face of the young boy on the typewriter ? The irony of the image, however, is that a mere 5 years after this picture was taken, as a university student, and a student leader of the only university at that time, 1960-61, I led a students rally against the Emperor's government in support of an attempted coup, which subsequently failed. Although the Emperor was for technological progress, he was also keenly aware that political change has to come from within, and be adapted to what was already within. He represented both tradition and change. Whereas, we, the students, imbued with Western intellectual traditions, were looking outwards toward Europe and America for inspiration and models for a revolutionary change.

It is in fact partly due to my involvement in the attempted coup d'état at that time that I began my academic exile in America. This in a way partially accounts for my long absence from family and country that I alluded to earlier. This then becomes an image, not only of the past but a memory - image I have carried on, and also displaced. From my current position, this picture re-enforces the idea, that is both past and other. It is also, of course, not other and not past, because although it might be a past represented, it is a present image - luring of the time frame, of identity frame and of national frame, all rolled into one. In a way, the image disintegrates as a hierarchy, because it is only a past representation re-presented in a new context, in which the power in the frame is no longer there. Yet, it is still viable, it is still there, but it is being re-written and re-read in terms of its displacement. It is both there and not there, valid and not valid simultaneously, so it makes me very much cognizant of a past identity, but at the same time, how it cannot stay fixed, and it cannot stay at the same time, intrinsic to who I am. It is the epitome of the crossing over this fluidity that I wanted to capture, but these are also things that are the most impossible to capture.

My mother's two gifts, the little clay cup and the photograph, are intolerable gifts. Though they were forgotten, static and frozen images in my memory, through her giving they became an intolerable gift. This notion of an intolerable gift suggests something that is overcoming, and needs to be overcome simultaneously. I am attempting to make the gifts meaningful and endurable by re-making them, re-transforming them, as a more fluid memory beyond representation.

Phase IV

In any image, there is always a picture of difference. Every image is a mask, it conceals another image. Any single image is in fact a compendium of several images which prepare a way of how each individual image is seen and read. Let us read the image one more time. No matter what, images keep coming

back always as residues and excesses. The little clay cup, which is behind the photograph is outside of the image-frame, and yet it keeps sneaking back to the frame of the photograph, in a disguised form, and in an invisible way.

The little clay cup acts as the mechanism to animate the photograph to come alive. We might go so far as to suggest that what is in fact missing in the photograph is actually contained in the cup and vice versa. It is the cup, however, that captures and completes the picture. The little clay cup, metaphorically, serves as a lens, or as a beacon, through which the photograph is understood. As a kind of lens, the cup sheds light on the photograph in order to cause it to have a kind of movement, and it also takes the stillness of the photograph and energizes it, it makes it move and gives it a sense of narrative development.

His Imperial Majesty is the authority in the image. The patriarchal impetus in the image is basically the Emperor. He represents the institutions of the nation state, which comes from the idea of a nation, which is missing in the photograph. What is happening in the picture is the transformation of the Nation into the Nation-state. Part of the photograph is, therefore, a commentary on the Nation which is invisible in the image, because it is my mother who is not in the picture. That is partially what is happening in the picture. In many narratives of nations, it is the women who are symbolically the Nation, the bearer of tradition and culture, and the repositories of social and historical memories and its spiritual energy. The nation is the people. What is missing, and needs restoration in the picture is the «invisible women», who in being the outsider, has always remained the African insider. As they say, «she is the unsung who makes the song».

They are all sorts of ironies here. One irony is that I went to Africa with the intention of making a Western film of the non-West, but instead of making that film, I received a different narrative, a different story that took the form of a gift. I was soon to discover that my mother has been shooting and editing a film all along. So that just as I was about to leave for America, my mother said, «Oh, here !» and she gave me a film. She did not call it film. Yet, it was a film that was far better than any film I could have made. Even if I had in fact shot a film, a good film, and given it to her, it would never have come close to the film that took my mother more than 32 years to make. If it was purely a Western film, she would have given me only the photograph. But, little did I know that my mother has been living modernity in the traditional way, so she combined the two gifts so that they resonate to create something that was more than the sum of its parts ; something that goes beyond the categories of modern and traditional, western and African.

This gift was intolerable because it cannot be reduced to the terms of such ca-

tegories, because it comes out of the lived experience of African women. It is intolerable because it can never be fixed in a particular photographic or cinematic representation, because it cannot be made a matter of material exchange. It is an intolerable gift because it creates a sense of having been given something which can never be returned. The intolerable nature of the gift is that the gift itself creates a debt which can never be repaid.

The representation of Africa is a gift of women. It is women who gave Africa the gift of their shared experiences : stories, musings, memories, and yes, cinema also. It is this gift that has often been forgotten, as I myself forgot it, thinking that I could stand outside it, recording and analyzing it from a critical distance.

If we acknowledge the gift, will it be less of a gift ? Not really. Because, the gift is just like an heirloom - it is to be forwarded, to be passed on to the next generation. The gift is not a state of being ; it is continually enacted, lived, performed.

In the gifts that my mother gave me, and that I am passing on to you, there is something that is represented and something that cannot be represented. This is why I have shown you the photograph, but not the little clay cup. The photo can be materially represented, but the experiential charge of the cup that part of my story and my mother's story, must remain amorphous, shifting as it is given from one person to another.

Africa, as an idea, is a flexible code, where we are all invited to navigate and narrate our own journeys, as we go along. Finally, you also must find in your own journeys, the pathways to your stories, and to your hushed memories that come from the conjunction between your indomitable image and the little cup.

Teshome H. Gabriel

Professeur à UCLA

(Published courtesy of the BFI. This paper will appear in the forth coming BFI publication reporting on the conference)

Avant les indépendances - Différents regards

La Croisière noire

52 min., 1926, 35 mm, NB, France

Réalisation et commentaire : Léon Poirier

Image : G. Specht

Production : Société anonyme André Citroën

En 1924-1925, la traversée en voiture du continent africain d'Alger à Madagascar. Au hasard des rencontres, Léon Poirier filme les danses nigériennes, les femmes à plateaux, la chasse à l'hippopotame, la fête de la circoncision...

In 1924-1925, a car journey across the African continent from Algiers to Madagascar. In his chance encounters, Léon Poirier films Nigerian dances, hippopotamus hunts, circumcision celebrations.

Afrique 50

20 min., 1950, 16 mm, NB, France

Réalisation, scénario, image, son et montage :

René Vautier

Musique : Keita Fodeba

Production : Ligue de l'Enseignement

Afrique 50 devait être un film de commande. Mais René Vautier filme ce qu'il voit et non pas « la vie réelle dans les villages d'Afrique occidentale française » telle que la conçoit le gouverneur du Soudan. Le film fut saisi et c'est illégalement qu'il fut récupéré et projeté devenant ainsi le premier film anticolonialiste français.

Afrique 50 was to be a commissioned film, but René Vautier films what he sees and not « real life in the French west African villages » as conceived by the Governor of Sudan. The film was seized, then illegally recovered and projected, thus becoming the first French anticolonialist film.

Les Statues meurent aussi

30 min., 1953, 16 mm, NB, France

Réalisation : Alain Resnais, Chris Marker

Production : Tadié Cinéma

L'art africain, révélation de la culture de ce continent, est devenu objet de musée. Les danses religieuses deviennent un spectacle. L'art nègre se meurt de ne plus être spirituel ou ancré dans le social pour ne devenir qu'un achat à bas prix.

African art, which reveals the continent's culture, now has its place in museums. Religious dances have become shows. Negro art is dying as it has lost its spirituality and is no longer rooted in a social context. It has become no more than a cheap commercial object.

Regard d'un ethnologue : Jean Rouch

Les Maîtres fous

29 min., 1953, 16 mm, couleur, France

Réalisation : Jean Rouch

Production : Les films de la Pléiade

La grande cérémonie des Haoukas, génies de la force au Ghana, a lieu chaque année. Les Maîtres fous témoigne de la violence des rituels de possession. Mais les dieux qui les habitent ne sont plus ceux de la tradition : ils ont pour nom « gouverneur », « caporal » et l'assemblée en délire mime le pouvoir blanc.

Each year sees the great ceremony of the Haoukas, who are the spirits of strength in Ghana. Les Maîtres fous shows us the violence of these rites of possession. But the gods who now inhabit them are no longer the traditional gods : they are called « governor », « corporal » and, in its frenzy, the gathering mimes the white power.

Moi, un Noir

70 min., 1957, 35 mm, NB, France

Réalisation et image : Jean Rouch

Son : André Lubin

Montage : Marie-Josèphe Yoyote, Catherine Dourgnon

Musique : Chants interprétés par Myriam Touré, N'Daye Yéro, Amadou Demba

Interprétation : Oumarou Ganda, Petit Touré, Alassane Meiga, Seydou Guede, Melle Gambi, Amadou Demba, Karidyo Faoudou

Production : Les films de la Pléiade

L'histoire de trois jeunes gens surnommés, « Eddie Constantine » - « Lemmie Cauton » (le détective américain), « Edward G. Robinson » et « Tarzan », qui ont quitté la vie et les coutumes ancestrales du Niger pour aller travailler à Treichville, banlieue d'Abidjan.

The story of three young people nicknamed « Eddie Constantine » - « Lemmie Cauton » (the American detective), « Edward G. Robinson » and « Tarzan », who have left behind the life style and ancestral customs of the Niger to work in Treichville, a suburb of Abidjan.

Séances spéciales

A Bamako, les femmes sont belles

65 min., 1995, vidéo, couleur, France

Réalisation : Christiane Succab-Goldman

Production : Iskra

Les femmes du Mali savent avec élégance et dynamisme concilier la tradition et le modernisme. Elles jouent aujourd'hui un rôle prépondérant dans la construction de la démocratie de ce pays.

The women of Mali succeed in reconciling modernism and tradition in an elegant and dynamic fashion. They today play a preponderant role in building the country's democracy.

Dix ans après

80 min, 1995, 35 mm, couleur, Israël

Réalisation : François Margolin

Image : Ron Katzennelson

Son : Youri Kuchuk

Montage : Annie Chevally

Production : Margo Films

« Il y a dix ans, je suis allé filmer en Éthiopie ceux qu'on appelait « Falashas », les Juifs noirs, maltraités parce qu'ils respectaient à la lettre la religion juive et que pourtant, Israël tardait à reconnaître. Deux ans plus tard, Israël organise un gigantesque pont aérien et les accueille. Dix ans après, c'est dans des baraquements de la banlieue de Tel-Aviv que je suis parti à la recherche de ceux que j'avais rencontrés en Éthiopie. » François Margolin

« Ten years ago, I went to Ethiopia to film the people known as « Falashas » or black Jews, who were maltreated for their strict observance of the Jewish religion and who long remained unrecognised by Israel. Two years later, Israel organised a huge airlift and admitted them into the country. Ten years on, I went looking in the huts of the Tel-Aviv suburbs to find the people I had previously met in Ethiopia. » François Margolin

Regarde Amet

64 min., 1995, vidéo, couleur, France

Réalisation, image, son et montage :

Laurence Attali

Scénario : Mustapha Dao

Musique : Doudou Doukoure, Les Frères Guisse, Arthur H

Production : Autoproduction

« Cinéaste, journaliste, comédien, photographe et chômeur, Amet Diallo avait 41 ans et vivait au Sénégal. Sortant du ciné-club de jazz qu'il animait, il est tombé un soir d'octobre dans une rue de Dakar, étouffé par une crise d'asthme. Voici succinctement ce qu'une fiche d'identité pourrait dire. Mais voilà, Amet était bien plus que cela...

« *Amet était un homme libre, il n'en faisait qu'à sa tête et là encore, il n'a pas demandé sa permission...* », dira son ami Willy.

« Clap de Fin » a titré le Soleil du lendemain. Pour moi, ce fut un Clap Début... Début d'un processus, début d'une recherche, début d'un film... » Laurence Attali

Filmmaker, journalist, actor, photographer and unemployed, Amet Diallo was 41 years old and lived in Senegal. One October evening, after leaving the Jazz-Club he animated, he collapsed in a Dakar street stricken by an asthma attack. This could be the brief description on an ID fact sheet. But, in fact, Amet was a great deal more than that...

« Amet was a free man and did exactly as he pleased and even in this case, he didn't ask for permission... », says his friend Willy. *The next day's Sun called it « the end clap ». For me, it was the starting clap... The start of a process, the start of a search, the start of a film... » Laurence Attali*

Rouch in reverse

Rouch à l'envers

50 min., 1995, vidéo, États-Unis / Grande-Bretagne

Réalisation et scénario : Manthia Diawara

Image : Arthur Jafa

Son : Bernard Pichon

Musique : Yacine Kouyate

Montage : Sikay Tang, Justine Krish

Production : Formation Films

Jean Rouch est ici dans un rôle inhabituel pour lui, celui d'être observé et non pas observateur. Manthia Diawara nous dresse le portrait de l'auteur de *Moi, un Noir* et des *Maîtres fous*.

*In this film, Jean Rouch finds himself in a role he does not usually encounter - that of being observed rather than being the observer. Manthia Diawara draws the portrait of the author of *Moi, un Noir* and *Les Maîtres fous*.*

Regard des cinéastes africains

A nous la rue

13 min., 1987, 16 mm, couleur, Burkina Faso

Réalisation et scénario : Mustapha Dao

Image : Moussa Diakité

Montage : Véronique Lange

Interprétation : Laurent Ouedraogo, Rose Sare,

Oumar Konangue, Tiemoko Kone, Awa Ouedraogo

Production : Diproci

Après l'école, la rue devient le terrain de jeu des enfants au grand dam de leurs parents. Ils y jouent mais apprennent aussi à vivre ensemble.

After school, the street becomes the children's playground, much to the displeasure of their parents. They play there, but also learn to live together.

Afrique sur Seine

21 min., 1957, 16 mm, NB, Sénégal

Réalisation : Paulin Vieyra, Mamadou Sarr

Interprétation : Marpessa Dawn

Production : Ministère de la Coopération

Africains à Paris, à la recherche de leur culture, de leur civilisation, de leur identité.

Africans in Paris, in search of their culture, their civilisation and their identity.

Allah Tantou

52 min., 1990, 16 mm, NB, Guinée

Réalisation et scénario : David Achkar

Image : Anne Mustelier

Son : Frédérique Gourment

Montage : Anne Guérin Castel

Musique : François Corea, Lumumba Achkar

Interprétation : Michel Montanary, Jean-Baptiste

Tiemele, Pierre Saintons, Josis Boidure, Baron,

Pierre Makanda

Production : Archibald Films

A partir de films d'archives, David Achkar nous raconte l'histoire de son père, diplomate progressiste, arrêté sous le règne de Sékou Touré. Emprisonné au camp de Boiro, il sera fusillé en 1971.

Using archival footage, David Achkar recounts the story of his father, a progressively-minded diplomat, arrested when Sékou Touré was in power. Imprisoned at camp Boiro, he was shot in 1971.

Almahatta

17 min., 1989, 35 mm, couleur, Soudan

Réalisation et scénario : Taieb el Mahdi

Image : Tawfig Othman

Son : A. Daoud, M.M. Ali

Musique : A. Mohammed Abdalla

Production : Ministère de la Culture du Soudan

A un carrefour, des gens attendent. Des camions, des voitures passent mais aucun bus...

At a crossroad, people are waiting for a lift. Large trucks and cars drive by, but do not pick them up. The people start out on foot.

Baw Naan

22 min., 1984, 16 mm, couleur, Sénégal

Réalisation : Joseph Gaï Ramaka

Production : Les Ateliers de l'Arche

Un jour durant, les Lebou, pêcheurs traditionnels, pratiquent un rituel pour obtenir la pluie. Ils se griment, chantent, dansent et racontent des histoires. Si Dieu les trouve drôles « il pleurera de rire ».

For an entire day, the Lebu fishermen carry out an age-old ritual to invoke the rain. They make themselves up, sing, dance and tell stories, and should God find them funny he « sheds tears of laughter ».

Bon voyage, Sim

5 min., 1966, 16 mm, NB, Niger

Réalisation : Mustapha Allassane

Production : participation Ministère de la Coopération

Une révolution se soulève au pays des Crapauds : à son retour de l'étranger, le roi se voit détrôné et jeté à l'eau par ses sujets.

A revolution breaks out in the country of the Toads : on his return from foreign lands, the king is dethroned and thrown into the water by his subjects.

Bord' Africa

52 min., 1995, vidéo, couleur, France

Réalisation : Mahamat Saleh Haroun

Image : Robert Millie, Stéphane Legoux

Montage : Zoë Durouchoux

Production : Les Productions de la Lanterne, Aqu TV, Maximum Vidéo

Bord' Africa traite de l'influence des musiques noires à Bordeaux sous l'aspect musical et sociologique. A travers le portrait de Souleymane Sarr, leader du groupe Niominka Bi, le film évoque l'intégration à laquelle ces musiques ont conduit.

Bord' Africa looks at the influence of black music in Bordeaux, from both a musical and sociological viewpoint. The film uses the portrait of Souleymane Sarr, the leader of the Niominka band, to touch on the integration which this music has brought about.

Borom Sarret

22 min., 1962, 16 mm, NB, Sénégal

Réalisation, scénario et commentaire : Ousmane Sembène

Image : Christian Lacoste

Montage : André Gaudier

Interprétation : Abdoulaye Ly, Albourah

Production : Filmi Domireew, Actualités Françaises

Une journée d'un pauvre transporteur qui véhicule clients et marchandises dans une charrette attelée à un cheval. Lorsqu'un fonctionnaire fait confisquer sa charrette, son unique outil de travail, il rentre chez lui sans argent et sans nourriture. Une peinture de la vie quotidienne dans les bidonvilles de Dakar.

A day in the life of a poor waggoner who transports customers and goods in a horse-drawn cart. When his cart is confiscated by a civil servant, he is deprived of his only work-tool and returns home with neither money nor food. A picture of the daily life in the shanty towns of Dakar.

Bouba

10 min., 1978, 16 mm, NB, Niger

Réalisation : Mustapha Diop

Un travailleur africain immigré n'arrive pas à réussir sa nouvelle vie dans une société dont il ignore les règles.

An immigrant African worker is unable to make a success of his new life in a society whose rules are unknown to him.

Boubou cravate

30 min., 1972, 16 mm, couleur, Cameroun

Réalisation : Daniel Kamwa

Interprétation : Daniel Kamwa, James Campbell, Marpessa Dawn

Production : participation Ministère de la Coopération

De retour dans son pays, un jeune diplomate africain très soucieux de son aspect vestimentaire ne sait s'il doit s'habiller à l'africaine ou à l'europpéenne. Il pense judicieux de porter à la fois cravate et boubou...

