

▲ *O recado das ilhas* du doyen du cinéma angolais, Ruy Duarte / by veteran Angolan filmmaker, Ruy Duarte

**LE CINEMA AFRICAIN LUSOPHONE:
PERSPECTIVES HISTORIQUES ET CONTEMPORAINES DE 1969 À 1993**

***PORTUGUESE AFRICAN CINEMA:
HISTORICAL AND CONTEMPORARY PERSPECTIVES 1969 TO 1993***

de/by Claire Andrade Watkins

L'histoire de la production cinématographique en Afrique sub-saharienne, et du cinéma africain en général, doit être considérée dans le contexte d'une grave carence de ressources techniques, ainsi que d'un manque de circuits rentables de diffusion et d'exploitation. Ces difficultés ont été, à leur tour, multipliées par les politiques coloniales et post-coloniales sur le cinéma: en premier lieu, le cinéma pour les Africains, pendant la période coloniale, là où il existait, était lié à des objectifs administratifs, militaires, religieux ou didactiques; deuxièmement, les politiques cinématographiques post-coloniales, aussi bien européennes qu'africaines, n'ont pas développé une industrie cinématographique stable et rentable.

Le goulet d'étranglement créé par les colosses européens et américains, qui possèdent les mécanismes lucratifs pour la diffusion du cinéma dans toute l'Afrique, continue à être un obstacle. Pour ces sociétés, le continent n'est qu'un marché commercial, un dépôt pour les films étrangers au mérite bien douteux. Le manque de contrôle de la part des Africains et de leurs gouvernements sur le processus de la diffusion fait que les revenus quittent le continent, au lieu d'être réutilisés pour la construction et le soutien d'une production cinématographique et de ses industries annexes.

Historiquement, la prédominance de l'Afrique francophone dans la production cinématographique était due, en grande partie, à la politique cinématographique post-coloniale de la France sur deux fronts. Des aides financières et techniques étaient données aux gouvernements africains pour la production d'actualités et de documentaires, et d'autres aux aspirants cinéastes africains pour explorer leur "expression culturelle dans le cinéma". Les infrastructures techniques n'ont cependant pas été créées en Afrique, ce qui obligeait les cinéastes africains à se rendre à Paris pour terminer leurs films. On peut dire que ce sous-développement était lié à l'objectif primaire des aides françaises et post-coloniales à ses ex-colonies: une dépendance culturelle, linguistique et économique par rapport à la France.

Le Mozambique, pour sa part, a insisté sur la fusion de l'idéologie avec la forme, le contenu et le contexte, en lançant le premier modèle réussi de cinéma "guérilla" qui embrassait une conception marxiste de l'engagement entre le cinéma et la société. Le plus important, c'est - à dire l'industrie cinématographique, a été nationalisé. Des infrastructures de production, de diffusion et d'exploitation ont été donc créées et soutenues par un gouvernement qui voyait dans le cinéma une force vitale pour le développement et pour l'instruction post-coloniale. Le Mozambique et les autres colonies portugaises du continent (l'Angola, le Cap Vert, la Guinée-Bissau, São Tomé et Príncipe) partageaient le même héritage d'un règne colonial sévère et pauvre. Stimulé par le mouvement révolutionnaire pour l'indépendance, un groupe distingué de chefs d'Etats et de révolutionnaires africains - Agostinho Neto en Angola, Eduardo Mondlane suivi par Samora Machel au Mozambique, Amilcar Cabral au Cap Vert et en Guinée-Bissau - a donné une direction intellectuelle, politique et idéologique qui a défié, combattu et renversé le pouvoir colonial dans toute l'Afrique.

Conçus idéologiquement et thématiquement dans l'esprit de la lutte de libération contre les Portugais dans les années soixante et soixante-dix, les films des pays lusophones, et surtout, du Mozambique et de l'Angola, constituent un chapitre important de l'histoire du cinéma africain en général, et de l'histoire du cinéma de "guérilla" ou de libération, en particulier.

The history of film production in sub-Saharan Africa, and of films by African filmmakers in general, must be considered in the context of an acute shortage of technical resources, as well as a lack of viable circuits of distribution and exhibition. These difficulties, in turn, have been compounded by colonial and post-colonial policies regarding cinema: first, cinema targeted for Africans during the colonial period, where it existed, was integrally linked to administrative, military, religious, or educational objectives; second, post-colonial either European or African film policies have not led to an economically viable and stable film industry.

A major stumbling block continues to be the bottleneck created by European and American conglomerates who own and operate the lucrative distribution mechanisms for cinema throughout Africa. For these companies, the continent is merely a commercial market, a dumping ground for foreign films of dubious merit. The continued lack of control by Africans and their governments over the distribution process means that revenues are being drained from the continent, rather than redirected to building and supporting cinema production and its related industries.

Historically, the dominance of francophone Africa in film production was due in large measure to France's two pronged post-colonial film policy. Financial and technical assistance was provided to African governments for production of newsreels and documentaries, and to aspiring African filmmakers to explore and expand their "cultural expression in film". Technical facilities, however, were not created within Africa, perpetuating the need for African governments and filmmakers to go to Paris to complete the film production process. This underdevelopment was arguably tied to the primary purpose of France's post-colonial aid to their former colonies: a continuation of cultural, linguistic, and economic dependency on France.

Mozambique, on the other hand, insisted on merging ideology with form, content, and context, pioneering a successful model of "guerrilla" cinema that embraced a Marxist conception of the engagement between film and society. More importantly, the film industry was nationalized, so that infrastructures of production, distribution, and exhibition were created and supported by a government that viewed cinema as a vital force in post-colonial development and education. Mozambique and the other Portuguese colonies spread around the continent (Angola, Cape Verde, Guinea-Bissau, São Tomé and Príncipe) shared the legacy of a harsh and impoverished colonial reign. Galvanized by the revolutionary movement for independence, a distinguished vanguard of senior African statesmen and revolutionaries (Agostinho Neto in Angola, Eduardo Mondlane followed by Samora Machel in Mozambique, and Amilcar Cabral in Cape Verde and Guinea-Bissau) provided the intellectual, political, and ideological leadership that challenged, fought, and overturned colonial rule throughout Africa.

Conceived ideologically and thematically in the spirit of the liberation struggle against the Portuguese during the 1960s and the 1970s, films from lusophone countries, particularly Mozambique and Angola, comprise an important chapter in the history of African cinema in general and the genre of "guerrilla" or liberation, cinema in particular.

▲ *Sambizanga* de/by S. Maldoror: un film dédié à la lutte pour la libération/a film devoted to the war of liberation

Les origines et le développement du cinéma de libération (1969-1978)

Avant l'Indépendance

Les années 60 ont connu une explosion dans le cinéma et ont ouvert une voie dans le "Tiers Monde". Alimentés par le très important manifeste "Vers un troisième cinéma" de 1969, rédigé par deux cinéastes argentins, Octavio Getino et Fernando Solanas, et encouragés par les leaders des mouvements africains pour l'indépendance, des courants d'idéologie révolutionnaire se sont emparés de l'Amérique Latine et de l'Afrique, laissant dans leurs sillages un cinéma faisant face aux normes historiques, coloniales, culturelles et idéologiques qui dominaient alors la société et le cinéma. L'Amérique Latine, Cuba, le Maghreb, l'Afrique francophone et lusophone, et le Mozambique en particulier, sont devenus des centres principaux pour le développement théorique et pratique du cinéma. Mais seulement le Ghana, en Afrique anglophone et la Guinée Conakry, en Afrique francophone se sont rapprochés du potentiel de la production du Mozambique après l'indépendance. Le gouvernement de la Guinée Conakry partageait l'engagement du

The origins and development of Liberation Cinema (1969-1978)

Before Independence

The decade of the 1960s witnessed an explosion in cinema and cut a swath through the "Third World". Fueled by Argentinean filmmakers Octavio Getino and Fernando Solanas's pivotal 1969 manifesto, "Towards a Third Cinema", and further encouraged by leaders of African independence movements, waves of revolutionary ideology swept across Latin America and Africa, leaving in their wake a cinema that confronted dominant historical, colonial, cultural, and ideological norms in society and cinema. Latin America, Cuba, North Africa, French-speaking and Portuguese-speaking Africa, especially Mozambique, became major centers for the theoretical and practical development of cinema. Only Ghana in English-speaking Africa and Guinea Conakry in French-speaking Africa came close to the production potential of post-independent Mozambique. The government of Guinea Conakry shared Mozambique's commitment to a functional and

GODARD ET ROUCH AU MOZAMBIQUE/ROUCH AND GODARD IN MOZAMBIQUE

La jonction des interactions critiques, entre ces géants du cinéma, et les forces qui ont modelé le développement formel, social et technique du cinéma du Mozambique éclaire un dilemme qui est intrinsèque au cinéma africain en général, et mérite une digression dans l'histoire du cinéma de la région.

La phase expérimentale du cinéma mozambicain était précédée par l'initiative cinématographique post-coloniale lancée par la France. Tout en étant privés de la ferveur révolutionnaire de l'Afrique lusophone, les Français partageaient un esprit d'aventure et d'expérimentation et ils étaient optimistes à l'égard des perspectives du cinéma en Afrique. En 1961, la France a créé le Ministère de la Coopération dans le but spécifique de fournir une aide financière et technique à ses ex-colonies. Le Bureau du Cinéma, créé au sein du Ministère en 1963, sous la direction de Jean-René Debrix, a apporté une aide technique et financière aux Africains afin d'encourager l'expression culturelle par le biais du cinéma et permettre aux Africains francophones de lancer le mouvement embryonnaire du cinéma africain sub-saharien.

Rétrospectivement, le cinéma africain, comme il a été envisagé par Debrix à travers le Bureau du Cinéma, était imparfait, si non condamné, dès le début. La bureaucratie gouvernementale entravait l'utilisation rapide des ressources ou du soutien technique. Les procédés administratifs et opératifs, imposés par le Ministère au Bureau, étaient peu pratiques et mal adaptés à la production. Par exemple, pour une commande de laboratoire, au lieu de s'adresser à un centre de production non-gouvernemental, les techniciens du Bureau devaient attendre des jours pour que l'on donne suite à cette même demande à travers le Ministère. Les professionnels français du cinéma regardaient le Bureau d'un oeil désapprobateur, trouvant toute l'opération peu professionnelle. L'incapacité du Ministère à fournir des mécanismes administratifs effectifs et appropriés à la production a exaspéré la tension croissante entre les cinéastes et le Bureau, d'une part, et entre les échelons supérieurs du Ministère et les gouvernements africains de l'autre, au sujet de nombreuses questions sur les films, leur contenu, leur forme et leur distribution.

Jean Rouch, ethnographe, cinéaste pionnier et personnage discuté du cinéma africain, s'est heurté aux réalisateurs africains et à Debrix sur la technique et les thèmes. Rouch et les cinéastes africains avaient des philosophies tout à fait différentes: le premier rêvait en petit, c'est-à-dire en 8mm ou 16mm, et les Africains rêvaient en grand, en 35mm, ce qui est la norme pour le cinéma professionnel et commercial. Les cinéastes reprochaient à Rouch d'essayer d'institutionnaliser un niveau de sous-développement technique en prônant l'emploi des formats plus petits. Selon Rouch, par contre, le 35mm n'était ni pragmatique ni rentable et l'emphase des Africains revenait à la mystification de la technologie, où le "trépied était le début d'un temple, d'un autel" (Rouch, entretien inédit). En tant que Directeur de Recherches au Centre National de Recherches Scientifiques à Paris, Rouch était impliqué dans des expériences innovatrices avec le super 8mm. Il les a alors appliquées à un projet pilote au Mozambique en 1978, projet expérimental en partie soutenu par le Ministère français de la Coopération. Rouch croyait que le super 8mm était un format approprié et rentable pouvant aider les pays en voie de développement à rattraper les pays plus avancés technologiquement. En outre, Rouch considérait que le super 8mm démystifiait le processus de la réalisation de films et que c'était un format plus accessible à davantage de personnes, puisque les caméras et l'équipement de montage étaient plus économiques, plus légers et plus petits que pour le 16 ou le 35mm. (CinémaAction, 20-36)

Pendant que Rouch argumentait sur le super 8mm, Godard était quant à lui fasciné par les possibilités de la vidéo et de la télévision et par la création d'images pour ces médias. Pour les deux hommes, le Mozambique a été en quelque sorte un laboratoire et une occasion pour identifier et choisir des outils de production afin de construire et de modeler une télévision et un cinéma nationaux.

▲ 1978: J. Rouch met en place un projet

The connection between the critical interactions among these cinematic giants and the forces that shaped the formal, social, and technical development of Mozambique's cinema illuminates a dilemma intrinsic to African cinema in general, and merits a digression in the narrative of the region.