On returning to his country, a young African diplomat, who is very concerned about his dress, cannot decide whether he should dress African or European style. He thinks it wise to wear both a tie and boubou.

A brother with perfect timing

90 min., 1986, 16 mm, Grande-Bretagne

Réalisation : Chris Austin

Image : Peter Chappell

Son : Pamela Yates

Montage : Larry Sider

Production : Maverick Filmworks

A brother with perfect timing raconte l'histoire d'Abdullah Ibrahim, anciennement Dollar Brand, considéré par beaucoup comme le premier musicien venu d'Afrique du Sud. Derrière l'image formel et plutôt austère qu'il donne de lui pendant ses concerts, le film révèle une personnalité attachante de chaleur et d'humour.

The film is the story of the music of Abdullah Ibrahim, formerly Dollar Brand, regarded by many as the foremost musician to come out of South Africa. Behind the formal, rather austere image he presents in concert performances, the film reveals an engaging personality of great warmth and humour.

Le Certificat d'indigence

35 min., 1981, 16 mm, couleur, Sénégal

Réalisation et scénario : Moussa Yoro Bathily

Image : Bara Diokhane

Son : El Hadji M'Bow

Interprétation : Marguerite Thiam

Production : Ministère de la Culture (Enda), Tiers-Monde Dakar

Une femme se présente à l'hôpital avec son enfant malade. Sans argent ou sans certificat d'indigence, aucun soin ne sera prodigué. Elle se met désespérément à la recherche de ce fameux certificat...

A woman arrives at a hospital with her sick child. Without money or a poverty certificate, no treatment will be given. She sets off in a desperate search for the much-prized certificate.

Cinq jours d'une vie

50 min., 1972, 35 mm, NB, Mali

Réalisation et scénario : Souleymane Cissé

Image : Souleymane Cissé, Hamala Keita, Mamadou Sidibe

Interprétation : Falaye Dabo, Myriam Thiam

Production : Scinfoma

Le parcours d'un homme de sa petite enfance à sa vie d'adulte. Son passage difficile à la vie d'homme où il s'aperçoit que l'enseignement coranique qu'il a reçu ne correspond pas forcément aux nécessités de la vie moderne.

A man's life-course from his early childhood through to adulthood. His difficulties in becoming a man, when he realizes that the Koranic teaching he has received does not necessarily correspond to modern life.

Concerto pour un exil

42 min., 1967, 16 mm, NB, Côte d'Ivoire

Réalisation et scénario : Désiré Écaré

Image : Maurice Perrimond, Tristan Burgess, Toussaint Bruschini

Musique : Gilles Dayvis

Interprétation : Hervé Denis, Claudie Chazel, Henri Duparc, Marjatta Anneli, Kotta-Ramusino, Camaral Sekou, Bitty Moro

Production : Argos Films, Les Films de la Lagune

Nombre de jeunes Africains viennent faire leurs études à Paris, mais de retour dans leur pays d'origine, la réinsertion est souvent difficile après ces années vécues loin de l'Afrique.

Many young Africans come to study in Paris. They discover and appreciate the European way of life. What kind of life awaits them back in Africa ?

Contras' city

22 min., 1968, 16 mm, couleur, Sénégal

Réalisation : Djibril Diop-Mambety

Production : participation Ministère de la Coopération

Dakar, ville de contrastes. Parcours à travers les quartiers résidentiels et populeux de la capitale sénégalaise.

Dakar, a city of contrasts. A journey through the residential and popular districts of the Senegalese capital.

Delou Thyossane

10 min., 1966, 16 mm, NB, Sénégal

Réalisation : Yves Badara Diagne, J.P. Louichi

Production : participation Ministère de la Coopération

Sculpteurs africains.

African sculptors.

Denko

20 min., 1992, 35 mm, couleur, Guinée

Réalisation et scénario : Mohamed Camara

Image : Mathieu Vadepié

Son : Stéphane Bauer

Montage : Agnès Bruckert

Musique : Mamady Mansar

Interprétation : Mohamed Camara, Mah Coulibaly

Production : Movimento Productions

Mariama, abandonnée de tous, habite avec son fils Bilaly dans une cabane en ruine. Bien que d'une extraordinaire beauté, Bilaly est rejeté par les femmes car il est aveugle. Un vieil homme que Mariama a sauvé de la noyade promet de rendre la vue à Bilaly au prix d'un grand sacrifice. L'histoire d'Oedipe revisitée...

Abandoned by all, Mariama lives with her son Bilaly in a ruined hut. Although Bilaly is extremely handsome, women reject him as he is blind. An old man, whom Mariama rescued from drowning, promises to restore Bilaly's sight at the expense of a large sacrifice. The story of Oedipus revisited...

Les Écuelles

11 min., 1983, 16 mm, couleur, Burkina Faso

Réalisation : Idrissa Ouedraogo

Production : Les Films de l'Avenir

Les jeunes ont quitté le village, mais les plus âgés sont restés et continuent la fabrication traditionnelle des écuelles.

The young have left the village, but the older generations remain and continue to make bowls according to tradition.

Enthombe

15 min., 1991, vidéo, couleur, Afrique du Sud

Réalisation, scénario et production : Guy Spiller

Image : Peter Palmer, Tony Baggot

Montage : Guy Spiller

Musique : Alistair Coakley, le village Enthombe

Sous le coup des « Trespass and Squatting Acts » et d'une menace d'emprisonnement, une famille est forcée de quitter ses terres ancestrales. Malgré la récente révocation des lois sur l'occupation des terres, cette famille n'a aucun recours.

Threatened with imprisonment under the « Trespass and Squatting Acts », a family is forced to leave its ancestral lands. Despite the recent revocation of the laws on land occupancy the family can do nothing about the situation.

Et la neige n'était plus

22 min., 1965, 16 mm, NB, Sénégal
Réalisation et scénario : Ababacar Samb Makharam
Image : Georges Caristan
Interprétation : Thomas Coulibaly, N'Deye Diarra
Production : Groupe Africain de Cinéma, Baobab Film

Un jeune boursier sénégalais revient dans son pays natal. Saura-t-il se réadapter à sa propre culture après plusieurs années passées en France ?

A young Senegalese student on a grant returns to his country of birth. Will he be able to readapt to his own culture after several years in France ?

Etre jeune à Bamako

28 min., 1992, vidéo, couleur, Mali
Réalisation : Cheick Oumar Sissoko
Scénario : Catherine Sinet, Cheick Oumar Sissoko
Image : Philippe Cassard
Son : Moussa Dialo
Montage : Evelyne Kavos
Musique : Eddy Louiss, Princess Erika
Production : Production 108

Le portrait de quelques jeunes Maliens qui face aux problèmes actuels tel que le chômage essayent malgré tout de prendre leur destin en main.

The portrait of several young people from Mali. Faced with current-day problems, such as unemployment, they are nonetheless trying to take their destiny in hand.

Falaw l'aluminium

19 min., 1985, 16 mm, couleur, Niger
Réalisation : Mariama Hima
Production : Mariama Hima Films

Au marché de la ferraille à Niamey, un artisan récupère les vieilles boîtes de conserve comme les batteries de voitures pour en extraire l'aluminium qu'il façonnera en cuillères, marmites...

At the scrap-metal market in Niamey, an artisan collects used tin cans or car batteries in order to extract their aluminium, which he then transforms into spoons, cooking pots...

Femmes aux yeux ouverts

51 min., 1993, vidéo, couleur, Togo
Réalisation : Anne-Laure Folly
Image : J.L. Penez, Racine Arouna, Pap Seck
Son : Richard Verthe, Abdou Diouf, Moussa Dialo
Montage : Sylvie d'Allobert
Production : Amanou Production

Des femmes de l'Afrique de l'Ouest évoquent les problématiques auxquelles elles sont confrontées telles que l'excision, les mariages forcés, le sida, mais aussi leur rôle économique et leur lutte politique.

West African women recount the problems they face, such as excision, arranged marriages, AIDS, but also their economic role and their political struggle.

Fleuve Niger, Mère noire

43 min., 1989, 16 mm, couleur, Nigéria
Réalisation et scénario : Ola Balogun
Image : Jean-Michel Humeau
Montage : Barbara Zadjel Doussot
Musique : Tony Benson
Production : Polystar Productions

Le fleuve Niger, berceau de l'histoire, a vu s'épanouir le long de ses rives les grandes civilisations africaines. Le film est une lente promenade chargée de souvenirs le long du Niger, source de vie qui tantôt lent, tantôt houleux, coule à travers l'Afrique de l'Ouest pour se jeter dans le golfe du Bénin en un éventail de bras qui forment un gigantesque delta.

The river Niger, the cradle of history, has seen great African civilizations spring up and flourish along its banks. The film is a slow memory-laden journey down the banks of the Niger. A source of life, which flows through West Africa, sometimes leisurely, sometimes turbulent, into the Gulf of Benin where it fans out into a gigantic delta.

FVVA

75 min., 1972, 16 mm, couleur, Niger
Réalisation et scénario : Mustapha Allassane
Interprétation : Zingare Abdoulaye, Bintou Sayadogo, Djingareye Abdoulaye Maiga, Sotigui Kouyate
Production : participation Ministère de la Coopération

Une femme, une voiture, une villa et de l'argent ! Ali souhaite que ce ne soit plus un rêve inaccessible. Mais il comprendra à ses dépens que la fin ne justifie pas les moyens.

A wife, a car, a villa and money ! Ali wishes that this were more than just an inaccessible dream. But he learns at his own expense that the end does not justify the means.

Geti Tey

Prendre la mer aujourd'hui

41 min., 1978, 16 mm, couleur, Sénégal
Réalisation : Samba Félix N'Diaye
Image : Peter Chappell, Samba Félix N'Diaye
Son : Sissoko N. Muni
Montage : Peter Chappell
Production : Samba et Cie Films

La société des pêcheurs artisanaux de Cayar au Sénégal menacée de disparition par la concurrence des bateaux-usines qui surexploitent les côtes africaines.

In Senegal, the artisan-like company of the fishermen in Cayar is in danger of closing down due to competition from the factory ships, which are over-exploiting the African coastal waters.

Le Grand Magal à Touba

20 min., 1962, 16 mm, couleur, Sénégal
Réalisation : Blaise Senghor
Production : participation Ministère de la Coopération

Le film nous montre la manifestation religieuse et païenne de Touba, capitale religieuse de la confrérie musulmane des Mourides, à l'occasion d'un pèlerinage sur la tombe du Cheikh Amadou Bamba fondateur de la confrérie.

The film shows us religious and pagan events in Touba, the religious capital of the Mourides Muslim brotherhood, during a pilgrimage to the tomb of the brotherhood's founder, Sheik Amadou Bamba.

La Grande case Bamiléké

18 min., 1965, 16 mm, NB, Cameroun
Réalisation : Jean-Paul N'Gassa, William Hamon
Production : participation Ministère de la Coopération

La construction d'une case est l'occasion pour la communauté Bamiléké de se retrouver dans le respect des traditions.

The construction of a hut is the occasion for the Bamiléké community to come together and observe their traditions.

Harvest : 3000 years

La moisson de 3000 ans

150 min., 1976, 16 mm, NB, Ethiopie
Réalisation : Hailé Gerima

Depuis trois générations, une famille de fermiers cultivent sans aucun profit une terre qui ne lui appartient pas. Le film aborde le problème de la lutte des classes en Ethiopie.

For three generations, a farming family has been cultivating land which does not belong to them, with no profit for themselves.

Hommage

13 min., 1985, 16 mm, couleur, Cameroun
Réalisation et image : Jean-Marie Teno
Montage et son : Madeleine Beauséjour
Production : Jean-Marie Teno

Deux amis se retrouvant après une longue séparation évoquent, avec malice et tendresse, leurs souvenirs et les problèmes auxquels leur village camerounais, comme bien d'autres villages africains, se trouve confronté.

Two friends who meet after a long separation recall, mischievously and affectionately, their memories and the problems faced by their village in Cameroon, as in so many African villages.

Issa le tisserand

20 min., 1985, 16 mm, couleur, Burkina Faso
Réalisation : Idrissa Ouedraogo
Son : Mustapha Dao
Musique : Moustapha Tombiano avec les musiciens de Longué Naaba
Production : participation Ministère de la Coopération

Dans une capitale en pleine mutation, l'artisanat et ses techniques traditionnelles se trouve confrontés à de nouveaux métiers. Ainsi, les tisserands doivent faire face aux fripiers.

In a capital which is undergoing deep transformation, traditional crafts and techniques come up against new trades. The weavers have thus to face the second-hand clothes dealers.

Kaddu Beykat

Lettre paysanne

95 min., 1975, 16 mm, NB, Sénégal
Réalisation et scénario : Safi Faye
Image : Patrick Fabry
Son : Charles Diouf, Maya Bracher
Montage : Andrée Davanture
Interprétation : Assane Faye, Maguette Gueye
Production : Safi Films

Afin de payer la dot de sa fiancée, Ngor doit chercher du travail à la ville car sa récolte a été mauvaise. Ne trouvant que chômage ou exploitation, il retourne parmi les siens pour leur faire part de son expérience.

In order to pay his fiancée's dowry, Ngor has to look for work in the town, as his harvest was poor. He encounters nothing but unemployment or exploitation, and returns to his own folk to tell them of his experience.

Kin Kiese

28 min., 1982, 16 mm, couleur, Zaïre
Réalisation : Mweze Ngangura
Image : Loïc Quentin
Son : Alain Garnier
Montage : Nicole Garnier
Production : Ministère des relations extérieures (France), Antenne 2, OZRT

Portrait de Kinshasa, capitale de la démesure, avec un commentaire du peintre Cheri Samba.

A portrait of Kinshasa, the capital of excessiveness, with a commentary by the artist, Cheri Samba.

Limpopo Line

40 min., 1989, vidéo, couleur, Zimbabwe
Réalisation : Simon Bright
Image : Joao Costa
Production : ZimMedia

La ligne de chemin de fer Limpopo dessert le Zimbabwe, le Botswana, la Zambie et le Mozambique pour rejoindre la mer, permettant ainsi le transport des importations et des exportations. Pour les habitants vivant le long de la voie, c'est une ligne de vie. Mais l'état sud-africain emploie tous les moyens pour obliger à l'utilisation des voies de transport sud-africaines.

The Limpopo railway line serves Zimbabwe, Botswana, Zambia and Mozambique through to the coast, thus providing transport for the import-export trade. For those living alongside the track, it is a life line. But the South African state is trying by all means to impose the use of the South-African transport system.

Les Malles

14 min., 1989, 16 mm, couleur, Sénégal
Réalisation : Samba Félix N'Diaye
Image : Lev Long
Son : Alioune Badara Cissoko
Montage : Samba Félix N'Diaye, Long Dara
Production : Almadies Films

Carlos et son équipe récupèrent des fûts qui ont servi au transport d'hydrocarbures.

Carlos and his team salvage barrels which had been used for transporting petroleum products.

Maral Tanié

25 min., 1994, 16 mm, couleur, Tchad
Réalisation et scénario : Mahamat Saleh Haroun
Image : Robert Millie
Son : Issa Traoré
Montage : Zoë Durouchoux
Musique : Mujos Ingamadji
Interprétation : Hadje Falmata Abakar, Nguérébaye Adoum, Saleh Moussa Atim, Achta Poret
Production : Les Productions de la Lanterne, Sahelis

Halimé, 16 ans, épouse contre son gré un homme d'une cinquantaine d'années. Malgré la pression de son père, elle refuse de se donner à son mari. Cet entêtement tournera au tragique...

Sixteen-year old Halimé is forcibly married to a man in his fifties. Despite pressure from her father, she refuses to consummate the marriage. Her obstinacy gives rise to tragedy...

Mélina

52 min., 1992, 16 mm, couleur, Cameroun
Réalisation et scénario : François Woukoache
Image : Jorge Leon Alvarez
Son : Junus Akar
Montage : Jean Thomé, François Woukoache
Production : Qwazi Qwazi Film

Comment appartenir en même temps à la société traditionnelle africaine et à la religion chrétienne ? C'est cette réflexion qui a habité le père du réalisateur au seuil de sa vie. Aujourd'hui se terminent les cérémonies de la fin de son deuil.

How can one belong at the same time to traditional African society and the Christian religion ? The filmmaker's father was to dwell on these thoughts towards the end of his life. Today, the ceremonies marking the end of the mourning period come to a close.

Muna Moto

100 min., 1975, 16 mm, NB, Cameroun
Réalisation et scénario : Jean-Pierre Dikongue-Pipa
Image : J.P. Dezalay, Jean-Pierre Léon
Musique : Georges Anderson
Interprétation : Arlette Din Bell, David Endene, Philippe Abia, Gisèle Dikongue-Pipa
Production : Avant-Garde Africaine

Ngando qui souhaite épouser Ndomé doit s'acquitter de la dot de sa fiancée selon la tradition. Orphelin, le jeune homme se tourne vers son oncle, mais celui-ci au lieu d'aider son neveu décide d'épouser la jeune fille...

Ngando wishes to marry Ndomé and needs to pay his fiancée's dowry according to tradition. Orphaned, the young man turns to his uncle, who instead of helping out his nephew decides to take the young woman as his own bride...

N'Dakarou Impression matinale

15 min., 1976, 16 mm, couleur, Sénégal
Réalisation, scénario et production : Moussa Yoro Bathily
Image : Georges Caristan

Le petit matin à Dakar. Le point de vue d'un enfant.

Early morning in Dakar. A child's point of view.

Njangaan

100 min., 1975, 16 mm, couleur, Sénégal
Réalisation : Mahama Traoré
Interprétation : Fatim Diagne, Mame N'Diaye, Abdou Camara, Bassirou Kane, Mody Gueye
Production : Société Nationale du Cinéma, Sunu Film

Un petit garçon doit suivre selon l'avis de son père l'enseignement de l'école coranique où il est traité avec rudesse par les marabouts. A travers cette histoire, le film dénonce le pouvoir des chefs religieux.

In line with his father's wishes, a young boy has to attend lessons at the Koranic school, where he is subject to rough treatment by the marabouts. Through this story, the film denounces the power of the religious leaders.

La Noire de...

65 min., 1966, 16 mm, NB, Sénégal
Réalisation : Ousmane Sembène
Scénario et adaptation : Ousmane Sembène d'après une nouvelle de son recueil Voltairque
Image : Christian Lacoste
Montage : André Gaudier
Musique : arrangement d'un air populaire sénégalais
Interprétation : Thérèse M'Bissine-Diop, Anne-Marie Jelinek, Momar Nar Sene, Robert Fontaine, Robert Marcy, Sophie Leclerc, Bernard Delbaro, Nicole Donati, Suzanne Lemery, Raymond Lemery, Ibrahima Boy, avec la voix de Tito Bissainthe
Production : Filmi Domireew

Un couple de coopérants retourne en France pour les vacances et emmène Diouana qui s'occupe de leurs enfants. Pleine d'espoir sur cette expérience, la jeune femme ne connaîtra que la solitude d'une exilée et les humiliations d'une employée de maison. La Noire de... est le premier long métrage africain.