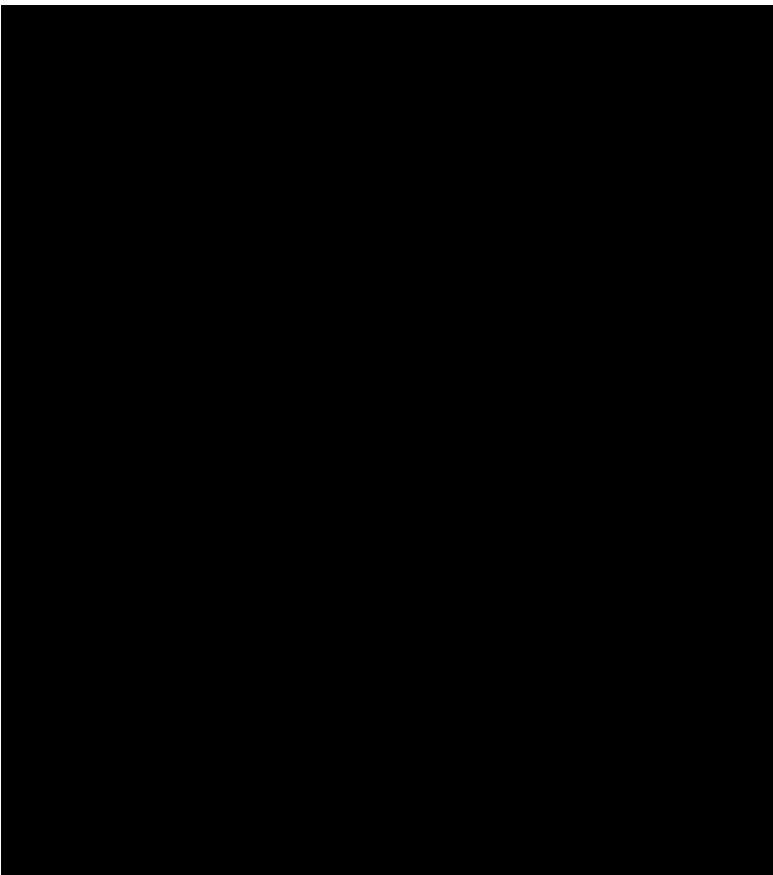
The experimental phase of Mozambique cinema was preceded by the post-colonial initiative in cinema launched by France. While lacking the revolutionary fervor of Portuguese speaking Africa, the French shared a spirit of adventure and experimentation and were optimistic about the prospects for cinema within Africa. In 1961, France created the Ministry of Cooperation with the express purpose of providing financial and technical assistance to her former colonies. The Bureau of cinema, created within the Ministry in 1963 under the direction of Jean-René Debrix, provided technical and financial assistance to Africans to foster cultural expression through cinema, allowing Africans from francophone Africa to launch the embryonic movement of sub-Saharan African cinema.

In retrospect, African cinema as envisioned by Debrix through the Bureau of Cinema was flawed, if not doomed, from the outset. Government bureaucracy hampered rapid deployment of resources or technical support. Administrative and operational procedures imposed by the Ministry on the Bureau were unwieldy, impractical, and ill-suited for production. For example, instead of a lab order taking one call in a non-governmental production center, technicians at the Bureau had to wait days for the processing of a request for the same service through the Ministry.

The French film professionals looked askance at the Bureau, viewing the whole operation as unprofessional. The inability of the Ministry to provide effective and appropriate administrative mechanisms for production exacerbated increasing tension between the filmmakers and the Bureau, on one hand, and the upper echelons of the Ministry and African governments on the other hand, over a range of issues involving the films, their content, form, and distribution.

Jean Rouch, a pioneering ethnographer and filmmaker, and a controversial figure in African cinema, clashed both with African filmmakers and with Debrix on technique and themes. Rouch and the African filmmakers had distinctly different philosophies: he dreamed small, i.e., 8 mm or 16 mm, and the Africans dreamed large, 35 mm format, the standard for professional, commercial cinema. Rouch was reproached by the filmmakers for trying to institutionalize a level of technical underdevelopment by advocating the use of the smaller formats. In Rouch's view, however, the 35 mm format was neither pragmatic nor cost-efficient and the Africans' emphasis on it amounted to a mystification of technology, where "the tripod was the beginning of a temple, an altar" (Rouch, unpubl. interview). In Rouch's capacity as the Director of Research at the Centre National de Recherches Scientifiques in Paris, he was involved in innovative experiments with the super 8 mm format, which he applied to the 1978 experimental pilot project in Mozambique, supported in part by France's Ministry of Cooperation. Rouch believed that super 8 mm was an expedient, cost-efficient format that would help developing countries catch up with the more technologically advanced countries. Furthermore, Rouch felt that the super 8 mm format demystified the process of filmmaking and was a format that was accessible by more people since the cameras and editing equipment were cheaper, lighter, and smaller than 16 mm or 35 mm. (CinemaAction 20-36).

While Rouch argued for super 8 mm, Godard, on the other hand, was fascinated with the possibilities of video and television, and the creation of the images for that medium. For both men, Mozambique was in some ways a laboratory and an opportunity to identify or select the tools of production to build and shape a national cinema and television.



pilote au Mozambique / set up a pilot project in Mozambique

Mozambique dans un "troisième cinéma" fonctionnel et pédagogique, en allant jusqu'à nationaliser une partie des secteurs de diffusion et d'exploitation cinématographiques du pays. Les Anglais n'avaient, d'ailleurs, aucun intérêt dans le développement post-colonial du cinéma, même si un héritage colonial de tradition documentaire en Afrique anglophone est visible dans les puissants réseaux des télévisions d'état au Ghana et au Nigéria. Tandis que le Ghana a hérité des capacités en 16mm et 35mm de l'Unité Coloniale du Cinéma de John Grierson, malheureusement le gouvernement n'a ni embrassé le sens idéologique du cinéma ni contemplé la possibilité que le Ghana puisse devenir un centre régional de production.

Par contre, les vestiges du cinéma colonial étaient extrêmement rares en Afrique lusophone.

Au cours de la décennie précédant l'indépendance du Portugal - en 1974 pour la Guinée-Bissau et en 1975 pour les autres colonies - la production cinématographique a reçu un "coup de fouet" grâce à deux forces révolutionnaires. La première était un nouveau sens intérieur d'unité, de motivation et de collaboration entre les colonies. La deuxième était le soutien extérieur de la communauté internationale aux efforts de la guerre et aux gouvernements révolutionnaires, y compris le Frelimo (Frente de Libertação de Mozambique, 1962), le Mpla (Movimento Popular de Libertação de Angola, 1965) et le Paigc (Partido Africano Pela Independência de Guinee Cabo Verde, 1956).

Ces deux forces, les mouvements africains de libération ainsi que leurs tenants étrangers, ont vu le cinéma comme une aide puissante à la lutte pour la libération et comme un moyen essentiel pour la documentation,

educational "third cinema", going so far as to nationalize part of the distribution and exhibition film sectors in the country. However, the British had no interest in the post-colonial development of cinema, although a colonial legacy of documentary traditions in English speaking Africa is visible in the strong television and government networks in Ghana and Nigeria. While Ghana inherited full 16 mm and 35mm capabilities from John Grierson's Colonial Film Unit, the government unfortunately neither espoused the ideological significance of cinema nor entertained the vision of Ghana becoming a regional center for production.

In contrast, vestiges of colonial cinema were extremely faint in Portuguese speaking Africa

In the decade preceding independence from the Portuguese-1974 for Guinea-Bissau and 1975 for the other colonies-film production was galvanized by two revolutionary forces. The first was an internal, newly awakened sense of unity, purpose, and collaboration among the colonies and the second was external support from the international community for the revolutionary war efforts and governments that included Frelimo (Frente de Libertacao de Mozambique, 1962); the Mpla (Movimento Popular de Libertação de Angola, 1965); and the Paigc (Partido Africano Pela Independencia de Guinee Cabo Verde, 1956). Both forces, the African liberation movements and their foreign supporters, viewed cinema as a powerful force in the liberation struggle and a vital component in the documentation, education, and dissemination of information about the war. Consequently, films produced both informed the international community of the armed struggle against the Portuguese and contributed internal information and educational and cultural programming for the African populations.