A couple of voluntary overseas workers return to France for their holidays with Diouana, who looks after their children. After hopefully looking forward to this experience, the young woman finds nothing but an exile's solitude and the humiliations of a domestic employee. La Noire de... is the first African feature film.

Nyamanton La leçon des ordures

90 min., 1986, 16 mm, couleur, Mali
Réalisation et scénario : Cheick Oumar Sissoko
Image : Cheick Hamalla Keita
Son : Khalil Théra, Harouna Diarra
Montage : Vojislav Korijenac
Musique : Sidiki Diabaté, Moriba Koïta, Mamadou Diallo, Harouna Barry
Interprétation : Diarra Sanogo, Maciré Kanté, Ada Thiocary, Chaka Diarra, Alikaou Kante-Kori
Production : Centre National de Production Cinématographique du Mali

Kalifa, un jeune garçon de neuf ans, et sa soeur Fanta, onze ans, sont dans l'obligation de travailler pour aider leurs parents. Kalifa et Fanta quittent les bancs de l'école et viennent grossir les rangs des enfants livrés à la rue.

Kalifa, a nine-year boy, and his eleven-year old sister, Fanta, are forced to work so as to help their parents. Kalifa and Fanta leave school to join the mass of street kids.

Ouagadougou, Ouaga deux roues

16 min., 1984, 16 mm, couleur, Burkina Faso
Réalisation : Idrissa Ouedraogo
Production : participation Ministère de la Coopération

A Ouagadougou, un incessant ballet de vespas, bicyclettes, mobylettes ou motos chevauchées par les élégantes comme par les paysans.

In Ouagadougou, there is an unending ballet of Vespas, bicycles, mopeds and motorbikes ridden by stylish drivers and country people alike.

Paris, c'est joli

18 min., 1974, 16 mm, couleur, Niger
Réalisation, scénario et interprétation : Inoussa Ousseini
Production : participation Ministère de la Coopération

L'arrivée à Paris d'un jeune Africain clandestin se passe on ne peut plus mal ; dépossédé de ce qu'il avait et sans refuge, il se clocharde. Pourtant sur la carte postale que reçoit sa famille, il y a écrit « Paris, c'est joli ».

The arrival of a young African illegal immigrant in Paris turns out for the worst. Dispossessed of all he owned and with no roof over his head, he becomes a tramp. Yet, on the postcard that his family receives is written « Paris, is pretty. »

Poko

22 min., 1981, 16 mm, couleur, Burkina Faso
Réalisation : Idrissa Ouedraogo

Une jeune femme sur le point d'accoucher est transportée sur une charrette. L'accouchement tourne au tragique.

A young woman about to give birth is transported in a handcart. The birth turns out to be a tragic one.

Les Pompiers de Dakar

9 min., 1963, 35 mm, NB, Sénégal
Réalisation : Georges Caristan
Production : Ministère de l'information, des télécommunications et du tourisme (Sénégal)

La vie quotidienne des pompiers de la capitale du Sénégal.

The daily life of the firemen in the Senegalese capital.

Les Raisons de la Peur

26 min., 1993, 16 mm, Côte d'Ivoire
Réalisation et scénario : Kitia Touré
Image : Jean-Noël Ferragut
Montage : Marie-Christine Rougerie
Musique : Boncana Maiga
Production : Katiola Production

Le sida fait partie des premières préoccupations de Diallo, médecin dans une petite ville. Comment annoncer à Sita qui attend un enfant qu'elle est séropositive ? Sery qui pense être atteint du sida accuse sa petite amie sans savoir la vérité, que connaît Diallo...

AIDS is one of the chief concerns of Diallo, a doctor in a small town. How is he to tell Sita, who is pregnant, that she is HIV positive ? Believing he has AIDS, Sery accuses his girlfriend without knowing the truth, which Diallo knows...

Le retour d'un aventurier

40 min., 1966, 16 mm, couleur, Niger

Réalisation, scénario et image : Mustapha Allassane

Musique : Amelon Enos

Interprétation : Boubakar Souna, Djingareye Abdoulaye Maïga, Harouna Diarra, Y. Ibrahim, Abda Nani, Zalika Souley, Hamadou Adamou Bana, Dak Iska, Daka Melaya, avec la bande de Doga Lama

Production : Ifan, Ministère de la Coopération, Mustapha Allassane

Un jeune Nigérien a rapporté de son voyage au Texas des costumes folkloriques. Il les distribue à ses copains et, ainsi déguisés, ils jouent aux cow-boys. Entraînés par leur aventure, ils iront au delà des limites à ne pas dépasser.

A young Nigerian has brought some traditional costumes back from his trip to Texas. He gives them to his friends, and so disguised, they play at cowboys. Absorbed by their adventure, they cross limits that are not to be crossed.

Le Roi, la vache et le bananier

60 min., 1994, 16 mm, couleur, Zaïre

Réalisation et scénario : Mweze Ngangura

Image : Jean-Louis Penez

Son : Richard Verthe

Montage : Marie-Hélène Mora

Musique : Musique traditionnelle des Bashi, Robert Falk

Production : Filmsud Bruxelles, CBA, Sol'Œil-Films

Dans le Ngweshe à l'est du Zaïre, la fortune s'évalue au nombre de vaches et à l'étendue de la bananeraie. Aux commentaires du réalisateur et de Makura, un conteur qui enseigne aux enfants les coutumes de la région, s'ajoutent ceux du Roi, le Mwami Pierre Weza III, révélant le quotidien de ce royaume traditionnel africain confronté aux aléas de la vie moderne.

In Ngweshe in the east of Zaire, wealth is measured in terms of how many cows and how large a banana plantation one owns. The daily life of this traditional African kingdom and its encounter with the hazards of modern life are portrayed with commentaries by the filmmaker and Makura, a storyteller who teaches children the regional customs, as well as by the King, Mwami Pierre Weza III.

The rotten existence

15 min., 1968, Éthiopie

Réalisation : Salomon Bekele

Le film révèle et dénonce le mécanisme de la corruption en Éthiopie.

The film unveils and denounces the mechanisms of corruption in Ethiopia.

Saï Saï By

12 min., 1995, 16 mm, couleur, Sénégal

Réalisation et scénario : Bouna Medoune Seye

Image : Moustapha Cissé

Son : Alioune M'Bow

Montage : Gahité Fofana

Musique : Pathé Diassy

Interprétation : Sadio Diamé, Libasse Diagne,

Laye M'Bodj

Production : Revue Noire

Dans les derniers moments de sa vie un homme fuit l'hôpital pour errer dans les tapats (bidonvilles) de Dakar. A la recherche d'une drogue qu'il prendra une dernière fois, c'est un parcours de solitude et d'émotions. Saï Saï By est le nom donné au sida en wolof, il signifie « ce petit matin-là ».

In his last moments, a man runs away from hospital to wander around the tapats (shanty towns) of Dakar, searching for a drug that he will take one last time. The route is laden with solitude and emotion. Saï Saï By is the wolof expression for AIDS - it means « that early morning ».

Saïtane

61 min., 1972, 16 mm, couleur, Niger

Réalisation et scénario : Oumarou Ganda

Image : Jean-Pierre Leroux

Son : Moussa Hamidou

Musique : répertoire des troupes du Jeune Théâtre du Niger

Interprétation : Moussa Alzouma, Damouré Zika, Amadou Saley, Zalika Souley, Insa Garba, I. Hassane, Z. Lolo, Oumarou Ganda

Production : Oumarou Ganda, Ministère de la Coopération

L'influence des marabouts repose sur la superstition et la crédulité. Mais celui de ce village perd toute son influence à la suite d'intrigues mal menées.

The marabouts' influence is founded on superstition and gullibility. But, in this village, the marabout loses all his influence as a result of some badly managed scheming.

Samba Tali

15 min., 1975, 16 mm, couleur, Sénégal

Réalisation et scénario : Ben Diogaye Beye

Image : Georges Bracher

Production : Société Nationale du Cinéma du Sénégal

La journée d'un petit cireur de chaussures dakarois.

A day in the life of a young shoe-shiner in Dakar.

Sarzan

29 min, 1963, 16 mm, NB, Sénégal

Réalisation : Momar Thiam

Le film raconte le retour au pays d'un sergent de la coloniale, « Sarzan », après 15 ans de campagne dans l'armée française. En complet décalage avec sa société et ses traditions, animé d'intentions « civilisatrices », il s'en prend aux ancêtres de la tribu, dont il profane les autels. Ceux-ci se vengeront en lui faisant perdre la raison.

The film relates the return of a « Sarzan » (a Colonial Army sergeant) to his home country after 15 years' service under the French flag. Completely out of touch with his society and its traditions and motivated by the wish to « civilise », he attacks his tribal ancestors by desecrating their altars. They take revenge by driving him out of his mind.

Soleil O

102 min., 1970, 16 mm, NB, Mauritanie

Réalisation : Med Hondo

Interprétation : Robert Liensol, Bernard Fresson

Production : Films Soleil O

Le film est une violente critique du racisme et de l'accueil fait aux immigrés africains en France. Bien que le héros n'accepte pas sa condition comme une fatalité, il ne trouvera jamais les moyens de s'en sortir.

The film violently criticises racism and the welcome given to African immigrants in France. Although the hero does not accept his condition as a fatality, he will never find a way of overcoming it.

The sun still shines

30 min., 1995, vidéo, couleur, Angola

Réalisation : Mariano Bartolomeu

Image : Pedro da Silva Plex

Son : Jose Nascimento

Montage : Orlando Mesquita

Production : Formation Films, Ebano Multimedia Corporation

La paix entre le gouvernement angolais et les rebelles de l'Unita a certes été signée mais un dispositif de guerre continue de faire des ravages. Ce sont les mines qui infestent encore aujourd'hui les champs qui entourent la capitale Malanje. Les paysans s'organisent afin de regagner cette terre.

The peace agreement between the Angolan government and the Unita rebels has indeed been signed, but the machinery of war continues to ravage the country. The fields surrounding the capital Malanje are still mine-infested and the farmers are now organizing themselves in order to recover this land.

Tala-Tala

26 min., 1991, 16 mm, couleur, Congo
Réalisation : David-Pierre Fila
Image : Catherine Sebag
Son : Michel Garnier
Montage : Martine Brun
Production : Films Bantous, Quine Flush Production, Radio-Télévision Congolaise

A bord du « Ville d'Owando », le dernier bateau à roues à aubes du Congo, qui parcourt le fleuve sur 1000 kms de Brazzaville à la frontière du Cameroun. C'est une véritable ville flottante avec ses restaurants et ses nombreux commerçants.

The « Ville d'Owando », the last boat with paddle wheels in Congo, sails up the 1000 kms from Brazzaville to the borders with Cameroon. The ship is like a gigantic town, with its restaurants and its numerous shops.

La tête dans les nuages

37 min., 1994, 16 mm, couleur, Cameroun
Réalisation : Jean-Marie Teno
Image : Bonaventure Takoukam
Montage : Jocelyne Ruiz, Stéphane Foucault
Musique : Ben's Belinga
Production : Les Films du Raphia, WDR, Arte

Le film est une réflexion sur la corruption et le chaos qui sévissent au Cameroun. Travail, frustration, violence, misère encore et toujours.

The film analyses the corruption and chaos rampant in Cameroon. Work, frustration, violence, repression, poverty, resignation - as always.

Thomas Sankara

25 min., 1991, 16 mm, couleur, Zaïre
Réalisation : Balufu Bakupa-Kanyinda
Image et montage : Stephan Oriach
Son : Issara Mmonbano
Musique : Ray Lema
Production : Scolopendra Productions, Channel Four Television, South Productions London

Le 15 octobre 1987, le capitaine Thomas Sankara fut assassiné par des soldats aux ordres de ses proches « compagnons de la révolution ». La nouvelle de sa mort provoqua un désarroi profond en Afrique et ailleurs. L'histoire africaine à travers le portrait d'un révolutionnaire.

On 15th October 1987, captain Thomas Sankara was killed by soldiers obeying orders from his close « companions of the revolution ». The news of his death caused deep confusion in Africa and elsewhere. African history through the portrait of a revolutionary.

Togo Blues

18 min., 1995, vidéo, couleur, Burkina Faso
Réalisation et image : Assane Ouedraogo
Son : Colette Isambert, Agnès Gaillour, Anne Rogé
Montage : Sylvie Gadmer
Production : Les Ateliers Varan

Confrontée au racisme dans son travail, cette « dame pipi » ne rêve que d'une chose : rentrer au Togo.

Faced with racism in her work, a lavatory attendant has only one dream : returning to Togo.

Touki-Bouki

95 min., 1973, 35 mm, couleur, Sénégal
Réalisation et scénario : Djibril Diop-Mambety
Interprétation : Al Demba, Dieynaba Dieng, Assana Faye, Magaye Niang, Myriam Niang, Christopher Colomb, Moustapha Touré, Aminata Fall, Ousseynou Diop, Fernand Dalfin, Omar Seck
Production : Cinégrit

Mory est venu vendre son troupeau à Dakar. Il y rencontre Anta, jeune étudiante anti-conformiste, et tous deux rêvent de partir à Paris. Alors que leur projet pourrait se concrétiser, Mory renonce.

Mory has come to Dakar to sell his herd and meets Anta, an unconventional young student. They both dream of going to Paris. Although they could go through with their project, Mory abandons the idea.

Un certain matin

13 min., 1993, 16 mm, couleur, Burkina Faso
Réalisation : Fanta Régina Nacro
Image : Catherine Sebag
Son : Aline Robel
Interprétation : Hyppolite Wangraoua, Andromaque Nacro, Abdoulaye Komboudry
Production : Les films du Défi, ACCT, Écran du Sud, Atria, Ministère de la Coopération et du développement

Un spectacle terrifiant surprend Tiga, paysan du plateau Mossi qui travaille comme chaque jour en brousse. Une jeune femme essaye d'échapper à un homme muni d'un sabre qui la poursuit en courant. Tiga n'hésite pas une seconde...

Tiga, a countryman from the Mossi plateau who works each day in the bush, is surprised by a terrifying sight. A young woman is trying to flee a man chasing her with a sabre. Tiga has not a moment's hesitation...

Un Taxi pour Aouzou

22 min., 1994, 35 mm, couleur, Tchad
Réalisation : Issa Serge Coelo
Scénario : Issa Serge Coelo, Pierre Guillaume
Image : Pascal Poucet
Son : Stéphane Bauer
Montage : Stéphanie Mahet, Agnès Bruckert
Musique : Safy Boutella
Interprétation : Abdoulaye Ahmat, Achta Poré, Anour Oumar, Aminaatché, Fatimé Adoum, N'Guere Bayé, Moussa Atim
Production : Movimento Productions

Promenade avec Ali, chauffeur de taxi et bientôt papa. Le parcours de la voiture dans les différents quartiers de N'Djamena et les réflexions d'Ali sur sa propre vie permettent à Issa Serge Coelo de nous dresser un portrait du Tchad aujourd'hui.

A drive with Ali, a taxi-driver and father-to-be. The car's route through the different districts of N'Djamena and Ali's thoughts about his life enable Issa Serge Coelo to paint the portrait of present-day Chad.

Une parole, un visage

26 min., 1995, vidéo, couleur, Guinée
Réalisation : Gahité Fofana
Production : Revue Noire

Le témoignage de 12 personnes séropositives en Afrique.

Testimonies by 12 people who are HIV positive in Africa.

Venus de nulle part

52 min., 1995, vidéo, couleur, Sénégal
Réalisation : Alhamdou Sy
Image : Moustapha Cissé, Jean Diouf
Son : Jules Diagne, Alioune M'Bow, Pape Amadou Diouf
Montage : Pape Gora Seck, Jean-Jacques Allouche
Musique : Madou Diabaté
Interprétation : Mansour Baro, Moustapha Thiam, Mor Seck, Mamadou Bâ
Production : Cauris Films

Peycouk a été fondé en 1914. C'était une léproserie de cinq petits pavillons qui accueillait des malades venus chercher refuge. Quarante-vingts ans plus tard, la léproserie est devenue un véritable village, où les anciens malades se sont définitivement installés et où ils ont fondé leur foyer.

Peycouk was founded in 1914. It was a leper colony of five small pavilions to house those who came in search of refuge. Eighty years later, the colony has grown into a real village, where former patients have settled permanently and founded their homes.

Vukani, awake

Bantous debout

26 min., 1965, 16 mm, NB, Afrique du Sud
Réalisation : Lionel N'Gakane

Le film dénonce le régime de l'apartheid et la résistance de la population noire face à l'oppression blanche.

The film describes the apartheid system and the black population's resistance to white oppression.

Wasan Kara

10 min., 1980, 16 mm, couleur, Niger
Réalisation : Inoussa Ousseini

Un village met en scène un événement de l'histoire locale ou nationale. Cette année-là, il s'agit de la visite au Niger du président du Nigéria.

A village performs an event from local or national history. That year, it acts out the Nigerian president's visit to Niger.

Welcome to the human race

52 min., 1995, vidéo, couleur, Afrique du Sud
Réalisation : Betty Wolpert, Matthew Wolpert
Production : ZDF

La nouvelle Afrique du Sud est en pleine construction. Les communautés noires et blanches doivent se forger un avenir commun sur des souvenirs parfois douloureux. Il y a dix ans, un adolescent noir avait posé une bombe, causant la mort d'un garçon blanc de sept ans, nous assistons aujourd'hui à la rencontre de ces deux familles, dont l'histoire est tragiquement liée.

The new South Africa is in the process of being built. The black and white communities must forge a common future on what are sometimes painful memories. Ten years ago, a black teenager planted a bomb which caused the death of a 7-year old white boy. We witness the meeting of the two families, whose histories are bound by a tragic link.

Werewere Liking

Burkina Faso, 26 min, 1995, vidéo, couleur
Réalisation : Issiaka Konaté
Scénario : Yolande Josèphe
Production : Baal Films

Portrait de « Werewere Liking », auteur et metteur en scène d'origine camerounaise, qui a créé à Abidjan la structure théâtrale la plus originale de l'Afrique de l'ouest.

Portrait of « Werewere Liking », author and theatrical producer from Cameroon, who created in Abidjan the most original theatrical community in West Africa.

Yalla Yaana

46 min., 1994, 16 mm, couleur, Sénégal
Réalisation et scénario : Moussa Sene Absa
Image : Moustapha Cissé
Son : Alioune M'Bow
Montage : Martine Brun
Musique : Wazis Diop
Interprétation : Daouda Faye, Anna Bob, Abdoulaye Diop Danny, Walid Thiam, Thierno N'Diaye, Abou Camara
Production : MSA Production, Ina, HBF, COE, Ministère de la Coopération (France), Ministère de la Communication (Sénégal)

Bien que Daouda, chauffeur de bus, soit en retard ce matin-là, sa journée se déroulera comme celle d'hier et de demain. Il transportera une galerie hétéroclite et bigarrée, passagers d'un jour ou habitués de la ligne, avant de retrouver femmes et enfants.

Although Daouda, a bus-driver, is late that morning, his day unfolds like any other day. He will drive a diverse and gaily-coloured crowd of passengers - those just passing by as well as regular users - before going home to wife and children.

Yiri Kan, la voix du bois

25 min., 1989, 35 mm, couleur, Burkina Faso
Réalisation : Issiaka Konaté
Image : Olivier Gueneau, Paul Djibila
Son : Olivier Le Valon, Issa Traoré
Montage : Martine Brun
Production : Arcadia Films, Keneci Films

Ce film situe un instrument traditionnel de musique africain, le « balafon », dans son contexte socio-culturel.

L'initiation d'un gamin par son père, musicien et fabricant, fait découvrir au spectateur les mythes et croyances qui entourent cet instrument.

The film places a traditional African instrument, the « balafon », in its socio-cultural context. Through the initiation of a child by his father, musician and instrument-maker, the spectator discovers the myths and beliefs attached to the instrument.

Zan Boko

95 min., 1988, 35 mm, couleur, Burkina Faso
Réalisation : Gaston Kaboré
Interprétation : Joseph Nikiema, Colette Kaboré, Mady Pafadnam, Célestin Zongo, Hippolyte Wangrawa, Jean-Modeste Ouedraogo
Production : Bras de Fer

L'agglomération urbaine absorbe un village de façon brutale, bouleversant la vie et les valeurs de ses habitants. Un journaliste, conscient de cette perte d'identité, ne pourra témoigner car il ne circule que l'information d'état.

The urban area brutally swallows up a village, upsetting the life and values of its inhabitants. A journalist, aware of this loss of identity, can write nothing on the subject as he only deals with government news.

Générique

La sélection de la rétrospective a été effectuée par Suzette Glénadel, déléguée générale de Cinéma du Réel, avec la complicité de Michel Brunet, Jean Rouch, Samba Félix N'Diaye, Ferid Boughedir et l'aide de Atria et du BFI à Londres. Assistance et coordination : Caroline Uhland Traductions : Michael Hoare et Médiane

Les textes ont été écrits pour le catalogue par : Teshome Gabriel (professeur de cinéma à UCLA) Gaston Kaboré (cinéaste) Samba Félix N'Diaye (cinéaste) Pedro Pimenta (producteur) Jean Rouch (cinéaste) et Idrissa Ouedraogo, interviewé par Marie-Christine Peyrière. Pour le communiqué de presse par Pierre Haffner (historien).

Sont particulièrement remerciés :

Arte
Les Ateliers de l'Arche
Centre Culturel Français de Khartoum (Soudan)
Cauris Films
Citroën Communication
Les Films de la Plaine
Les Films du Jeudi
Invariance Noire
Iskra
Maverick Filmworks Limited
Revue Noire
Salamander
Scolopendra
ZimMedia

Mesdames et messieurs :

Françoise Balogun
Laurence Braunberger
Andrée Davanture
Pierre-Laurent Fanère
Françoise Foucault
Véronique Godard
June Givanni
Régis Gromik
Claude Le Gallou
Jeanick Le Naour
Jean Roland
Catherine Ruelle
Osange Silou
Sophie Talbot

ainsi que :

Amanou Production
Centre Culturel Yougoslave
Formation Films Limited
Les Laboratoires Filmske Novosti (Belgrade)
Médiathèque des Trois Mondes
MH Films Med Hondo
Ministère de la Communication (Sénégal)
Movimento Productions
Présence Africaine
Production 108
Les Productions de la Lanterne et tous les réalisateurs qui ont apporté leur concours gracieux à cette manifestation.
Ce programme a été réalisé avec le parrainage du Ministère de la Coopération et la Cinémathèque Audecam.

Éléments de bibliographie

Bachy, Victor

La Haute-Volta et le cinéma – Bruxelles : Éditions Ocic / COE, 1982

Bachy, Victor

Le Cinéma au Mali – Bruxelles : Éditions Ocic / COE, 1982

Bachy, Victor

Le Cinéma en Côte d'Ivoire – Bruxelles : Éditions Ocic / COE, 1982

British Film Institute

Screen Griots : Africa and the History of Cinematic Ideas Conference – Londres : BFI, 1995

Catalogue de films ethnographiques sur l'Afrique noire

Unesco, 1967

CinémAction

Cinéastes d'Afrique Noire – Paris, 1978

CinémAction

Le cinéma sud-africain est-il tombé sur la tête ? – Paris : Éditions du Cerf, 1986

CinémAction

Jean Rouch, un griot gaulois – Paris : Éditions L'Harmattan, 1982

Fédération Panafricaine des Cinéastes

L'Afrique et le Centenaire du Cinéma – Paris : Présence Africaine, 1995

Feld, Steven

Filmography of the African Humanities – Bloomington : Indiana University Press, 1972

Festival panafricain du Cinéma de Ouagadougou

Fespaco 1983 – Paris : Présence Africaine, 1987

Diakité, Madubuko

Film, Culture, and the Black Filmmaker : A Study of Functional Relationships and Parallel developments – New York : Arno Press, 1980

Dictionnaire du Cinéma Africain

Paris : Éditions Karthala, 1991

Exposition Universelle et Internationale

Rencontres Internationales : le Cinéma et l'Afrique au sud du Sahara – Bruxelles, 1958

Gardies, André

Cinéma d'Afrique Noire Francophone – Paris : Éditions L'Harmattan, 1989

Gardies André, Haffner Pierre

Regards sur le cinéma négro-africain – Bruxelles : Éditions Ocic, 1987

Ilbo, Ousmane

Le Cinéma au Niger – Bruxelles : Éditions Ocic / COE, 1993

Kamba, Sébastien

Production Cinématographique et Parti Unique, l'exemple du Congo – Paris : Éditions L'Harmattan, 1992

Ngansop, Guy Jérémie

Le Cinéma Camerounais en crise – Paris : Éditions L'Harmattan, 1987

Pfaff, Françoise

The Cinema of Ousmane Sembene, A Pioneer of African Film – Londres : Greenwood Press, 1984

Ukadike, Nwachukwu Frank

Black African Cinema – Los Angeles : University of California Press, 1994

Vieyra, Paulin Soumanou

Le Cinéma Africain, des origines à 1973 – Paris : Présence Africaine, 1975

Vieyra, Paulin Soumanou

Le Cinéma au Sénégal – Bruxelles : Éditions Ocic / COE, 1983

Vieyra, Paulin Soumanou

Sembène Ousmane, cinéaste – Paris : Présence Africaine, 1972

Afrique et photographes africains

Trois expositions d'œuvres de photographes africains dans le cadre du 18ème festival Cinéma du Réel, au petit Foyer du Centre Georges Pompidou

Le fonds Syli-photo 1961-1964

«... Photos du temps où la Révolution populaire, joyeuse, emportait tout le monde dans sa marche triomphante. Le Président Sékou Touré, bel homme en costume cravate, quelquefois chapeau melon, faisait les honneurs des inaugurations, recevait ses hôtes sous les acclamations frénétiques des foules déchaînées. Le désenchantement n'est pas loin, mais pour l'heure, on chante, on danse... »

Professeur Djibril Tamsir Niane

En 1958 la Guinée accède à l'indépendance. Ahmed Sékou Touré, après avoir lancé son fameux « non » à de Gaulle, devient président de la République Populaire de Guinée et maître du premier régime socialiste dans un pays africain. Il le restera jusqu'à sa mort en 1984. Le nouveau gouvernement rattache au Ministère de l'Information et de l'Idéologie le Service Photographique de la Colonie Française à Conakry qui prendra en 1961 le nom de Syli-photo.

Ce service fonctionne comme une véritable agence à la disposition permanente du nouveau pouvoir. Syli-photo compte alors une dizaine de photographes qui ont été formés en U.R.S.S. ou sous la direction d'un expert tchèque à Conakry. Ils ont pour mission de « couvrir » les grands rassemblements populaires, les réceptions somptueuses des chefs d'état étrangers, les faits et gestes du « grand » Sékou en public et ses voyages. A partir des années 1965 et surtout après 1970, lorsque le régime devient ouvertement répressif, les opérateurs de Syli-Photo auront à photographier les prisonniers du Camp Boiro ou les scènes de pendaison à Conakry.

Seuls les négatifs de la première période du règne de Sékou Touré sont en bon état de conservation et de classement. Les clichés postérieurs ont été endommagés ou détruits.

Les reportages archivés par Syli-photo ne comportaient pas le nom des photographes. Il n'est, de ce fait, pas possible d'attribuer à leur auteur chaque photo présentée dans l'exposition. Parmi les photographes ayant travaillé au Service photo à cette époque, signalons : Amadou Bah, Wouly Barry, Elise Camara, Kolé Camara, Doré Coli, Alpha Diallo, Lessa Fofana, Elisabeth Potanos, Sékou Samoura, Sella Siny.

Guy Hersant a retrouvé en 1994, le fonds Syli-Photo dans les archives de l'Onacig (Office chargé du cinéma et de la photo) à Conakry ; il est aussi l'auteur du film en banc-titre sur la photographie en Guinée, présenté dans le cadre de l'exposition:

Photographes guinéens.



Fonds Syli-Photo

Cornelius Augustt Azanglo

Cornélius Augustt Azanglo est né en 1924, a passé son enfance entre le Togo et le Ghana, sa famille étant de l'ethnie Ewé qui se situe de part et d'autre de la frontière entre ces deux pays. C'est au Ghana qu'il sera scolarisé en langue anglaise.

Il émigre en 1950 à Bobo-Dioulasso (actuel Burkina-Faso) pour occuper un emploi d'aide-comptable dans une maison de commerce. Il apprend la photographie au contact d'un compatriote photographe d'identités dans la rue, puis dans un studio avec un autre photographe également ghanéen, qui le forme aux pratiques de la prise de vue et du laboratoire.

En 1955, il s'installe à Korhogo (Côte d'Ivoire), il opère d'abord avec une simple chambre en bois avant de faire l'acquisition d'un Rolleiflex et d'un agrandisseur. En 1958 il ouvre son « Studio du Nord » et devient très rapidement connu dans tout le nord du pays qu'il lui arrive de sillonner, de villes en villages, pour faire le portrait des habitants. A partir du début des années 1980, l'arrivée de la photo en couleurs et la concurrence des photographes ambulants va maintenir plus souvent Augustt dans son studio où son activité est pratiquement réduite aux photos d'identité.

En 1994, Dorris Haron Kasko, jeune photographe ivoirien entreprend, à la demande de la Mission de Coopération Française, une recherche sur les photographes de quartier en Côte d'Ivoire. Ce travail exemplaire a permis de mettre à jour les oeuvres d'une dizaine de photographes-portraitistes dont celles d'Augustt.

A ce jour, les photographies de Cornelius Augustt sont peu connues. Il a exposé au Centre Culturel Français d'Abidjan et aux premières Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako. Après cette première présentation de ses oeuvres à Paris, une exposition sera organisée en juin au Musée Guggenheim de New-York. Les

éditions Revue Noire préparent la publication d'un recueil de ses photographies pour septembre 1996. Sources biographiques : Revue Noire et J.F. Werner

Boubacar Touré Mandémory

Boubacar Touré est un photographe Sénégalais (né en 1956 à Dakar). Autodidacte, il a abordé la photo en réalisant des reportages sur Dakar, Saint-Louis du Sénégal, diverses ethnies de son pays et de Sierra-Leone. Avec quelques autres photographes dakarois - il faut citer Bouna Medoune Seye, photographe et cinéaste (son film *Sai Sai By* est présenté cette année au Festival du Cinéma du Réel), auteur de recherches importantes sur les origines de la photographie au Sénégal - Boubacar Touré Mandémory fait partie de cette jeune école d'une photographie africaine dont on trouve les représentants sur presque tout le continent. Ce sont de jeunes photographes, souvent imprégnés de l'histoire de la photographie dans leur pays et de l'oeuvre des précurseurs. Ils tournent résolument le dos à la représentation traditionnelle ethnographique ou exotique de l'Afrique et refusent tout autant de pratiquer l'activité de photographe de quartier ou de studio. Ils se posent clairement et simplement en artistes, opèrent le plus souvent dans la rue et portent un regard sans complaisance et sans complexe sur leur société.

Boubacar Touré Mandémory a participé à de nombreuses expositions collectives au Sénégal, aux premières Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako en 1994 ainsi qu'aux expositions de la FNAC en France en 1995, et séjourné à Marseille pour réaliser un reportage sur cette ville.

L'exposition est présentée avec le concours de l'Association Afrique en créations.

Films africains et sur l'Afrique appartenant au fonds de la Bibliothèque publique d'information

A

- Adama le magicien peul** [39 (634) ADA], Jim Rossellini, 1981, 22'
- Africa : 2 : La première conquête** [96 AFR], John Percival, 1984, 56'
- Africa : 3 : L'âge d'or africain** [96 AFR], Mick Csaky, 1984, 56'
- Africa : 4 : Le pouvoir, le commerce et le Coran** [96 AFR], John Percival, 1984, 56'
- Africa : 5 : La Bible et les fusils** [96 AFR], Christopher Ralling, 1984, 56'
- Africa : 6 : Le grand partage** [96 AFR], Andrew Harries, 1984, 56'
- Africa : 7 : La montée du nationalisme** [96 AFR], Andrew Harries, 1984, 56'
- Africa : 8 : L'héritage** [96 AFR], John Percival, 1984, 56'
- Africa dove : note di viaggio di Alberto Moravia, Andrea Andermann** [795 (66) AFR], Andrea Andermann, 1987, 75'
- Afrique des convulsions (L')** [963-8 AFR], Daniel Costelle, 1973, 55'
- Afrique express (L')** [795 (6) AFR], Danièle Tessier, Jacques Lang, 1970, 18'
- Arbre du temps (L')** [846.3 ARB], Pierre Pommier, 1987, 2x7'
- Apartheid** [328 (688) APA], Jean-Michel Meurice, 1992, 124'
- Architectes Ayorou** [39 (633) ARC], Jean Rouch, 1971, 30'

B

- Baabu banza ; Rien ne se jette** [309 (633) BAA], Mariama Hima, 1984, 15'
- Bataille sur le grand fleuve** [39 (633) BAT], Jean Rouch, 1950, 25'
- Bekoidintu : toute maison vaut mieux que la mienne** [39 (653) BEK], Emile Van Rouveroy Van Nieuwall, 1980, 32'
- Bergers du pays Afar (Les)** [39 (628) BER], J. Vergne, E. Vergne, J.N. Cristiani, 1975, 20'
- Bobongo** [781 (665) BOB], David Cohen, Régis Leroux, 1989, 52'
- Borom xam xam ou La route du savoir** [39 (641) BOR], Maurice Dorès, sans date, 60'
- Bushmen (Les)** [39 (682) BUS], Philippe Jamain, 1975, 28'

C

- Carré Sanoko (Le)** [335 CAR], CREPAC, 1971, 40'
- Chroniques sud-africaines** [309 (688) CHR], collectif sous la direction d'André Van In, 1988, 105'
- Cimetière dans la falaise** [39 (635) CIM], Jean Rouch, 1952, 40'
- Classified people** [328 (688) CLA], Yolande Zauberman, 1987, 53'
- Contes et comptes de la cour** [39 (633) CON], Eliane de Latour, 1992, 100'
- Côte des esclaves (La)** [965.4 COT], Elio Suhamy, 1994, 52'
- Crime contre l'humanité (Un)** [328 (68) CRI], Jean-Luc Saumade, 1985, 16'

D

- Danse avec l'aveugle (La)** [328 (646) DAN], Alain d'Aix, Morgane Laliberté, 1978, 80'
- Danses Zaghawa** [39 (631) DAN], Marie-José Tubiana, 1963, 27'
- Daolang, prêtre de la terre** [39 (631) DAO], Igor de Garine, 1963, 20'
- David Mandessi Diop, poète de l'amour** [846.3 DIOP. D], David Ika Diop, sans date, 23'
- Démocratie n'a pas d'ancêtres (La)** [328 (633) DEM], Joel Calmettes, 1993, 58'
- Dernière tombe à Dimbaza (La)** [328 (68) DER], anonyme, 1973, 55'
- De terre et d'eau** [726 DET], Paul Bordry, 1976, 13'
- Développement (Le)** [335.12 DEV], Jean-Guy Landry, 1977, 28'
- Diplomate à la tomate** [339 (641) DIP], Samba Félix N'Diaye, 1982, 44'
- Disoumba** [781 (659)], Pierre Sallée, 1969, 55'
- Du Zaïre au Congo** [966.5 DUZ], Christian Mesnil, 1985, 100'

E

- End of the game (The)** [591 (6) END], Robin Lehman, 1975, 28'
- Enfants d'Okalach (Les)** [39 (641) ENF], Antoine Morat, 1983, 26'
- Enterrement du Dogon (L')** [39 (635) ENT], Jean Rouch, 1972, 15'

F

- Fad Jal, grand-père raconte** [39 (641) FAD], Safi Faye, 1979, 98'
- **Femmes aux yeux ouverts** [300.1 (6) FEM], Anne-Laure Folly, 1993, 52'
- Fils de l'éléphant blanc : N'Tebtu, village du Soudan (Les)** [39 (635) FIL], Anne Philipe, 1950, 30'

G

- Genèse d'un repas** [335 GEN], Luc Moullet, 1978, 117'

H

- **Hommage** [309 (657) HOM], Jean-Marie Téno, 1985, 13'
- Hommes et du sables (Des)** [914 (63) HOM], Philippe Jamain, 1974, 52'
- Hommes qui font la pluie : Yenendi (Les)** [39 (633) YEN], Jean Rouch, 1951, 35'

I

- **Issa le tisserand** [309 (634) ISS], Idrissa Ouedraogo, 1983, 19'

J

- Justice coutumière chez les Nzakara : République Centrafricaine 1960** [39 (661) JUS], Anne Rethel-Laurentin, 1960, 18'

K

- Koumbidia** [335.41 (641) KOU], Philippe Jamain, 1982, 44'

- Koumen** [39 (635) KOU], Ludovic Segarra, 1977, 54'

L

- Léopold Sédar Senghor** [846.3 SENG], Eric Loiget, 1989, 23'
- Lorang's way** [39 (671) LOR], David Mac Dougall, 1978, 70'
- Lumumba : la mort du prophète** [966.5 LUM], Raoul Peck, 1991, 68'

M

- Mali : la bataille du mil** [335.41 MAL], Philippe Cassard, Vincent Leclercq, 1990, 26'
- **Malles (Les)** [339 (641) MAL], Samba Félix N'Diaye, 1989, 14'
- Mamy water** [39 (65) MAM], Jean Rouch, 1954, 19'
- Masaï manhood** [39 (671) MAS], Melissa Llewelyn-Davies, 1974, 52'
- Masaï women** [39 (671) MAS], Christopher Curling, 1974, 52'
- Maputo Mulher** [300.1 MAP], Mario Henrique Borgneth, 1984, 24', Mozambique
- Médecine traditionnelle en Afrique (La)** [615.89 MED], Thérèse Patry, 1978, 55', Canada
- Mémoire d'éléphant (Une)** [591 (6) MEM], Frédéric Rossif, 1973, 52'
- Monde de savanes (Un)** [591 (67) MON], John Merritt, 1972, 28'
- Monsieur Albert prophète** [299.6 MON], Jean Rouch, Jean Ravel, 1962, 22'
- Mursi (The)** [39 (625) NUR], Leslie Woodhead, 1974, 53'
- Musiques de Guinée : musiques de la côte et du Fouta Djallon** [781 (646) MUS], Yves Billon, Robert Minangoy, 1987, 54'
- Musiques de Guinée : musiques de la forêt et de la Haute Guinée** [781 (646) MUS], Yves Billon, Robert Minangoy, 1987, 54'
- Musiques du Mali : 1. Les gens de la parole** [781 (635) MUS], Jean-François Schiano, Donjingarey Maïga, 1981, 54'
- Musiques du Mali : 2. Les messagers** [781 (635) MUS], Jean-François Schiano, Donjingarey Maïga, 1981, 55'
- My vote is my secret**, Julie Hendreson, Thulani Mokoena, Donne Rundle, 1994, 95'.