The revolutionary governments of Mozambique and Angola, the most active centers for film production, supported landmark films made by pioneering filmmakers in the nascent African cinema. Sarah Maldoror was a major contributor to both the cinema emerging from within the lusophone region, and the revolutionary cinema of the era. A Guadeloupean by birth, Maldoror received her training in Moscow and became a longtime supporter of the independence struggle. Sambizanga (1972), her first feature length film, was also the first and thus far only fiction film devoted to the liberation struggle in Angola. The film's story line was based on Angolan novelist Luandino Viera's "The Real Life of Domingos Xavier" and adapted to the screen by Mario de Andrade. Set in the 1960s during the war for independence from the Portuguese, the narrative follows Maria in her search through the prisons of the capital for her husband, an organizer for the Mpla independence movement. The film celebrates the comrade and his wife's sacrifice and loss while exhorting supporters to continue the struggle. The last line of dialogue is a call to arms for 4 February 1961, the day hundreds of Africans attacked the police and military in Luanda and launched the armed struggle in Angola. This ending clearly reflects the political tone, theme, and focus of films made during this period. Films made by an eminent group of international filmmakers and activists from countries as diverse as France, Sweden, Yugoslavia, and Cuba comprise the second, congruent movement of revolutionary cinema. Efforts from the United States were spearheaded by Afro American Robert Van Lierop, a lawyer turned filmmaker. These films chronicled the struggle against Portuguese domination, and were shown extensively abroad, resulting in a groundswell of international support for the liberation struggle.

Neither Cape Verde nor Guinea-Bissau were engaged in production.

l'instruction et la diffusion d'informations sur la guerre. Par conséquent, les films réalisés donnaient des informations à la communauté internationale sur la lutte armée contre les Portugais et offraient des informations nationales et du matériel pédagogique et culturel pour les populations africaines.

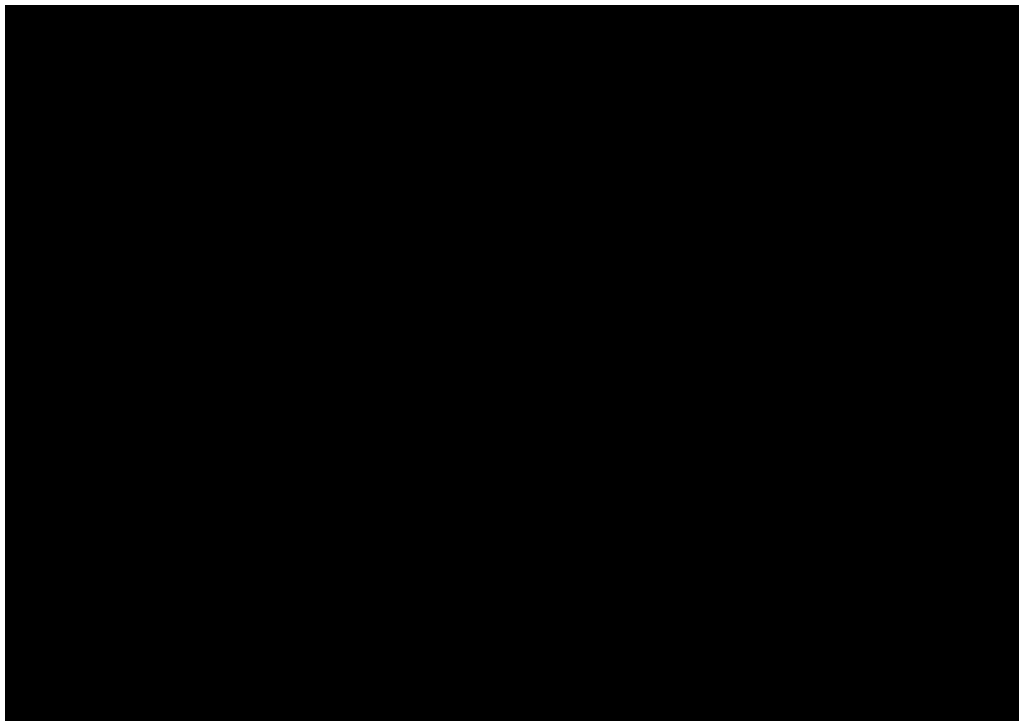
Les gouvernements révolutionnaires du Mozambique et de l'Angola, les centres les plus actifs de la production cinématographique, ont soutenu des films de référence réalisés par les cinéastes pionniers du cinéma africain naissant. Sarah Maldoror a joué un rôle de premier ordre dans le cinéma venant de la région lusophone et dans le cinéma révolutionnaire de l'époque. Guadeloupéenne de naissance, Maldoror a reçu sa formation à Moscou et elle est devenue une partisane de la lutte pour l'indépendance. *Sambizanga* (1972), son premier long métrage, était également le premier, et jusqu'à maintenant le seul, film de fiction consacré à la lutte de libération en Angola. L'histoire du film se basait sur "La vraie vie de Domingos Xavier", du romancier angolais Luandino Vieira, et a été adapté à l'écran par Mario de Andrade. Se déroulant dans les années 60, pendant la guerre d'indépendance contre les Portugais, l'histoire suit Maria dans les prisons de la capitale à la recherche de son mari, militant avec le mouvement d'indépendance, le Mpla. Le film célèbre le compagnon d'armes, le sacrifice et la perte de sa femme, tout en exhortant les partisans à continuer la lutte. La dernière réplique est un appel aux armes pour le 4 février 1961, le jour où un grand nombre d'Africains ont attaqué la police et les militaires à Luanda et où ils ont amorcé la lutte armée en Angola. Cette fin reflète clairement le ton, le thème politique des films réalisés dans cette période.

Des films réalisés par un groupe éminent de réalisateurs et de militants internationaux de pays aussi différents que la France, la Suède, la Yougoslavie et Cuba, constituent le deuxième mouvement du cinéma révolutionnaire.

Le fer de lance des efforts des Etats-Unis était porté par l'Afro-Américain Robert Van Lierop, un avocat qui est devenu réalisateur. Ces films ont témoigné de la lutte contre la domination portugaise et ils étaient montrés diffusément à l'étranger, ce qui prouvait un certain soutien international pour la lutte de libération.