N

- N ! ai, the story of a ! Kung woman** [39 (682) NAI], John K. Marshall, 1980, 59'
- Namib un désert original : 1. la quête de l'eau et de la nourriture** [914 (68) NAM], Alain Devez, 1981, 23'
- Namib un désert original : 2. locomotion et thermorégulation** [914 (68) NAM], Alain Devez, 1981, 14'

O

- O Moufouco** [39 (668) OMO], Philippe Jamain, 1972, 14'

P

Pompo [914 (633) POM], Serge Henri Moati, 1968, 28'

Portrait de Nelson Mandela [328 (68) POR], Frank Diamand, 1980, 18'

Q

Quelques Afriques : voyage au Tchad [795 (631) QUE], Alberto Moravia, Andrea Andermann, 1974, 60'

Quelques Afriques : voyage sur le fleuve Congo [795 (631) QUE], Alberto Moravia, Andrea Andermann, 1974, 60'

R

Réforme agraire et volonté politique [335.41 REF], Jean-Guy Landry, 1977, 28'

Rois d'Abidjan (Les) [339.1 (651) ROI], Vincent Leclercq, 1992, 26'

Route historique (La) [795 (627) ROU], Yemi Lijadu, 1973, 19'

S

Sikambano : les fils du bois sacré [39 (641) SIK], Hervé Cohen, 1991, 60'

Somos crianças [309 (685) SOM], Edérito Armindo, 1984, 25'

S.O.S. Sahel [914 (63) SOS], CREPAC, 1974, 40'

Sur les feuilles de route de Breytan Breytenbach [839.33 BREY], Bernard Monsigny, 1987, 22'

T

Tableaux noirs [37 (635) TAB], Joel Calmettes, 1990, 50'

Terre de l'échange (La) [846.3 (091) TER], Pierre Pommier, 1987, 2x7'

Tibesti too [39 (631) TIB], Raymond Depardon, 1975, 35'

Trains d'Afrique [629.4 (091) TRA], Daniel Costelle, 1978, 50'

U

Ujamaa : un portrait du socialisme tanzanien [328 (675) UJA], Yves Billon, Jean-François Schiano, 1975, 52'

V

Vieil Alkassa (Le) [39 (633) VIE], Serge Henri Moati, 1969, 32'

Village foudroyé (Le) [39 (633) VIL], Jean Rouch, 1983, 36'

Voix des génies (La) [781 (634) VOI], Christophe Cognet, Stéphane Jourdain, 1992, 52'

W

Wodaabe : Les bergers du soleil [39 (633) WOD], Werner Herzog, 1989, 52'

Y

Yele Danga [39 (634) YEL], Guy Le Moal, 1966, 20'

● **Yiri kan : la voix du bois** [39 (634) YIR], Issiaka Konaté, 1989, 25'

Z

Zaire, le cycle du serpent [328 (665) ZAI], Thierry Michel, 1988, 61'

Zone de turbulence [328 (69) ZON], Alain d'Aix, Jean-Claude Burger, 1985, 57'

● Films programmés dans la rétrospective Afrique, Afriques.

Le Ministère de la Coopération Partenaire du cinéma du sud

Depuis une trentaine d'années, le Ministère de la Coopération investit dans la production cinématographique africaine. Ce sont plus de 250 longs métrages et 500 courts métrages, documentaires ou fictions, réalisés par des cinéastes d'Afrique Noire francophone et lusophone, de l'Océan Indien et des Caraïbes qui ont bénéficié de cette aide. Cette action, adaptée et diversifiée, se veut un soutien pertinent répondant aux contraintes et spécificités de la production cinématographique africaine, permettant ainsi aux réalisateurs africains de générer des œuvres aux dimensions universelles.



**Bilan du film
ethnographique**

Quinzième bilan du film ethnographique

18 au 22 mars 1996 – Musée de l'Homme

L'Arcane du diable

Dans les 22 arcanes moyennes du Tarot de Marseille, l'arcane 14 est la tempérance, l'arcane 15, le diable, l'arcane 16, ma maison Dieu et l'arcane 17, chère à André Breton, c'est l'étoile.

15 est un chiffre étrange.

Dans le vieux Jeu de Paume, comme au tennis, il marque le premier point, 30 étant le second. Ce sont ces coups essentiels qui inspirèrent l'enthousiasme des spectateurs du Jeu de Paume : « celui-là vaut quinze, je m'en souviendrai ».

Et quand Saint Louis fonda à Paris un hôpital pour les 300 aveugles, sans abri et sans assistance, il l'appela tout simplement les *Quinze Vingts*, c'est à dire 15x20 = 300...

« Et ce charme inconnu, cette fraîche auréole qui couronne un front de 15 ans » écrivait Victor Hugo dans les *Orientales*.

C'est dire si ce Quinzième Bilan est lourd de menaces (la vidéo à l'assaut du vrai cinéma). Il est en même temps riche d'espérances représentées, comme chaque année, par les Films d'École, comme toujours d'une certaine grâce, réalisés en toute liberté. Il nous fera également découvrir un message nouveau, venu d'Anatolie, de Grèce et d'Ailleurs, qui ne nous ménage pas ses surprises. Et je terminerai en citant le dernier sport noble, le rugby à 15, pratiqué par des « amateurs », c'est à dire des gens qui aiment ce qu'ils font.

C'était ce que disait Robert Flaherty du cinéma futur qui sera le fait de ces « amateurs » incomparables dont il fut le pionnier.

Jean Rouch

Salle de cinéma (1er étage) Entrée libre

Samedi 16 mars

de 10h à 13h Ouverture du Bilan à la Cinémathèque Française (Palais de Chaillot).

Lumière Bis (Egypte 1995) – Ahmed Atef (Egypte) – 30' – *Le Caire : 1896-1995*.

Lundi 18 mars

de 10h à 13h
Paysans d'hier, paysans de demain

Luigi e Bruna (Italie 1994) – Andrea Serafini (Italie) – 16' – *Le bonheur est dans la montagne*.

Der Stand der Bauern – La classe paysanne (Suisse 1994) – Christian Iseli (Suisse) – 89' – *Nouveaux visages de la paysannerie suisse, à travers le témoignage de cinq familles*.

de 14h30 à 18h30

Aller sans retour

Bontoc Eulogy (Philippines / USA 1995) – Marlon E. Fuentes (USA) – 58' – *Foire de Saint-Louis, 1904 : Anthropological Circus !*

A Forgotten People : the Sakhalin Koreans (Russie 1995) – Dai Sil Kim-Gibson (USA) – 59' – *Les Coréens envoyés de force à Sakhaline par les Japonais pourront-ils un jour retrouver leur identité après avoir été Japonais, Soviétiques et Russes ?*

The Devil's arcanum

Among the 22 mid-range arcana of the Tarot de Marseille, arcanum 14 is Temperance, arcanum 15, the Devil, arcanum 16, the House of God, arcanum 17, so dear to André Breton, is the Star.

15 is a strange figure.

In the old Jeu de Paume, as in tennis, 15 marks the first point and 30, the second. These are the critical shots that filled the Jeu de Paume spectators with enthusiasm : « That one's worth fifteen, I'll remember that ».

And when Saint Louis founded a Hospital in Paris for 300 blind, homeless and destitute, he simply called it the Quinze Vingts, that is 15 X 20 = 300...

« And that unknown charm, that fresh halo which crowns the forehead of a fifteen year old » wrote Victor Hugo in *Orientales*.

Which is to say that this Fifteenth Panorama of Ethnographic Films is laden with threat (video launches an attack on true cinema). It is, nonetheless, brimming with the hopes embodied each year by the film-school documentaries, which as always carry a certain grace as they are made in total freedom. It will also provide us with the opportunity of discovering a new message, sent from Anatolia, Greece and Elsewhere, which spares us no surprise.

At this point, I shall conclude by citing the last of the noble sports - 15-man Rugby, played by « amateurs » or, in other words, people who love what they do.

This is what Robert Flaherty used to say about the future cinema that was brought into existence by such matchless « amateurs » amongst whom he was the leading pioneer.

Jean Rouch

Rhodes nostalgie (Europe / Afrique 1995) – Diane Perelsztejn (Belgique) – 59' – *Comment les Juifs Séfarades chassés de "Chica Jérusalem" (Rhodes) ont réussi à recréer leur culture ailleurs*.

à 20h30

Pourquoi ou comment être

ou ne pas être délinquant

Raskols (Papouasie-Nouvelle-Guinée 1995) – Sally Browning (Australie) – 53' – *Les gangs, un moyen pour les Papous de subvenir aux besoins du village face à l'incurie du Gouvernement*.

Capoeira, Bel Horizon (Brésil, Belgique 1995) – Basile Sallustio (Italie) – 53' – *La Capoeira, un moyen efficace d'enrayer la délinquance chez les enfants des favelas*.

Mardi 19 mars

de 10h à 13h

Contrast cities

Sun City, Arizona USA (USA 1993) – Herbert Fell (Allemagne) – 48' – *Rencontres du troisième âge*.

Les gens du Havane (Cuba 1995) – Bernard Mangiante (France) – 53' – *Comment se cultiver en roulant le cigare*.

de 14h30 à 18h30

Moulbaix 1961-1995 :

et toujours les Amis du Plaisir !

Les Amis du Plaisir (Belgique 1961)

– Luc de Heusch (Belgique) – 28' – 1961 : *Première rencontre avec les Amis du Plaisir*.

Les Amis du Plaisir, trente ans après (Belgique 1995) – Luc de Heusch (Belgique) – 44' – 1995 : *« Que sont nos amis devenus ? »*

Différents aspects du monde grec...

Mia skliri zoï – Une vie dure (Grèce 1996) – Colette Piauxt (France) – 55' – *Histoire d'une vie, témoin d'un siècle*.

Stin Akri tis Polis – Au bout de la ville (Grèce 1995) – Nikos Anagnostopoulos (Grèce) – 29' – *Une vie dure*.

à 20h30

Différents aspects du monde grec

Estin oun tragodia – Les origines de la tragédie (Grèce 1994) – Stavros Ioannou (Grèce) – 90' – *Les Grecs ne sont pas prêts d'oublier leur mythologie*.

Mercredi 20 mars

de 10h à 13h

Une technique en voie de disparition

Fils de jambe tordue (Italie 1994) – Silvia Paggi (Italie) – 115' – *Vinification traditionnelle aux îles Eoliennes*.

de 14h30 à 18h30

Musiques

Abraham et les petits métiers

(Sénégal 1995) – Ahmed Diop (Sénégal) – 20' – *Quel avenir pour un chanteur d'opéra, vendeur de kleenex dans les rues de Dakar ?*

Rambala (Madagascar 1994) – Christian Passuelo (France) – 52' – *Après 10 ans d'absence, un maître du valiha revient au pays accompagné de son ami musicien Paddy Bush.*

Kan Ha Diskan – Chant et déchant (France 1995) – Violaine Dejoie-Robin (France) – 52' – *Dans les Festou-noz, le Kan Ha Diskan (chant tuilé) fait toujours danser les Bretons.*

Trois hommes et un trio (France 1993) – Ilan Flammer (France) – 48' – *Rencontre surprenante d'un violon, d'une contrebasse et d'un accordéon.*

à 20h30

Cinéma, musique et technique du corps

Séance spéciale Gilbert Rouget (Ethnomusicologue)

A l'occasion de la sortie de son livre **Un roi africain et sa musique de cour** (Editions CNRS avec le concours de la Fondation Singer-Polignac) Gilbert Rouget présentera son film **Porto-Novo. Ballet de cour des femmes du roi** (Caméra : Jean Rouch), ainsi qu'une série commentée de diapositives, de textes et de transcriptions musicales.

Jeudi 21 mars

de 10h à 13h

Films d'école

« **Figues, fleurs, aubergines** »

(Grèce 1995) – Alexandra Stavropoulou (Grèce) – 25' – *Jour tranquille à Mykonos.*

Dimanche matin (France 1995) – Christel Coquilleau (France) – 33' – *Dimanche matin, monsieur, madame et la p'tite reine...*

Bah-Bah et moi (Tunisie 1995) – Fethi Tlili (Tunisie) – 30' – *Le bélier qui ne voulait pas combattre.*

Le sang du cochon (France 1995) – Erwan Le Gal (France) – 21' – *On ne tuera plus le cochon comme avant.*

de 14h30 à 18h30

Amazonie brésilienne : chronique d'une disparition

Amazon Journal (Brésil 1996) – Geoffrey O'Connor (USA) – 60' – *La "bonne volonté" ne résoudra pas le drame indien.*

Vie quotidienne

Sweet Sorghum (Ethiopie 1995) – Ivo Strecker (Allemagne) et Jean Lydall (Royaume-Uni) – 35' – *Une autre façon d'élever ses enfants sur le terrain quand on est ethnologue.*

Seed and Earth (Inde 1995) – L. Fruzzetti, A. Guzzetti, N. Johnston et A. Östör (USA) – 36' – *Les travaux et les jours au Bengale.*

à 20h30

Les Alevi : musique, traditions et histoire

Sivas – Home of Poets (Turquie 1995) – Werner T. Bauer et Said Manafi (Autriche) – 90' – *Les ashiks, "troubadours engagés" de la*

communauté des Alevi chanteront-ils encore longtemps ?

Vendredi 22 mars

de 10h à 13h

Rituels...

Candlemas in Patamban,

Michoacan Mexico (Mexique 1995) – Beate Engelbrecht (Allemagne) – 30' – *Les "tortillas" de la Chandeleur.*

Les faiseurs de pluie (Sénégal 1995) – Joseph Gaï Ramaka (Sénégal) – 82' – *Chantons et dansons pour que "Dieu pleure de rire" !*

de 14h30 à 18h30

Encore des rituels

Sight Unseen (Indonésie 1995) – Nicholas Kurzon (USA) – 26' – *Kodak, vidéo & Kentucky Fried Chicken : de nouvelles traditions balinaises.*

Bury me Twice – A Death Ritual

of the Ngaju-Dayak (Indonésie 1995) – Hanno Kampffmeyer (Allemagne) et Sri Kuhnt Saptodewo (Indonésie) – 120' – *On ne meurt que deux fois.*

A 21h

Séance de clôture proclamation du palmarès

Samedi 23 mars

de 10h à 13h Séance spéciale

à la Cinémathèque Française (Palais de Chaillot).

Jean Seberg – American actress

(France / USA 1995) – Donatello et Fosco Dubini (Suisse) – 82' – *Tragédie d'une vie qui, pour être happée dans l'industrie de l'image, ne parvient plus à distinguer la fiction de la réalité.*

Un jury composé de :

Germaine Dieterlen (France), Présidente du Comité du Film Ethnographique
Patrice Bauchy (France), Responsable-adjoint des programmes courts à Canal +
Vincent Dehoux (France), CNRS, Président de la Société Française d'Ethnomusicologie
Werner Dütsch (Allemagne), chargé de programmes, WDR
Marc-Henri Pault (France), Réalisateur, Directeur de Recherche CNRS
Pribislav Pitoëff (France), Ethnomusicologue CNRS
Jean Rouch (France), Secrétaire général du Comité du Film Ethnographique et une bibliothécaire.

décernera 6 prix :

Prix Bartok

Société Française d'Ethnomusicologie : 10 000 francs.

Prix du Court Métrage

Canal + : Achat des droits et diffusion.

Prix Kodak

Première oeuvre : 10 000 francs en pellicule.

Prix Mario Ruspoli

Direction du Livre et de la Lecture (Ministère de la Culture) :

10 000 francs.

Prix Planète-Cable : 10 000 francs.

Prix Nanook.

Avec la participation de la Section Cinématographique du Ministère de la Coopération et du Développement, du CNRS Images / Media, de la Mission du Patrimoine Ethnologique (Ministère de la Culture), de la Direction du Livre et de la Lecture (Ministère de la Culture), du Centre National de la Cinématographie, du Cinéma du Réel, du Service de Muséologie du Musée de l'Homme et de la Société des Amis du Musée de l'Homme.

Renseignements :

Françoise Foucault,
Agnès Rotschi
Tél. : 47.04.38.20
Fax : 45.53.52.82

Programme établi
sous toute réserve

Le Cinéma du Réel à l'étranger

C'est une tradition bien établie. Le Cinéma du Réel est présent depuis longtemps dans le monde entier à travers les réseaux du ministère des Affaires étrangères : centres culturels d'Europe centrale et orientale, Alliances françaises des Amériques, Instituts d'Orient et d'Extrême-Orient, ainsi que sur les écrans de télévision dans certains pays, grâce à Canal France International en particulier.