Ni le Cap Vert ni la Guinée-Bissau ne se sont engagés dans la production. Par contre, de croissants frémissements politiques et révolutionnaires se faisaient entendre des îles du Cap Vert, un archipel minuscule à 200 milles nautiques au large du Sénégal. Un mouvement intellectuel de dimensions modestes mais significatives, stimulé par les idéaux révolutionnaires de la période, a commencé dès la fin des années 50. Les intellectuels du Cap Vert qui étudiaient au lycée sur l'île de São Vicente, étaient profondément frappés par la ferveur des intellectuels et des jeunes leaders révolutionnaires qui étudiaient à Lisbonne, ainsi que

Rather, growing political and revolutionary stirrings against Portuguese colonialism were felt in the Cape Verde Islands, a tiny archipelago lying 200 nautical miles off the coast of Senegal. A modest yet significant intellectual movement stimulated by the cinematic and revolutionary ideals of the period began as early as the late 1950s. Cape Verdean intellectuals studying at the lycée on the island of São Vicente were profoundly affected by the fervor radiating from the intellectuals and young revolutionary leaders studying in Lisbon, as well as the Negritude writers like Léopold Senghor, and Aimé Césaire, Panafricanists like W.E.B. DuBois, and by Afro American literary giants such as Richard Wright, author of "Native Son". Encouraged by the emergence of leftist protest in Lisbon against the fascist government of Antonio Oliveira Salazar, a small group of Cape Verdean intellectuals formed a cine-club in the capital city of Praia, on the island of São Tiago, following the example of the cine-clubs in Lisbon that served as forums for intellectual dialogue, debate, and artistic exhibitions. The first meeting of the cine-club was held in 1960 at the Cine-teatro



▲ *Mortu Nega* du Guinéeen Flora Gomes/by Guinea Bissau filmmaker Flora Gomes

Municipal da Praia. Open to the public, this event featured a range of cultural programming, including cinema, music, and poetry. A list of possible films was proposed for future exhibitions, although the only concrete activity in cinema was a regular radio commentary, presented by the president of the cine-club, on social and cultural issues raised in commercial films being shown at the theaters. However, by April 1961, the Pide (Polícia Internacional de defesa do estado, the Portuguese political police), fearing collusion or support for anti-colonial revolutionary movements, brought the activities of the fledgling cine-club to a halt with the arrest and imprisonment of two leaders of the association, Anastacio Filinto Correia e Silva and Alcides Barros, and the deportation of others from São Tiago (Filinto Correia e Silva pers. interview). No further efforts were made to revitalize the cine-club until

par les écrivains de la négritude comme Léopold Senghor et Aimé Césaire; par les panafricanistes comme W.E.B. DuBois et par des géants littéraires afro-américains comme Richard Wright, auteur de "Native Son". Encouragé par la naissance de la contestation de gauche à Lisbonne contre le gouvernement fasciste d'Antonio Oliveira Salazar, un petit groupe d'intellectuels du Cap Vert a formé un ciné-club dans la capitale Praia, sur l'île de São Tiago, suivant l'exemple des ciné-clubs de Lisbonne qui servaient de forums pour le dialogue intellectuel, les débats et les expositions artistiques. La première réunion du ciné-club a eu lieu en 1960 au Cine-teatro Municipal de Praia. Ouvert au public, le programme comprenait une vaste gamme de manifestations culturelles, y compris le cinéma, la musique et la poésie. Une liste de films possibles était proposée pour de futures présentations, bien que la seule activité concrète relative au cinéma ait été un commentaire régulier à la radio, présenté par le président du ciné-club, sur des thèmes sociaux et culturels soulevés par les films commerciaux sortis dans les salles. Cependant, en avril 1961, le Pide (Policia Internacional de Defesa do Estado, la police politique portugaise), craignant la complicité et le soutien des mouvements anti-coloniaux et révolutionnaires, a fait cesser les activités du jeune ciné-club en arrêtant et en emprisonnant les deux leaders de l'association, Anastacio Filinto Correia e Silva et Alcides Barros, et en déportant d'autres. Aucun autre effort de faire revivre le ciné-club n'a plus été fait jusqu'à l'indépendance.

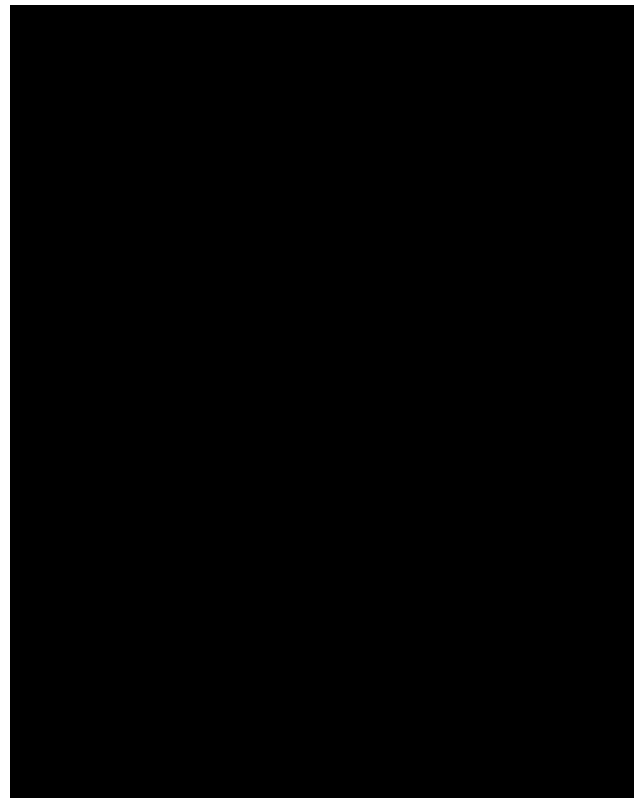
Après l'Indépendance

Suivant immédiatement le coup d'état de Lisbonne, qui renversait le gouvernement fasciste d'Antonio de Oliveira Salazar, le pouvoir colonial a cessé en 1974 pour la Guinée-Bissau, avec une audacieuse déclaration unilatérale d'indépendance. L'Angola, le Mozambique, le Cap Vert, São Tome et Príncipe ont fait de même en 1975. L'indépendance a coïncidé avec le couronnement de l'effort cinématographique en Afrique lusophone: la création de l'Institut du Cinéma au Mozambique. L'architecte de cette réalité est une légende dans l'histoire du cinéma mondial: Ruy Guerra.

Mozambicain de naissance, Guerra était le personnage-clé du mouvement brésilien du Cinema Novo. Son retour au Mozambique après l'indépendance pour diriger l'Institut du Cinéma était un atout dans la montée culturelle du Mozambique en Afrique australe, en Afrique subsaharienne et dans les pays de la diaspora lusophone.

Cette première période nationale d'activité cinématographique était une époque d'expérimentation par rapport à la forme et à la direction que devaient prendre le cinéma et la télévision en Afrique - présageant les développements successifs en Afrique lusophone. Dans une rare convergence d'ego et de talents, les progéniteurs de trois grands mouvements - Ruy Guerra du Cinema Novo, Jean Rouch du Cinéma Vérité et Jean-Luc Godard de la Nouvelle Vague-, se sont rencontrés au Mozambique en 1978. L'Institut avait invité Rouch à explorer les possibilités de la pellicule super 8mm, et Godard avait un contrat avec le gouvernement pour réaliser une étude sur les possibilités de télévision et de vidéo au Mozambique.