Chaque année une sélection de films et vidéos documentaires est présentée, issue de la sélection officielle ou du panorama annuel de la production française : des images « documentées » sur la France et les Français des années 80 et 90, au cours de manifestations spécialisées, de colloques, de festivals ou dans le cadre des projections régulières des établissements culturels locaux, qu'ils soient français ou étrangers.

Un inventaire à la Prévert circule ainsi (une grand-mère, Artémise, la ville... Louvre, un photographe ambulant, un roman d'enfance, l'Olympic de Marseille, Jo Privat, le Luxembourg et ses jardins, des cyclones aux Caraïbes, quelques portraits de Haute-Savoie, les contes d'une cour africaine, trois ou quatre dames de coeur, la folie, une cour de récréation et une entreprise en faillite, les officiers de Saint-Cyr, les frères Di Rosa et les vivants de Sarajevo, une nuit partagée, etc), tout cela « coûte que coûte » (prix Louis Marcorelles 1995), et sans raton laveur, au total, plus de cinquante oeuvres cinématographiques libres de droits pour toute diffusion non-commerciale à l'étranger d'un genre bien vivant, qui enrichit et vivifie chaque année le fonds du ministère des Affaires étrangères.

En 1995 des projections ont été organisées en Allemagne, en Grèce, en Syrie, en Equateur, en Egypte, en Colombie, en Argentine, au Mexique, en Uruguay, en Bulgarie, au Pakistan, en Estonie. Plusieurs jeux sur support vidéo ont également été attribués pour consultation interne à des centres et instituts français au Ghana, en Syrie, en Arménie, à Cuba, au Malawi, au Luxembourg, en Uruguay, au Mexique, au Vanuatu, en Lettonie et au Yémen.

MAE / Division des programmes Véronique Godard

ぬす人に取り残されし窓の月

*nusubito ni
tori nokosaresbi
mado no tsuki*

Le voleur parti
n'a oublié qu'une chose –
la lune à la fenêtre

*Haiku de Ryokan en guise d'adieu
à Joris, Loulou, Serge, Cosme, mais aussi
de sayonara à Suzette, Raymond,
Véronique, Fred et quelques autres...*
Marie-Christine de Navacelle
Tokyo le 11 février 1996

The Cinéma du Réel Abroad

It is a well-grounded tradition. The Cinéma du Réel has long been present the world over via the networks of the Ministry for Foreign Affairs : cultural centres in central and eastern Europe, Alliances françaises in the Americas, Institutes in the East and Far East, not forgetting television screens in some countries mainly thanks to Canal France International.

Each year, a selection of film and video documentaries, from either the official selection or the annual panorama of French production, are seen : "documented" images from France and the French in the 80s and 90s shown at special events, conferences, festivals or in regularly scheduled programmes in local cultural establishments, be they French or foreign.

An inventory reminiscent of Prévert is thus circulating (a grandmother Artémise, the town... Louvre, a travelling photographer, a childhood novel, the Marseilles Olympic, Jo Privat, the Luxembourg and its gardens, Caribbean cyclones, several portraits of Haute-Savoie, the tales of an African court, two or three queens of hearts, madness, a school playground and a bankrupt firm, the officers at Saint-Cyr, the Di Rosa brothers and the living of Sarajevo, a night shared, etc.) - all this "at any price" (1995 Louis Marcorelles Award) and without the racoon, representing a total of more than fifty films cleared for non-commercial diffusion abroad, from a genre which is very much alive - which, each year, enriches and enlivens the resources of the Ministry of Foreign Affairs.

In 1995, projections were organized in Germany, Greece, Syria, Ecuador, Egypt, Colombia, Argentina, Mexico, Uruguay, Bulgaria, Pakistan and Estonia. Several video games have also been made available for internal consultation in French centres and institutes in Ghana, Syria, Armenia, Cuba, Malawi, Luxemburg, Uruguay, Mexico, Vanuatu, Latvia and the Yemen.

MAE / Division des programmes Véronique Godard

Fonds d'aides à la production documentaire

Images de la France

Ce fonds du Ministère des Affaires Etrangères apporte un soutien sélectif à des documentaires de création présentant, de manière inventive, la France contemporaine sous tous ses aspects, culturels, scientifiques et techniques.

Favi

(Fonds audiovisuel international)

Ce fonds réunit plusieurs partenaires ministériels, afin de développer la production et la diffusion, sur les chaînes de télévision françaises et étrangères, d'oeuvres télévisuelles à caractère documentaire, encourageant l'ouverture sur les cultures du monde.

Fonds Eco AV

Ce fonds, auquel participent le Ministère des Affaires Etrangères et le Ministère de la Culture et de la Francophonie (CNC), favorise la réalisation de coproductions audiovisuelles à forte identité culturelle, de réalisateurs des pays d'Europe Centrale et Orientale (documentaire de création - téléfilm - animation).

■ Pour tous ces fonds, l'engagement d'un diffuseur français est exigé.

Renseignements :

Ministère des Affaires Etrangères
Direction de l'Action Audiovisuelle Extérieure
Division des Programmes
244, Bld Saint-Germain 75004 Paris Cedex 07
Tél : (33 1) 43 17 93 23
Fax : (33 1) 43 17 92 42

La grande famille

« On ne se raconte bien soi-même qu'en racontant les autres »

Jean Renoir

L'an dernier, Samba Felix N'Diaye, l'ami du Sénégal, a reçu le Prix International de la Scam pour son film *Ngor, l'esprit des lieux*.

Jamais je n'oublierai ce que, pour la circonstance, il a dit au public de la salle Garance : «... Chaque année, je viens au *Cinéma du Réel* pour y retrouver ma vraie famille... ».

Une famille multiple, riche ou pauvre, peu nous importe, une famille qui parle toutes les langues de la terre. Une famille de voyeurs-voyants à qui rien n'échappe des misères ou des joies des hommes. Une famille où les plus jeunes osent tutoyer leurs ancêtres, les Eptsein, Flaherty, Ivens ou Rossellini. Une famille généreuse, peut-être un peu folle, toujours prête à s'engager, pellicule à l'appui en guise de témoignage, dans des combats contre l'injustice, l'intolérance, contre l'arrogance de ceux qui nous gouvernent, croient tout savoir et veulent du haut de leur pinacle tout régenter... « *Aider dans toute la mesure du possible, à la libération sociale de l'homme, travailler sans répit au désencroûtement intégral des mœurs, refaire l'entendement humain* » (André Breton).

Bref, une famille d'inventeurs, de chercheurs, d'investigateurs infatigables sur les routes du monde. Une famille qui se sent chez elle dans les salles obscures. Une famille souvent accusée par les gardiens de l'ordre moral, politique ou religieux. Une famille qui, instinctivement, se serre les coudes et développe, pour chacun de ses membres menacés, une immédiate complicité. Une famille de contrebandiers d'images et de sons dont nous sommes les uns et les autres particulièrement fiers. Avec ses 15 000 auteurs français, francophones et européens, la Scam très naturellement apporte au *Cinéma du Réel* le salut fraternel de toute une ribambelle de cousins et cousines, heureux de participer ainsi à la fête annuelle de la grande famille du documentaire.

Un dernier mot, la Scam sera magnifiquement représentée au jury international par l'ami belge André Delvaux. Merci à lui. Merci à ceux qui, chaque année, préparent si soigneusement nos retrouvailles conviviales au Centre Georges Pompidou.

Jean-Marie Drot
Président de la Scam

The large family

"The only way to succeed in talking about yourself is by talking about other people"

Jean Renoir

Last year, Samba Félix N'diaye, our friend from Senegal, received the Scam International Award for his film "Ngor, l'esprit des lieux".

I shall never forget what he said to the audience in the Garance theatre on that occasion : "... Every year, I come to the Cinéma du Réel Festival to see my true family again..."

A large family whose members are both rich and poor, little matter, and which speaks every language under the sun. A family of voyeur-clairvoyants who miss nothing of mankind's ordeals and joys. A family in which the younger members dare to be on familiar terms with their elders, the Epsteins, Flahertys, Ivens and Rossellinis. A generous and perhaps slightly crazy family, which is always ready to become involved in struggles against injustice and intolerance, against the arrogance of those who govern us, thinking they know everything and, from high on their pinnacle, wanting to dictate to us in all matters... "Helping, as far as possible, to liberate man socially, working relentlessly to get moral behaviour out of its rut, reshaping human understanding"
(André Breton).

In short, a family of untiring inventors, researchers and investigators on roads leading to all corners of the world. A family which feels at home in darkened theatres. A family often accused by the keepers of the moral, political and religious order. A family which instinctively sticks together and manifests immediate complicity when any one of its members is threatened. A family of image and sound smugglers of whom we are all particularly proud.

With its 15 000 French, Francophone and European authors, the Scam quite naturally brings the Cinéma du Réel fraternal greetings from a host of cousins who are happy to participate in the annual celebration of this large documentary film family.

A final word : in 1996, the Scam will be magnificently represented on the International Board of judges by our Belgian friend André Delvaux. We would like to extend to him our thanks. Thank you also to those who, each year, so carefully prepare our friendly gathering at the Georges Pompidou Centre.

Jean Marie Drot
President of the Scam

Scam

Hôtel de Massa
38, rue du faubourg Saint Jacques
75014, Paris
Tél : 40 51 33 00 Fax : 43 54 92 99

Filmer seul

L'association des documentaristes organise avec les membres de l'atelier « Filmer seul » une rencontre-débat sur ce thème

Nous discutons dans le cadre d'un « atelier » proposé par Claudine Bories :

Que Sony, et bientôt Aaton, nous rende accessible la mythique « caméra stylo » des années 60, permettra-t-il des démarches nouvelles ?

Des questions toujours à repenser resurgissent pour chacun de nous à sa manière.

Résumé d'un premier tour de table.

Dominique Cabrera

Pour tout ce qui était de l'ordre de l'intime et du quotidien, c'est très bien. C'est plus difficile pour ce qui relevait d'une implication sociale, parce que c'était moi qui le faisais, pas seulement du point de vue technique, mais dans le geste, le mouvement. J'étais alors prise dans des émotions qui pouvaient aller contre le film. C'est là qu'une équipe m'apporte une sérénité et un opérateur son propre désir d'image.

Sarah Benillouche

Pour moi filmer seule, c'est la possibilité de filmer dans la durée pour restituer la richesse du réel.

Jacqueline Sigaar

J'ai tourné sans équipe un film sur la maladie et le mal à dire. J'ai soutenu ces personnes avec l'intensité et la présence de mon regard, et j'ai dû souvent lâcher l'oeillon de la caméra et parfois la mettre sur pied.

Laurence Petit-Jouvet

J'ai un ou deux projets que je vois mûrir pour lesquels je pense que je n'aurai jamais une équipe normale. Alors je vais acheter une caméra et rechercher toute seule. Il faut que j'aie l'intelligence de détourner cette contrainte en quelque chose de fort.

Claudine Bories

A filmer moi-même, j'ai découvert qu'il y avait un investissement physique très fort. Il s'est passé quelque chose d'extrêmement sensuel ou physique, qui m'a fait peur. D'un seul coup j'étais dans le cadre. Je me suis surprise à faire des plans qui m'échappaient complètement.

Bernard Mangiante

Je crois que l'immédiateté est une illusion dangereuse. Le risque serait de penser que d'avoir la caméra à l'épaule est une manière d'être en prise directe avec l'émotion, et d'en arriver à éviter de se poser la question de la médiation : que se passe-t-il quand on passe d'un ordre de réalité, celui de la vie, à un autre, celui du cinéma ? Comment je passe de la présence à la représentation ?

Denis Gheerbrant

Moi, j'ai construit mon cinéma autour du fait de filmer seul. Peut-être justement ce qui me plaît de plus en plus, c'est la rupture qui se produit quand je prends la caméra, que la relation ne passe plus par le regard échangé, mais précisément par ce film que l'on est en train de faire. C'est violent et c'est beau, c'est là que l'on fait un film pour les autres et non pour enregistrer notre relation.

J'ai besoin que le film passe par mon corps comme manifestation et mise en oeuvre de mon désir. L'image est alors écoute.

Patrice Chagnard

Ce qui est important dans le fait de filmer avec une équipe c'est la cérémonie. J'aime par exemple le temps de la préparation de la lumière, là j'explique à la personne que je vais filmer ce qui se passe, et petit à petit on rentre dans la relation. Je mesure que c'est réussi quand on peut s'arrêter de filmer et que la parole n'est pas interrompue.

Maintenant va pouvoir commencer la vraie discussion.

Ce soir-là Denis répondit à Patrice que les personnes qu'il filme intègrent au contraire la durée cinématographique. Et l'on revint sur ce que disait Dominique au début, la socialisation qu'amène l'équipe par ce qu'elle met en oeuvre de regards et de désirs dans le tournage.

Interventions relues et parfois réécrites par leurs auteurs.

Mise en forme de Denis Gheerbrant

Samedi 9 mars, 10h00
Petite salle

Réalisateurs invités : Claire Simon, Raymond Depardon

Filming alone

A discussion held in a « workshop » proposed by Claudine Bories. Although Sony (and soon Aaton) has given us the « camera stylo » we dreamt about in the 60s, will this open up new approaches for us ? Questions which always need to be re-asked arise for each of us in a different way. A summary of the participants' first reactions.

Dominique Cabrera

For everything that was of an intimate and everyday nature, it is very good. It was more difficult for things concerning social involvement, as I was the one doing the filming, not only from a technical point of view but also through my gestures and movements. I was thus caught up in emotions which could go against the film. This is where a crew brings me a certain serenity and a camera operator, his own desire for images.

Sarah Benillouche

For me, filming alone means being able to film over a length of time, in order to reconstruct the wealth of reality.

Jacqueline Sigaar

With no crew, I made a film about illness and the difficulty of putting things into words. I gave my support to these people through the intensity with which I looked at them, which meant that I often had to abandon the camera eye-piece and leave the camera on the tripod.

Laurence Petit-Jouvet

I have one or two projects that I can see maturing and which will probably not need a standard crew. So I shall buy a camera and set off searching by myself. I shall need to have the intelligence to turn this constraint into a strength.

Claudine Bories

Having operated the camera myself, I discovered that this involves a great deal of physical investment. Something extremely sensual and physical happened which frightened me. All of a sudden, I was in the frame. I found myself creating shots that completely eluded me.

Benard Mangiante

I think that immediacy is a dangerous illusion. It involves the risk of thinking that having the camera on your shoulder is a way of being in direct contact with emotion, and so you finally avoid asking yourself what mediating is all about : what happens when you cross over from one kind of reality, that of real life, to another, which is the cinema ? How do I move from presence to representation ?

Denis Gheerbrant

I have built my filmmaking on the basis of filming alone. Perhaps what gives me increasing pleasure is the rupture that occurs when I pick up the camera, and the fact that relationships no longer emerge through exchanged looks, but rather through the film that you are making. It is both violent and beautiful. When this happens, you are actually making a film for other people and not to record our relationship. I need the film to pass through my own body as an expression and accomplishment of my desire. The image then becomes a kind of listener.

Patrice Chagnard

What is important in filming with a crew is the ceremony it involves. I appreciate, for example, the time spent on preparing the lighting - I use this moment to explain to the person I am going to film, what's happening and, little by little, we form a relationship. I consider that it is a success when we can stop filming without having to interrupt the speaker.

Now the real discussion can begin. That evening, Dominique replied to Patrice that the people he films are, on the contrary, an integral part of cinematographic time. And we returned to what Dominique said at the beginning about the social dimension that a team brings to the shooting through its vision and desires.

Contributions reread and sometimes rewritten by their authors. Edited by Denis Gheerbrant.

Debate : « Filming alone »

proposed by Addoc

Petite salle

Saturday 9th March 1996 at 10am

PROCIREP

Dans le cadre des dispositions législatives de la rémunération pour copie privée qui permettent, sur la base d'une redevance sur les cassettes vidéo vierges, d'indemniser les Auteurs, les Artistes-Interprètes et les Producteurs, en compensation des torts financiers engendrés par le copiage, réalisé par le public, des œuvres audiovisuelles et cinématographiques lors de leur diffusion sur les chaînes de télévision, la PROCIREP, société civile des Producteurs de Cinéma et de la Télévision, qui a en charge la part de rémunération pour copie privée venant aux Producteurs, doit affecter 25 % des sommes qu'elle perçoit au titre de la copie privée à des actions d'aide à la création.

A cet effet, la Procirep a mis en place deux Commissions d'Aide à la création :
une pour la télévision et une pour le cinéma

L'objet de ces Commissions est de soutenir les efforts déployés par les Producteurs de programmes cinématographiques et audiovisuels qui prennent des risques financiers et artistiques pour mettre en œuvre des programmes de qualité et de création.

COMMISSION TÉLÉVISION (32 MF en 1995) :

■ aide au documentaire (à la production et au développement)

250 documentaires aidés par an, par des subventions de 50 à 150 000 Frs

■ aide à la fiction (au développement et à l'écriture)

40 projets aidés par an, par des subventions de 50 à 150 000 Frs

■ aide à l'animation (au développement et au pilote)

20 projets par an, par des subventions de 50 à 150 000 Frs

■ aide d'intérêt collectif

attribuée sur des projets intéressants de développement et de promotion du secteur de la production télévisuelle.

COMMISSION CINÉMA (26 MF en 1995) :

■ aide au long métrage (à l'écriture)

attribuée aux sociétés de production de longs, en fonction de leur politique d'investissement et de développement sur l'écriture de scénario : subvention de 100 à 400 000 Frs, 40 à 50 projets par an.

■ aide aux sociétés de production de courts métrages

attribuée en fonction de la qualité de leur politique de production : subvention de 20 à 200 000 Frs, 30 à 40 sociétés aidées par an, subvention moyenne de 100 000 Frs.

■ aide d'intérêt collectif

pour les projets susceptibles de favoriser le développement et la promotion du métier de producteur et du secteur de la production cinématographique dans son ensemble.

Formulaires & renseignements au siège de la Procirep
Commission Télévision : Laurence Pasquini
Commission Cinéma : Catherine Fadier

11 bis rue Jean Goujon, 75008 Paris
Tél : 53 83 91 91 / Fax : 53 83 91 92

Index des films

A Bamako, les femmes sont belles p. 71
 A nous la rue p. 73
 Afrique 50 p. 71
 Afriques : comment ça va avec la douleur ? p. 11
 Afrique sur Seine p. 73
 Allah Tantou p. 73
 Almahatta p. 73
 Asyl p. 13
 Aube urbaine p. 17
 Baw Naan p. 73
 Bi an (L'autre rive) p. 11
 Bon voyage Sim p. 73
 Bord'Africa p. 73
 Borom Sarret p. 73
 Bouba p. 73
 Boubou cravate p. 74
 Bouillon d'Awara (Le) p. 17
 A Brother with perfect timing p. 74
 Certificat d'indigence p. 74
 Cinq jours d'une vie p. 74
 Concerto pour un exil p. 74
 Contrás' city p. 74
 Convoi (Le) p. 29
 Couleurs du silence (Les) p. 29
 Cours de philo (Le) p. 29
 Croisière noire (La) p. 71
 Dealers among dealers p. 17
 Delou Thyossane p. 74
 Denko p. 74
 Dix ans après p. 71
 Ecuelles (Les) p. 74
 Elektra p. 18
 Enquête sur Abraham p. 11
 Enthombe p. 74
 Et la neige n'était plus p. 75
 Etre jeune à Bamako p. 75
 Falaw l'Aluminium p. 75
 Femmes aux yeux ouverts p. 75
 Fleuve Niger, Mère noire p. 75
 FVVA p. 75
 Gens des baraques (Les) p. 30
 Geti Tey p. 75
 Getting ready p. 18
 Grand Magal à Touba (Le) p. 75
 Grande case Bamiléké (La) p. 75
 Gratian p. 18
 Guerra da agua (A) p. 19
 Gryning p. 14
 Haiti - uden titel p. 19
 Harvest : 3000 years (La moisson de 3000 ans) p. 75
 Heure de la piscine (L') p. 30
 Hommage p. 76
 Inès ma sœur p. 30
 Issa le tisserand p. 76
 It's now or never p. 19
 Journal de campagne p. 12
 Julie, itinéraire d'une enfant du siècle p. 20
 Kaddu Beykat (lettre paysanne) p. 76
 Kin Kiese p. 76
 En klaven värld p. 14
 Koral p. 12
 Krigets sorg (Chagrins de la guerre) p. 20
 Lange nach der Schlacht (Longtemps après la bataille) p. 20

Lettre paysanne p. 76
 Lève ta garde, mon homme p. 31
 Limpopo line p. 76
 Linea paterna (La) p. 21
 Lueur (La) p. 31
 Maitres Fous (Les) p. 71
 Malles (Les) p. 76
 Människor i stad (Rythme de la ville) p. 14
 Maral Tanié p. 76
 Me and my matchmaker p. 21
 Mélina p. 76
 Moi une fille comme les autres p. 31
 Moi, un Noir p. 71
 Muna Moto p. 76
 N'Dakarou p. 77
 Njangaan p. 77
 Noire de... (La) p. 77
 Nyamanton p. 77
 Omar Daf, un footballeur africain p. 32
 Osennij Svet (Lumière d'automne) p. 21
 Ostatni kilometr (Le Dernier kilomètre) p. 22
 Ostpreussenland p. 22
 Ouagadougou, Ouaga deux roues p. 77
 Oued (Al) p. 22
 Paris c'est joli p. 77
 Passeurs (Les) p. 32
 Poko p. 77
 Pompiers de Dakar (Les) p. 77
 Postier de nuit p. 32
 Raisons de la Peur (Les) p. 77
 Regarde Amet p. 72
 Regards sur la Bosnie (c.m. bosniaques) p. 13
 Repubblica nostra p. 33
 Retour d'un aventurier (Le) p. 78
 Rêve d'un jour p. 12
 Roi, la vache et le bananier (Le) p. 78
 Rotten existence (The) p. 78
 Rouch in reverse p. 72
 Saï Saï By p. 78
 Saïtane p. 78
 Samba Tali p. 78
 Sarvtid p. 14
 Sarzan p. 78
 Scastje (Paradis) p. 23
 Shtetl p. 23
 Silent witness p. 23
 Sing Sing Tumbuan p. 13
 Skuggor över snön p. 14
 Soleil O p. 78
 En Sommarsaga p. 14
 Statues meurent aussi (Les) p. 71
 Sun still shines (The) p. 78
 Sylvie, ses mots pour le dire p. 24
 Tabisuru Pao-Jiang Hu (Par monts et par vaux) p. 24
 Tala-Tala p. 79
 Tangueria p. 24
 Tête dans les nuages (La) p. 79
 Thomas Sankara p. 79
 Those glowing eyes p. 25
 Thurmond, W. VA p. 25
 Togo Blues p. 79
 Touki-Bouki p. 79
 Tribu du tunnel (La) p. 33
 Un automne en Pologne p. 33
 Un Certain Matin p. 79

Un Taxi pour Aouzou p. 79
 Una sola voz p. 25
 Une parole, un visage p. 79
 Uta makura p. 34
 Velo negro p. 26
 Venus de nulle part p. 79
 Volutes havanaises p. 34
 Vukani, awake p. 80
 Wasan Kara p. 80
 Welcome to the human race p. 80
 Werewere liking p. 80
 Yalla Yaana p. 80
 Yiri Kan - La Voix du bois p. 80
 Zan Boko p. 80

Index par pays

Afrique du Sud
 Enthombe p. 74
 Vukani, awake p. 80
 Welcome to the human race p. 80

Allemagne
 Lange nach der Schlacht (Longtemps après la bataille) p. 20
 Ostpreussenland p. 22

Allemagne / Roumanie
 Gratian p. 18

Angola
 The Sun still shines p. 78

Argentine
 Una sola voz p. 25

Bosnie
 Regards sur la Bosnie (c.m. bosniaques) p. 13

Burkina Faso
 A nous la rue p. 73
 Ecuelles (Les) p. 74
 Issa le tisserand p. 76

Ouagadougou, Ouaga deux roues p. 77
 Poko p. 77
 Togo Blues p. 79
 Un Certain Matin p. 79
 Werewere Liking p. 80
 Yiri Kan - La Voix du bois p. 80
 Zan Boko p. 80

Cameroun
 Boubou cravate p. 74
 Grande case Bamiléké (La) p. 75
 Hommage p. 76
 Mélina p. 76
 Muna Moto p. 76
 Tête dans les nuages (La) p. 79

Canada
 Aube urbaine p. 17

Chine
 Bi an (L'autre rive) p. 11

Congo
 Tala-Tala p. 79

Côte d'Ivoire
 Concerto pour un exil p. 74
 Raisons de la Peur (Les) p. 77
Danemark
 Haiti - uden titel p. 19
 It's now or never p. 19
 Tangueria p. 24
États-Unis
 Dealers among dealers p. 17
 Me and my matchmaker p. 21
 Shtetl p. 23
 Thurmond, W. VA p. 25

États-Unis/GB
 Rouch in reverse p. 72

Ethiopie
 Harvest : 3000 years (La moisson de 3000 ans) p. 75
 The rotten existence p. 78

France
 A Bamako, les femmes sont belles p. 71
 Afrique 50 p. 71
 Afriques : comment ça va avec la douleur ? p. 11
 Bord'Africa p. 73
 Bouillon d'Awara (Le) p. 17
 Convoi (Le) p. 29
 Couleurs du silence (Les) p. 29
 Cours de philo (Le) p. 29
 Croisière noire (La) p. 71
 Dix ans après p. 71
 Enquête sur Abraham p. 11
 Gens des baraques (Les) p. 30
 Heure de la piscine (L') p. 30
 Inès, ma sœur p. 30
 Journal de campagne p. 12
 Julie, itinéraire d'une enfant du siècle p. 20
 Lève ta garde, mon homme p. 31
 Lueur (La) p. 31
 Maitres Fous (Les) p. 71
 Moi, un Noir p. 71
 Omar Daf, un footballeur africain p. 32
 Passeurs (Les) p. 32
 Postier de nuit p. 32
 Regarde Amet p. 72
 Repubblica nostra p. 33
 Rêve d'un jour p. 12
 Statues meurent aussi (Les) p. 71
 Tribu du tunnel (La) p. 33
 Un automne en Pologne p. 33
 Uta makura p. 34
 Volutes havanaises p. 34

France / Cambodge
 Moi une fille comme les autres p. 31

Grande-Bretagne
 A Brother with perfect timing p. 74
 Getting ready p. 18

Grande-Bretagne / Pays-Bas
 Silent witness p. 23

Guinée
 Allah Tantou p. 73
 Denko p. 74
 Une parole, un visage p. 79
Hongrie
 Elektra p. 18

Japon		Venus de nulle part	p. 79	Coelo, Issa Serge	p. 79	Samb Makharam,	
Tabisuru Pao-Jiang-Hu		Yalla Yaana	p. 80	Comolli, Jeaan-Louis	p. 12	Ababacar	p. 75
(Par monts et par vaux)	p. 24			Dao, Mustapha	p. 73	Sarr, Mamadou	p. 73
Kazakhstan		Soudan		Denesle, Valérie	p. 32	Schiffer, Pál	p. 18
Scastje (Paradis)	p. 23	Almahatta	p. 73	Depardon, Raymond	p. 11	Schiller, Jurij	p. 21
Mali		Suède		Diawara, Manthia	p. 72	Schreiber, Eduard	p. 20
Cinq jours d'une vie	p. 74	En klujen värld		Dikongue-Pipa,		Schweizer, Daniel	p. 24
Etre jeune à Bamako	p. 75	(Un monde divisé)	p. 14	Jean-Pierre	p. 76	Segal, Abraham	p. 11
Nyamanton	p. 77	En sommarsaga		Diogaye Beye, Ben	p. 78	Sembène,	
Maroc/France		(Une légende d'été)	p. 14	Diop, Mustapha	p. 73	Ousmane	pp. 73, 77
Oued (Al)	p. 22	Gryning (L'aube)	p. 14	Diop-Mambety,		Sene Absa, Moussa	p. 80
Mauritanie		Krigets Sorger		Djibril	pp. 74, 79	Senghor, Blaise	p. 75
Soleil O	p. 78	(Chagrins de la guerre)	p. 20	Donada, Julien	p. 33	Sissoko,	
Mexique		Människor i stad		Dridi, Mounir	p. 32	Cheick Oumar	pp. 75, 77
Linea paterna (La)	p. 21	(Le rythme de la ville)	p. 14	Dubosc, Patrice	p. 31	Sistach, Marisa	p. 21
Mozambique		Sarvtid (Semailles)	p. 14	Dupré, Julie	p. 34	Sovanna, Chheng	p. 31
Guerra da agua (A)	p. 19	Skuggor över snön		Dvorcevoj, Sergei	p. 23	Spiller, Guy	p. 74
Namibie		(Ombres sur la neige)	p. 14	Ecaré, Désiré	p. 74	Succab-Goldman,	
Those glowing eyes	p. 25	Suisse		Eisner, Vladimir	p. 12	Christiane	p. 71
Niger		Asyl	p. 13	El Mahdi, Taieb	p. 73	Sucksdorff, Arne	p. 14
Bon voyage Sim	p. 73	Sylvie, ses mots		Everson, Simon	p. 23	Sy, Alhamdou	p. 79
Bouba	p. 73	pour le dire	p. 24	Faye, Safi	p. 76	Teno, Jean-Marie	pp. 76, 79
Falaw l'Aluminium	p. 75	Tchad		Fierz, Carole	p. 30	Thiam, Momar	p. 78
FVVA	p. 75	Maral Tanié	p. 76	Fila, David-Pierre	p. 79	Touré, Kitia	p. 77
Paris c'est joli	p. 77	Un Taxi pour Aouzou	p. 79	Flichman, Rafael	p. 34	Traoré, Mahamat	p. 77
Retour d'un aventurier (Le)	p. 78	Togo		Fofana, Gahité	p. 79	Vautier, René	p. 71
Saïtane	p. 78	Femmes aux yeux ouverts	p. 75	Folly, Anne-Laure	p. 75	Veric, Dejan	p. 13
Wasan Kara	p. 80	Zaire		Gagné, Jeannine	p. 17	Vieyra, Paulin	p. 73
Nigéria		Kin Kiese	p. 76	Gai Ramaka, Joseph	p. 73	Voigt, Andreas	p. 22
Fleuve Niger, Mère noire	p. 75	Roi, la vache		Ganda, Oumarou	p. 78	Volmer, Ina	p. 13
Papouasie Nle Guinée/Pays-Bas		et le bananier (Le)	p. 78	Gaudissart, Valérie	p. 31	Walczak, Maciej	p. 22
Sing Sing Tumbuan		Thomas Sankara	p. 78	Gerima, Hailé	p. 75	Wexler, Mark	p. 21
(La Danse des masques)	p. 13	Zimbabwe		Gros, Dominique	p. 20	Wilkie, Simon	p. 25
Pays-Bas		Limpopo line	p. 76	Guarini, Carmen	p. 25	Winckler, Valérie	p. 30
Velo negro	p. 26	Index		Harrison, Laura	p. 25	Wolpert, Betty	p. 80
Pologne		des		Hima, Mariama	p. 75	Wolpert, Matthew	p. 80
Ostatni kilometr		réalisateurs		Hondo, Med	p. 78	Woukoache, François	p. 76
(Le Dernier kilomètre)	p. 22			Incalcaterra, Daniele	p. 33	Yanagimachi, Mitsuo	p. 24
Russie		Achkar, David	p. 73	JIANG, Yue	p. 11	Yoro Bathily, Moussa	pp. 74, 77
Koral	p. 12	Allassane,		Kabore, Gaston	p. 80		
Osennij Svet (Lumière		Mustapha	pp. 73, 75, 78	Kamwa, Daniel	p. 74		
d'automne)	p. 21	Andrieu, Jean-Paul	p. 12	Karwat, Waldemar	p. 22		
Sénégal		Aoulad-Syad, Daoud	p. 22	Kassalo, Dinno	p. 13		
Afrique sur Seine	p. 73	Assaf, Milka	p. 29	Konaté, Issiaka	p. 80		
Baw Naan	p. 73	Attali, Laurence	p. 72	Kühn, Regine	p. 20		
Borom Sarret	p. 73	Austin, Chris	p. 74	Laan, Arjanne	p. 26		
Certificat d'indigence (Le)	p. 74	Azevedo, Licinio	p. 19	Lavanic, Zlatko	p. 13		
Contras' city	p. 74	Badara Diagne, Yves	p. 74	Leth, Jorgen	p. 19		
Delou Thyossane	p. 74	Bakupa-Kanyinda, Balufu	p. 79	Mac Dalland, Maria	p. 24		
Et la neige n'était plus	p. 75	Balogun, Ola	p. 75	Marcie, Florent	p. 33		
Geti Tey	p. 75	Barbe, Jean-Marie	p. 29	Margolin, François	p. 71		
Grand Magal à Touba (Le)	p. 75	Bartolomeu, Mariano	p. 78	Marker, Chris	p. 71		
Kaddu Beykat		Bekele, Salomon	p. 78	Marzynski, Marian	p. 23		
(Lettre paysanne)	p. 76	Berman, Marsha	p. 13	Medoune Seye, Bouna	p. 78		
Malles (Les)	p. 76	Bozzi, Robert	p. 30	N'Diaye, Samba Félix	p. 75		
N'Dakarou	p. 77	Bright, Simon	p. 76	N'Gakane, Lionel	p. 80		
Njangaan	p. 77	Buil, Jose	p. 21	N'Gangura, Mweze	pp. 76, 78		
Noire de... (La)	p. 77	Camara, Mohamed	p. 74	N'Gassa, Jean-Paul	p. 75		
Pompiers de Dakar (Les)	p. 77	Caristan, Georges	p. 77	Nacro, Fanta Régina	p. 79		
Saï Saï By	p. 78	Carlsen, Jon Bang	p. 19	Ohlsén, Astrid	p. 20		
Samba Tali	p. 78	Cauvin, Bernard	p. 29	Osborn, Thom	p. 18		
Sarzan	p. 78	Cespedes, Marcelo	p. 25	Ostrovsky, Vivian	p. 34		
Touki-Bouki	p. 79	Chagnard, Patrice	p. 29	Ouedraogo, Assane	p. 79		
		Cissé, Souleymane	p. 74	Ouedraogo, Idrissa	pp. 74, 76, 77		
		Ciulei, Thomas	p. 18	Ousseini, Inoussa	p. 77, 80		
				Paes, César	p. 17		
				Pakleppa, Richard	p. 25		
				Peyrègne, Anne	p. 32		
				Poirier, Léon	p. 71		
				Poveda, Christian	p. 31		
				Razon, Boris	p. 34		
				Resnais, Alain	p. 71		
				Rey, Nicolas	p. 32		
				Ross, Gaylen	p. 17		
				Rouch, Jean	p. 71		
				Saleh Haroun,			
				Mahamat	p. 73, 76		

Vous enseignez ou apprenez le cinéma ?

Ces volumes de **CinémAction** vous seront utiles



Cinéma du réel, cinéma-vérité, cinéma de témoignage : où en est-on ?
150 F. 200 pages.



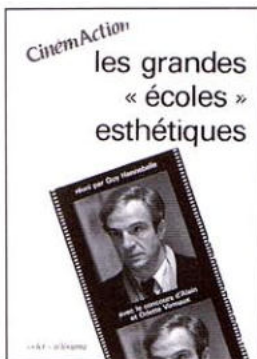
Un abrégé pédagogique.
150 F. 200 pages.



Clair et concis.
120 F. 200 pages.



Où et comment apprend-on à écrire un scénario.
120 F. 200 pages.



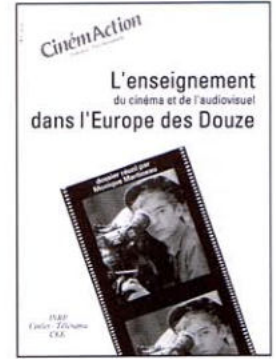
Un condensé pratique mais consistant.
90 F. 150 pages.



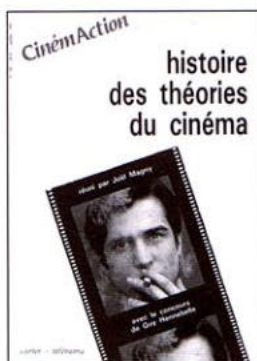
Un des rares ouvrages sur le sujet.
128 F. 200 pages.



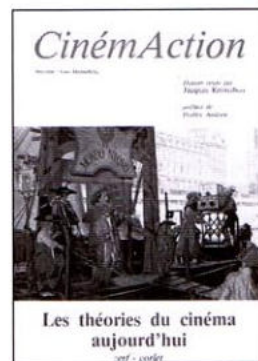
Des Gaulois à nos jours, en 2 000 films.
200 F cartonné. 500 pages.



Un guide précieux sur la France et la CEE.
200 F cartonné. 450 pages.