Mais les expériences de Rouch et de Godard ne se sont pas réalisées. On les trouvait trop chères et on les a annulées. Quoique improductifs, ces efforts au Mozambique ont exposé les implications idéologiques et théoriques des méthodes de production et des choix technologiques. Si la vision de Rouch ou de Godard avait survécu, l'unique convergence du marxisme avec des structures rentables de production, de diffusion et d'exploitation, qui a eu lieu sous la direction de Guerra, ne se serait peut-être jamais concrétisée. Pendant que Godard et Rouch discutaient des mérites de leur vision pour le Mozambique, Guerra était en train de



▲ Le réalisateur/The director Flora Gomes

independence.

After Independence

Immediately following the coup in Lisbon, Portugal, which overthrew the fascist government of Antonio Oliveira Salazar, colonial rule ended in 1974 for Guinea-Bissau with a defiant, unilateral declaration of independence. Angola, Mozambique, Cape Verde, São Tome, and Príncipe followed suit in 1975. Independence coincided with the crowning moment of cinematic endeavor in lusophone Africa: the creation of the Institute of Cinema in Mozambique. The architect of that reality was a legend in the history of world cinema, Ruy Guerra.

A Mozambican by birth, Guerra was the leading figure in Brazil's Cinema Novo movement. His return to Mozambique after independence to head the Institute of Cinema was a major in the cultural ascendancy of Mozambique in southern Africa, sub-Saharan Africa, and the lusophone diaspora.

This early national period of cinematic activity was a time of experimentation in the form and direction taken for cinema and television in Africa-a harbinger of subsequent developments in lusophone Africa. In a rare convergence of ego and talent, progenitors of three major movements-Ruy Guerra, cinema novo, Jean Rouch, cinéma vérité, and Jean-Luc Godard of the new wave - converged on Mozambique in 1978. The institute had invited Rouch to explore the possibilities of super 8 mm film, and Godard had a contract with the government to do a study about the possibilities for television and video in Mozambique.

Neither Rouch nor Godard's experiments came to fruition. Both were perceived as too costly and were canceled. Although unproductive, these efforts in Mozambique exposed the ideological and theoretical

réaliser sa vision dans les projets de documentaires, de films pédagogiques et de longs métrages lancés par l'Institut du Cinéma. Etroitement modelé sur le célèbre Icaic (Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques), où de nombreux mozambicains avaient été formés, l'Institut du Cinéma du Mozambique était devenu le centre de cinéma indigène le plus puissant, engagé politiquement et innovateur économiquement.

Ces perceptions divergentes chez les Européens, d'une part, et chez les Africains, de l'autre, ont également souligné une lutte plus large en Afrique post-coloniale entre l'autonomie indigène culturelle, politique et économique et le contrôle néo-colonial. Dans cet exemple, le point central de la lutte était le contexte de la production. La réussite de Guerra a permis à l'Institut du Cinéma de produire un cinéma engagé, rentable et prolifique, intégralement lié aux thèmes et aux réalités de l'indépendance militaire, psychologique, pédagogique et culturelle du Mozambique, en particulier, et de l'Afrique australe, en général. En bref, la création effective et triomphante d'un cinéma fonctionnel, de "guérilla" ou de libération.

La transition de la production cinématographique révolutionnaire au marché libre (1978-1991)

La production cinématographique au Mozambique après 1976 était en croissance, en grande partie grâce à l'activité de l'Institut du Cinéma. Créé en 1975 et officiellement fondé en 1976 par le gouvernement révolutionnaire de Samora Machel, l'Institut du Cinéma s'adressait aux besoins culturels, pédagogiques et informatifs d'un peuple engagé dans la lutte armée et dans la reconstruction socialiste de la société et du gouvernement.

Malgré les batailles intérieures avec les forces d'opposition soutenues par l'Afrique du Sud, le Renamo, le gouvernement mozambicain a continué à soutenir l'Institut et ses efforts pour documenter et pour diffuser des films sur la crise dans la région et sur les efforts de déstabilisation en cours par le gouvernement sudafricain contre les gouvernements marxistes au Mozambique et en Angola.

En Angola, par contre, la production cinématographique après l'indépendance a chuté de façon remarquable à cause du manque total d'infrastructures de production et de la guerre de destruction réciproque entre le Mpla marxiste et les factions opposées du Flna et de l'Unita.

La cinéaste Sarah Maldoror a continué à produire des films dans la communauté lusophone, en tournant deux courts métrages en 1979 pour le gouvernement de Cap Vert, *Fogo, l'île de feu*, un profil de l'environnement et de la structure de l'île de Fogo, et *Un carnaval dans le Sahel*, qui montre la célébration d'une fête et un meeting du Paigc.

Contrairement au Mozambique, l'Angola, n'a jamais développé un centre national ou des infrastructures pour le cinéma. Cependant, la télévision a été créée en 1975 et, après l'indépendance, des cinéastes angolais, y compris Ruy Duarte de Carvalho et Antonio Ole, ont produit de nombreux documentaires pour ce média. Portugais de naissance et angolais par choix, Duarte a produit cinq parties de *Sou Angolano tra-*

implications of production methods and technological choices. Had either Rouch or Godard's vision persevered, the unique convergence of Marxism with viable structures of production, distribution, and exhibition that took place under Guerra's direction might never have occurred. While Godard and Rouch were arguing the merits of their vision for Mozambique, Guerra was actually realizing his vision in the documentary, educational, and feature film projects launched at the Institute of Cinema. Closely modelled after Cuba's acclaimed ICAIC (The Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry) where many of the Mozambique personnel were trained, Mozambique's Institute of Cinema became the most powerful center of politically engaged and economically innovative indigenous cinema on the continent of Africa. These differing perceptions among the Europeans, on the one hand, and the Africans, on the other, also underscored a wider struggle in post-colonial Africa between indigenous cultural, political, and economic autonomy and neo-colonial control. In this instance, the focus of the struggle was the context of production. Guerra's success insured that the Institute of Cinema produced a viable, prolific, engaged cinema integrally connected to the issues and realities of achieving military, psychological, educational, and cultural independence in Mozambique in particular, and southern Africa in general. In short, the effective and triumphant creating of a functional "guerrilla" or liberation cinema.

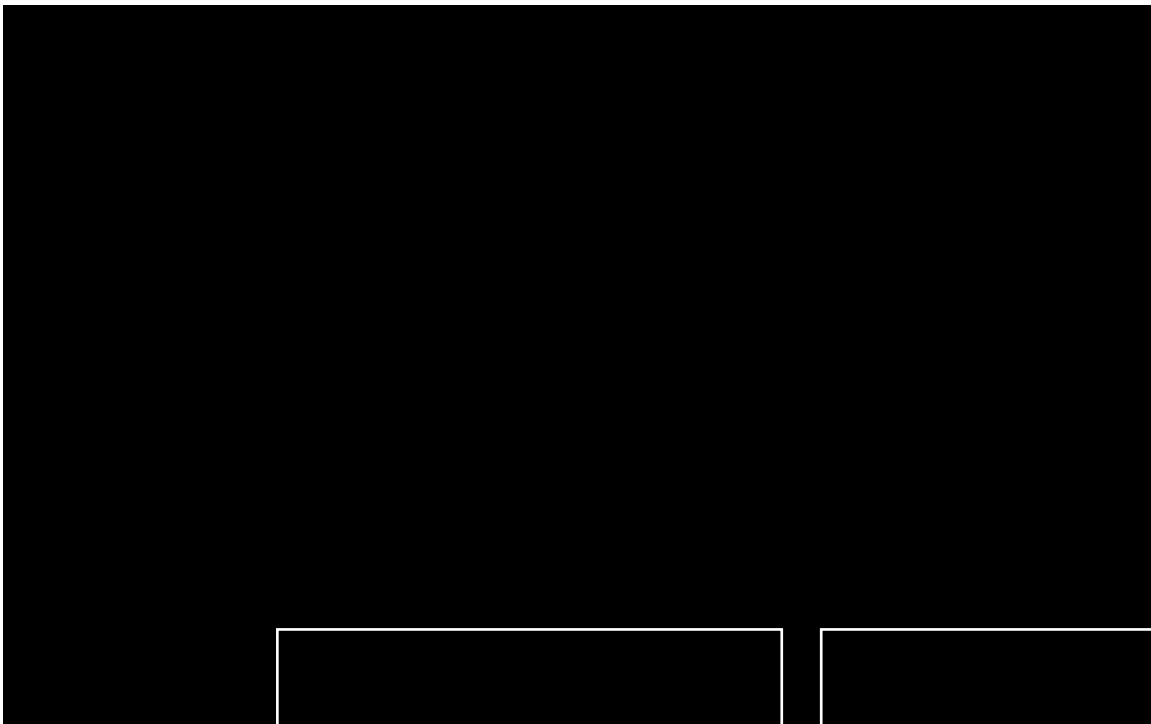
The Transition from Revolutionary to Free Market Film Production (1978-1991)

Cinema production in Mozambique after 1976 was on the ascendant, due in large measure to the activity of the Institute of Cinema, launched in 1975 and officially established in 1976 by the revolutionary government of Samora Machel. The Institute of cinema addressed the cultural, education, and informational needs of a people engaged in armed struggle and a socialist reconstruction of society and government.

Despite the internal battles with the South African-backed opposition forces of Renamo, the Mozambique government continued to support the Institute and their efforts to document and disseminate cogent and germane films about the crisis in the region and the ongoing destabilization efforts by South Africa against the Marxist governments in Mozambique and Angola. In Angola, on the other hand, film production after independence dropped off markedly—the result of non-existent production infrastructures and ongoing internecine warfare between the Marxist Mpla and the opposing Flna and Unita factions.

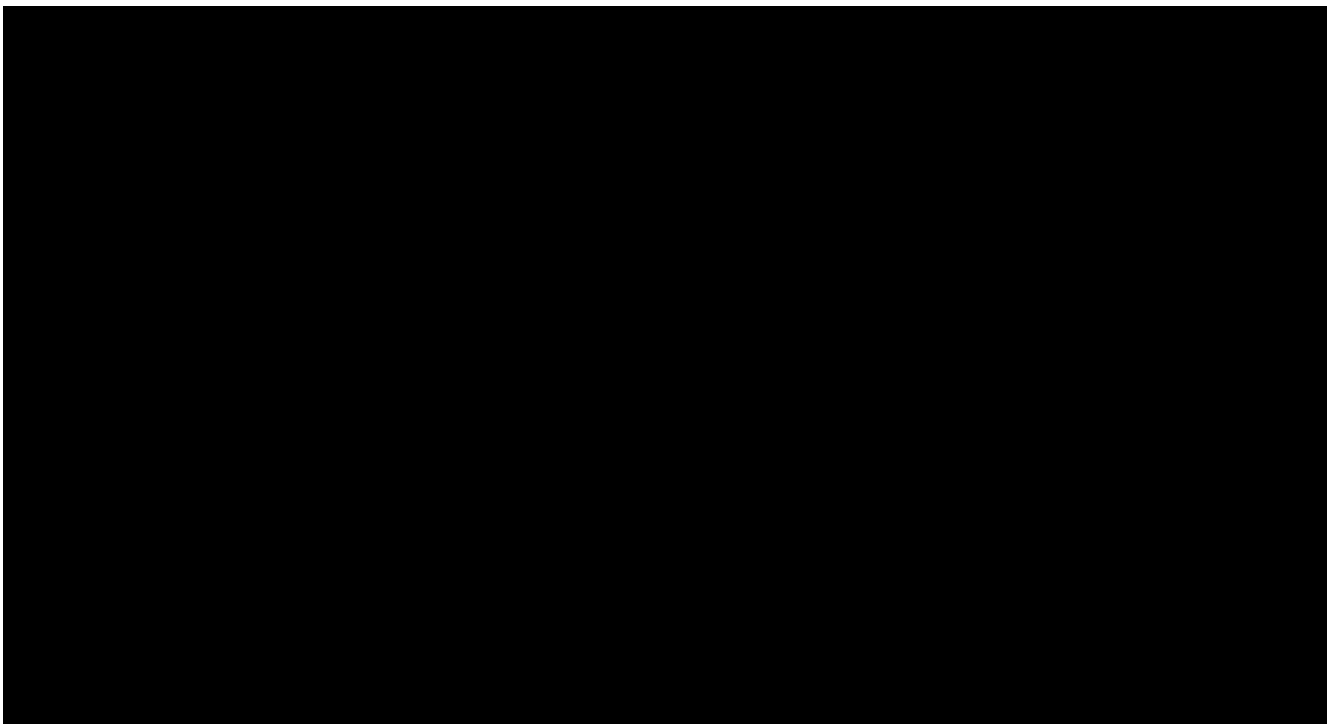
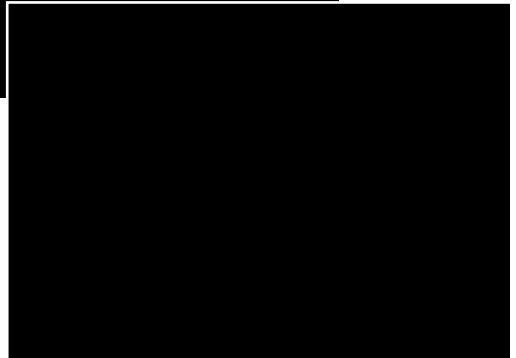
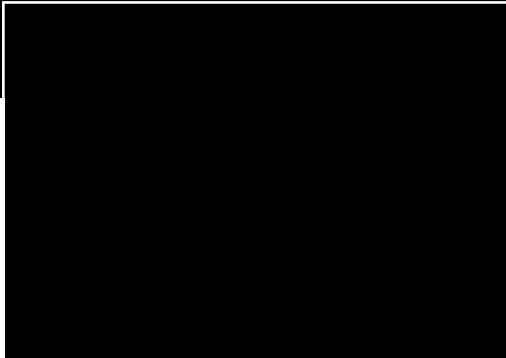
*The filmmaker Sarah Maldoror continued to produce within the intra-regional lusophone community making two short films in 1979 for the government of Cape Verde, *Fogo, l'île de feu*, a profile of the environment and structure of the island of Fogo, and *Un carnaval dans le Sahel*, which includes feast day celebrations and a Paigc rally.*