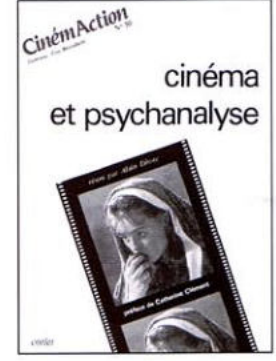
Utile surtout en DEUG.
120 F. 200 pages.



Où en est la théorie sur le cinéma ?
120 F. 200 pages.



Un panorama complet.
120 F. 200 pages.



Un des rares ouvrages sur le sujet.
120 F. 200 pages.

BON DE COMMANDE

Je commande le(s) numéro(s) coché(s) et je joins un chèque de F (+ 10 F de port) à *CinémAction*, Éditions Corlet, route de Vire, 14110 Condé-sur-Noireau, Tél. : 16.31.59.53.00.

Nom et prénom :

Adresse :

Code postal :

Plusieurs millions



d'auditeurs

dans le monde,

ça doit faire



pas mal

de spectateurs.

RFI diffuse 24h/24 ses programmes dans le monde entier en FM, OM, ondes courtes, sur le câble et par satellite en français et en 18 langues étrangères

RFI à Paris sur 89 FM

La radio



mondiale

L'AVANT-SCÈNE

cinéma

FEMMES au bord de la CRISE de NERFS

de Pedro Almodóvar



L'Avant-Scène

Cinéma

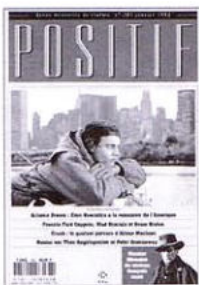
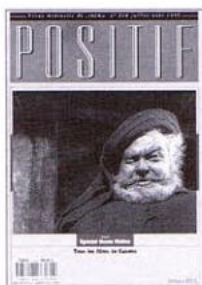
Depuis 1961, plus de 500 titres de films édités !

Tous les mois, le découpage plan à plan d'un film, le dialogue intégral, parfois bilingue, le dossier autour de l'œuvre du réalisateur et les photogrammes du film.

**Altman - Almodóvar - Antonioni - Bergman
Bresson - Buñuel - Cavalier - Carné
Cassavetes - Cocteau - Corneau - Fellini
Godard - Greenaway - Grémillon - Kazan
Keaton - Kurosawa - Louguine - Losey
Malle - Mankiewicz - Mikhalkov - Pialat
Renoir - Resnais - Rohmer - Tacchella
Tarkovski - Tavernie - Truffaut - Wajda
Welles - etc.**

L'Avant-Scène Cinéma

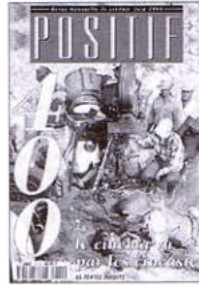
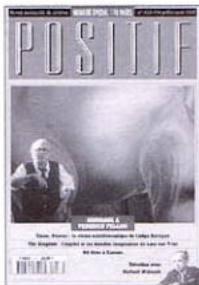
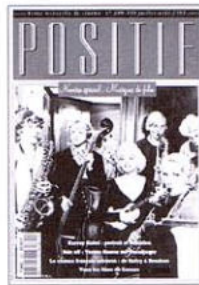
6, rue Cit-le-Cœur — 75006 Paris — ☎ 46.34.28.20



“EUROPE'S BEST FILM
MAGAZINE”
Variety International Film Guide

“POSITIF
EST DEVENU
TOUT SIMPLEMENT
LA MEILLEURE
REVUE DE CINÉMA
AU MONDE”

Le Nouvel Observateur



**OFFRE
SPECIALE
FESTIVAL**
Pour
tout abonnement,
Positif vous offre
la cassette vidéo
d'un film.*

* Aux 40 premiers nouveaux abonnés

ABONNEZ-VOUS A POSITIF

NOM : PRÉNOM :
ADRESSE :
VILLE : CODE POSTAL :
PAYS :

Cochez toutes les cases utiles :

- Je souscris un abonnement d'un an à Positif à partir du n° inclus
1 an, 11 numéros dont un double :
 France : 370 F Étudiants : 340 F (France uniquement : photocopie de la carte)
 Autres pays : 485 F Supplément par avion : 130 F

ABONNEMENT : PROMOGUIDE - PARIS - 19, VILLA CROIX NIVERT - 75015 PARIS

France Culture, la Radio du Cinéma



“Les Mardis du Cinéma”

un mardi sur deux, 15h30 - 17h00
par Michel Cazenave

“Le Panorama”

samedi, 12h45 - 13h30
par Jacques Duchateau

“Projection Privée”

dimanche, 19h00 - 19h40
par Michel Ciment

Retrouvez les programmes
et les fréquences
sur 3615 France Culture (1,29F/ mn)

 France
culture



**abonnement
quatre numéros
304 FF. en France
320 FF. à l'étranger**

(par chèque à l'ordre de la revue documentaires)

la revue des cinémas documentaires

Publication bi-annuelle

N°11 ■ héritages du direct

La place actuelle du cinéma vérité, tant du point de vue de l'histoire - revoir Flaherty aujourd'hui - que face à l'utilisation médiatique de l'image en temps réel, ou aux nouvelles technologies.

N°10 ■ poésie en documentaire, spectacles de guerre

Diversités des démarches documentaires (cinéma, littérature, photographie). Interrogations sur la dimension poétique du film et sur l'image de guerre.

N°9 ■ le documentaire à l'épreuve de sa diffusion

Témoignages et réflexions sur l'impact du mode de diffusion pour la réception du film chez le spectateur. Informations sur les réseaux, les manifestations, les actions pédagogiques.

N°8 ■ engagement et écriture

Colloques, entretiens et contributions sur le thème des représentations du monde et la responsabilité d'auteur.

N° 7 ■ la production

Enquête sélective et subjective sur l'état de la production documentaire : particularité des trajets et des positions dans la profession.

N° 6 ■ histoire et mémoire

Réalisateurs, critiques, et chercheurs examinent le point de vue des documentaires récents traitant de l'histoire.

LA REVUE DOCUMENTAIRES : 6, rue Francœur 75018 Paris Tél/Fax : 42 52 15 26

EDITIONS DUJARRIC

Un choix d'ouvrages
aux métiers de
l'audiovisuel



- LEXIQUE CINEMA-VIDEO, par Pascal Le Moal
- TECHNIQUES DES EFFETS SPECIAUX, nouvelle édition
- L'ECRITURE DU SCENARIO, par Antoine Cucca
- LA PRATIQUE DU SCENARIO, par B. Duc
- L'ADAPTATION DU ROMAN AU FILM, par Alain Garcia

- LA GRAMMAIRE DU LANGAGE FILME, par Daniel Arijon
- GUIDE DE L'ACTEUR AU TRAVAIL, par Brigitte Bergnier
- GUIDE DES TOURNAGES, dirigé par Henriette Dujarric
- L'ASSISTANT REALISATEUR D'AUJOURD'HUI, par Jean Serres
- LA SCRIPTE D'AUJOURD'HUI, par Zoé Zurstrassen
- LA TECHNIQUE DU MONTAGE 16 MM, par J. Burder (2^{ème} édition)



- OPTIQUE, PRINCIPES ET TECHNIQUES, CINEMA ET VIDEO, par François Favre
- LE MONTAGE VIDEO, par Thomas Moutel et Michel Bouchot (2^{ème} édition)
- VIDEO, PRINCIPES ET TECHNIQUES, par François Luxereau

- VIDEO PHYSIQUE DE BASE, par François Luxereau
- TECHNIQUES DE LA CAMERA VIDEO, par Gérard Millerson
- ANIMATION PAR ORDINATEUR, par Stan Hayward
- TECHNIQUES DE LA PRODUCTION TELEVISION, par G. Millerson

- TECHNIQUES SONORES EN VIDEO, par Jean Rouchouse
- SON ANALOGIQUE ET NUMERIQUE, par Jean Rouchouse
- DOUBLAGE ET POST-SYNCHRONISATION, par Christophe Pommier



- TECHNOLOGIE DE L'OPERATEUR PROJECTIONNISTE, CINEMA, VIDEO, par Gérard Duquesne
- METHODE D'ECLAIRAGE POUR LE FILM ET LA TV, par Gérard Millerson
- PRATIQUE DE L'ECLAIRAGE, CINEMA, TELEVISION, par

René Bouillot

- LES DIRECTEURS DE LA PHOTO ET LEUR IMAGE, par Christian Gilles
- LA CAMERA ET LES TECHNIQUES DE L'OPERATEUR, par David Samuelson
- LA CINEMATOGRAFIE ELECTRONIQUE, par Alexandre Marin
- LA PERSPECTIVE DANS L'IMAGE, par Robert et Nonce Giordani
- LE MAQUILLAGE-CINEMA-TELEVISION-THEATRE, par Dominique de Vorges
- LA PRISE DE VUE EN ANIMATION, par Zoran Perisic



- LE GUIDE DU COURT METRAGE, par Aubert Allal
- TOURNER EN SUPER 16, des professionnels racontent
- MAGIE DU MOT, par André Lambert
- PRODUIRE ET VENDRE UN FILM, par Yonnic Flot
- PRATIQUE DU FILM DE COMMANDE, par Edouard Berne

- ENREGISTRER EN SON NUMERIQUE, par Jean Rouchouse
- DIRIGER LA PRODUCTION D'UN FILM, par Alexandre Lefrançois
- DIRIGER UNE SALLE DE CINEMA, par Jean-François Mantoux
- COMMENT DEVENIR COMEDIEN, par Samson Fainsilber

Et le magazine des professionnels du cinéma,
de la télévision, de l'audiovisuel :
"Le Technicien Film & Vidéo"

Société d'exploitation: **if diffusion**
31-33, av. des Champs-Élysées, 75008 Paris
Tél.: 43 59 24 84 - Fax: 42 25 59 97

La mémoire du futur



CONSERVATION ET DIFFUSION DE
LA MEMOIRE AUDIOVISUELLE FRANÇAISE



INATHEQUE DE FRANCE :
OUVERTURE DU PATRIMOINE AUDIOVISUEL
FRANÇAIS AU MONDE DE LA RECHERCHE



PRODUCTION DE PROGRAMMES DE CREATION
ET PROGRAMMES A BASE D'ARCHIVES



FORMATION AUX ARTS ET TECHNIQUES DE L'AUDIOVISUEL



RECHERCHE ET INNOVATION
DANS LES NOUVELLES TECHNOLOGIES DE L'IMAGE

Documentaire sur Grand Écran

propose

du jeudi 8 février au jeudi 27 juin 1996
aux séances de 18h00 – 20h00 – 22h00

au cinéma l'Entrepôt
7 /9, rue Francis de Pressensé
75014 Paris - M° Pernety

Histoire d'enfants

Une sélection de films de grands cinéastes : Paul Carpita, Georges Franju, Herz Frank, Marcel Lozinski, Artavazd Pelechian, Jean Rouch, Claire Simon, Johan van der Keuken, et les premiers documentaires de Dominique Crèveœur, Yasmina Abdellaoui et Benoît Dervaux.

Documentaire sur Grand Écran
6, rue Francœur 75018 Paris
Tel : 42 62 92 52 - Fax : 42 62 92 48

**avec le soutien du CNC, de la SCAM, la SACEM, la PROCIREP,
la DRAC Ile de France**

Table des matières

Historique	pp. 2 et 3
Jurys	p. 8
Séances spéciales	p. 9
Compétition internationale	p. 15
Panorama de la production française	p. 27
Afrique, Afriques	p. 35
Bilan du film ethnographique	p. 85
Index des titres	p. 94
Index des pays représentés	p. 94
Index des réalisateurs	p.95

Cinéma du réel

Bibliothèque publique
d'information
19, rue Beaubourg
75197 Paris Cedex 04
Téléphone : (1) 44 78 44 21
ou 44 78 45 69
Fax : (1) 44 78 12 24
Télex : CNAC GP 212 726

Achévé d'imprimer
sur les presses
d'Axiom Graphic
Dépot légal Mars 1996

ISBN 2-84246-002-2

60 F



9 782842 460020

Comité de direction :
Jean-Michel Arnold,
président du Camera
Directeur du CNRS / Images Média
Martine Blanc-Montmayeur,
Directeur de la BPI
Jean Rouch,
Président du CIFH

Déléguée générale :
Suzette Glénadel

Equipe de réalisation :
Pierre-Jean Bouyer
Jean-Michel Cretin
Claire Doussot
Paul Grivas
Juliette Imbault
Monique Laroze-Travers
Caroline Uhland

Comité de sélection :
Suzette Glénadel
Monique Laroze-Travers

Pré-sélection française :
Claire Doussot (Responsable)
Arlette Alliguié
Françoise Bordonove
Gisèle Burda
Danielle Resche
Dominique Richard

Programme : Afrique, Afriques
Suzette Glénadel
Caroline Uhland

Catalogue :
Monique Laroze-Travers
Pierre-Jean Bouyer
Christopher Bowyer-Jones
Gil Gladstone
Caroline Uhland

Conception graphique :
Jérôme Oudin

Exposition
Guy Hersant (Commissaire)
Claire Doussot
Gilles Normand

Presse :
Catherine Vergriete
Colette Timsit

Accueil réalisateurs :
Juliette Imbault

Projections :
Hélène Amar
Olivier Bernon
François Pegalajar
Pierre Dupuis
Bernard Fleury
Frédéric Fiard
Michel Macé

Régie des salles :
Maurice Lotte
Christian Saintagne

Merci à tous les **traducteurs** qui ont participé
activement à cette 18ème édition.

Sont particulièrement remerciés :
L'**Ambassade de France en Chine**
Le **Centre National de la Cinématographie**
La **Cinémathèque Audecam**
La **Commission Télévision de la Procipec**
Le **Ministère de la Coopération**
La **Mission de Coopération et d'Action
Culturelle Française à Windhoek**
La **Direction du Livre et de la Lecture**
Le **Ministère des Affaires Étrangères**
La **Mission du Patrimoine ethnologique**
La **Scam**
La **Drac Ile-de-France**
L'**Institut Goethe**
La **Fondation du Japon**
ainsi que tous les membres et correspondants de
l'association **Les Amis du Cinéma du Réel**, dont
la liste figure p. 7 et, pour la rétrospective africaine,
les personnes citées p.81

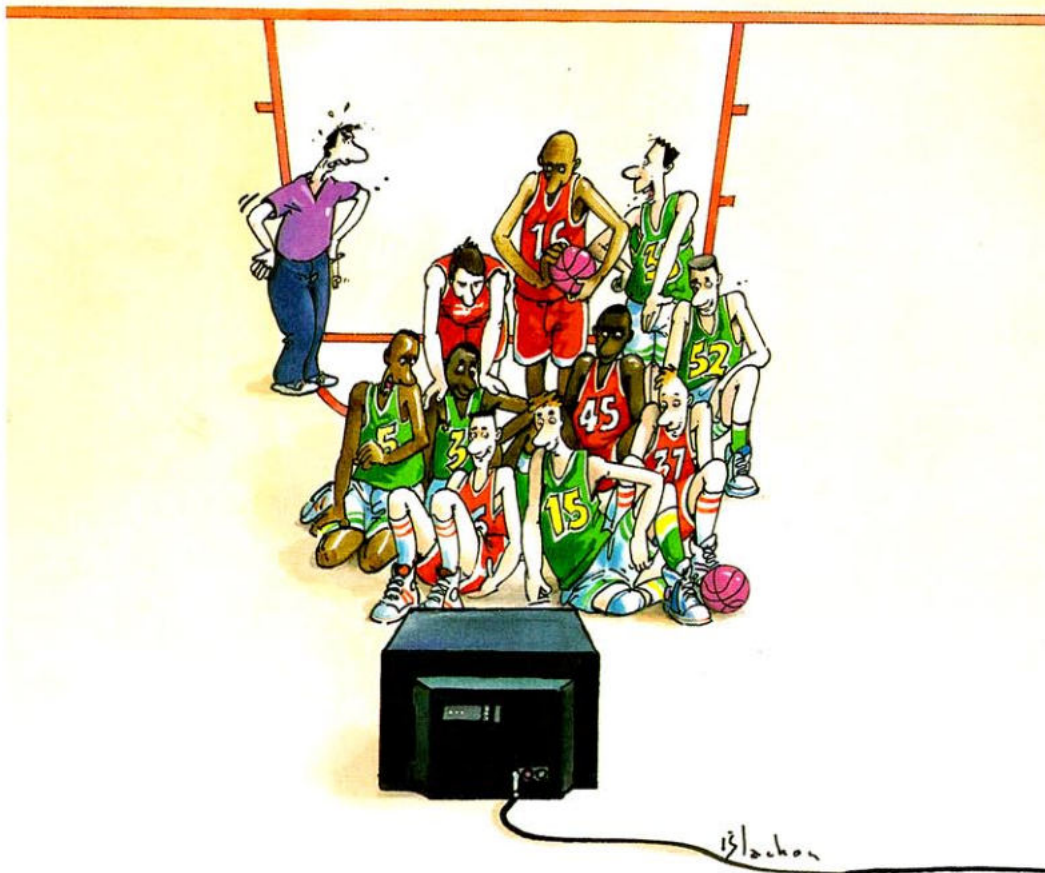
Austrian Film Commission
Australian Film Commission
Centre Suisse du Cinéma
Cinéma Libre
La Direction générale des Douanes
Imcine
L'Institut National de l'Audiovisuel
Magyar Filmunio
New Zealand Film Commission
L'ONF
Poltel
Roskomkino
La Sept-Arte
Statens Film Central, Copenhague

Mesdames et Messieurs
Guido Araujo
Haroutioun Bezdjian
Alain Bottarelli
Michel Brunet
Pierre-Henri Carteron
Christophe Comentale
Sylvie Dargnies
Véronique Godard
Hiroko Govaers
Barbro Hallström
Christian Johannsen
Malgorzata Kaczorowska
Katalin Kovacs
Jean-Pierre Lahaye
Jeanick Le Naour
Annette Lønvang
Jorge Alberto Lozoya
Kazue Mathon-Kurihara
Tue Steen Muller
Monsieur Otsuka
Marie-Claire Quiquemelle
Jean Roland
Georges Rosevègue
Godfried Talboom
Michael Thoss
Nicole Weil

Le Président du Centre Georges Pompidou
**La Direction des manifestations
et des spectacles**
Le Service Audiovisuel
La DBS
**Les agents d'accueil, techniciens, caissiers
non mentionnés dans la liste.**

Tous les amis non cités qui nous ont aidés
à réaliser la manifestation.

Vous allez aimer !



AUDOUR, SOUM, LARUE/S.M.S.

arte