Unlike Mozambique, Angola never developed a national center or infrastructure for cinema. However, television was established in 1975, and after independence, senior Angola filmmakers including Ruy



▲ A gauche/Left: a *O recado das ilhas*, le drame poétique d'une angolaise capverdienne/O recado das ilhas, the poetic drama of an Angolan woman of Cape Verde origin

▲ A droite/Right: Ruy Duarte (Angola) et/and Pedro Pimenta (Mozambique). Au-dessous/Below: *Mopiopio* de Zeze Gamboa



balho com força, un documentaire en onze parties sur la main-d'oeuvre. Sur cette série il a travaillé avec Ole, qui a continué avec *Apprendre pour mieux servir*. *Le rythme du N'Gola Ritmos* (1977) et *Pathway to the stars* (1980). Bien que Duarte ait réalisé surtout pour la télévision, il est également l'auteur du long métrage *Nelisita* en 1982, un film élégant d'après deux contes du sud-est de l'Angola. Nelisita est l'histoire de deux familles qui fuient une grande famine et de leurs efforts pour vaincre cette situation. Nelisita, le protagoniste du film, se bat contre les esprits du mal et, avec l'aide des animaux et de ses amis, il libère son peuple.

La télévision (Tncv) est arrivée à Cap Vert après l'indépendance en 1974, avec des productions de réalisateurs locaux sur les histoires et les traditions folkloriques de leurs îles. L'indépendance a également contribué à la reprise du mouvement des ciné-clubs et a renouvelé la participation au dialogue du cinéma africain naissant. Le 7 mai 1975, le Cinéclub Populaire de Praia a été fondé, en reprenant de nombreux associés du mouvement précédent. Les objectifs du nouveau ciné-club, selon le statut officiel, étaient de soutenir le cinéma et la télévision pour informer la population à travers des documentaires, pour encourager la participation active à l'histoire nationale, en contribuant aux arts nationaux, à la culture populaire et à l'instruction, ainsi que pour créer un cinéma national. Soutenu et encouragé par le Paigc, le ciné-club a repris ses projections de films, loués à travers les ciné-clubs de Lisbonne, et présentés une fois par semaine. Heureusement, les films d'auteur coûtaient moins que les films commerciaux, ce qui permettait aux adhérents du ciné-club de voir beaucoup de genres différents, du néo-réalisme italien et des classiques américains aux films cubains, brésiliens et japonais. Après l'indépendance, le ciné-club a organisé la documentation cinématographique des premières élections et d'autres activités de l'indépendance.

Une délégation du ciné-club du Cap Vert s'est jointe aux représentants de neuf autres pays africains révolutionnaires pour une réunion historique à Maputo, Mozambique, du 21 au 24 février 1977, où la Conferência Africana de Cooperação Cinematografica, l'Association Africaine de Coopération Cinématographique (Aacc) a été formée. Le but principal était de déplacer le monopole étranger de diffusion et de créer des circuits régionaux et inter-africains de diffusion pour le cinéma. Cette initiative a échoué, en grande partie à cause d'un manque d'engagement politique de la plupart des pays qui y participaient (Pedro Pimenta, dans une lettre à l'auteur). C'est l'Institut du cinéma du Mozambique qui a convoqué et accueilli cette tentative ambitieuse, mais imparfaite, de s'adresser aux problèmes de la diffusion à l'intérieur du continent. Heureusement, les succès nationaux de l'Institut étaient plus concrets et durables.

L'Institut avait pleins pouvoirs, de par sa mission et son mandat, de restructurer tous les secteurs du cinéma, y compris la diffusion, l'exploitation et la production. Il s'était agrandi pour pouvoir avoir un laboratoire, une cinémathèque et un programme de formation. Pendant les années de pointe de l'Institut, de 1976 à 1986, trois équipes travaillaient vingt-quatre heures par jour pour produire, développer et monter les actualités, les documentaires et, à la fin, des productions dramatiques, distribués au Mozambique et à l'étranger (Pimenta, entretien). Des films comme *O povo organizado* (1976) de l'Afro-Américain Robert Van Lierop, un documentaire sur les défis face à la reconstruction et au développement du jeune pays indépendant, ont aidé à encourager un soutien continu pour le Mozambique et ont renforcé le prestige international du jeune Institut.

Le joyau de la couronne de l'Institut était Kuxa Kanema. Conçu en 1981, ce projet a été créé pour répondre aux exigences d'informations

Duarte de Carvalho and Antonio Ole produced many documentaries for that medium. Portuguese by birth and Angolan by declaration, Duarte produced five sections of Sou Angolano trabalho com força, a major eleven-part 1975 documentary series on the workforce. He collaborated on this series with Ole, who continued to make Apprendre pour mieux servir, Le rythme du N'Gola Ritmos (1977), and Pathway to the Stars (1980). Although Duarte produced mostly for television, he also produced the feature film Nelisita in 1982, an elegantly crafted film based on two tales from southeastern Angola. Nelisita is the story of two families escaping from a great famine and their efforts to overcome their situation. Nelisita, the hero of the film, fights against evil spirits and, with the help of animals and his friends, delivers his people. Television (Tncv) came to Cape Verde after independence in 1974, including productions by local filmmakers on the stories and folklore of their islands. Independence also brought a revival of the cine-club movement and renewed participation in the dialogue of the nascent African cinema. On 7 May 1975, the Cineclub Popular da Praia was established, including many of the members of the earlier thwarted cine-club movement. The objectives of the cine-club, as delineated in their formal charter, stressed the support of the cine-club for cinema and Tv as vehicles for informing the population through documentaries, encouraging active participation in national history, contributing to national arts, popular culture and education as well as creating a national cinema. Supported and encouraged by the Paigc, the club resumed its exhibition of films which were rented through the cine-clubs in Lisbon, and then shown on a weekly basis. Fortunately, the artistic films were much cheaper to rent than the commercial ones, giving the members of the cine-club exposure to many different genres ranging from Italian neo-realism and American classics to Cuban, Brazilian, and Japanese films. A delegation from the cine-club in Cape Verde joined representatives from nine other revolutionary African countries for a historic meeting in Maputo, Mozambique between 21 and 24 February 1977, when the Conferência Africana de Cooperação Cinematografica, or Association Africaine de Coopération Cinématographique (Aacc) was formed. The primary objective was to displace the foreign distribution monopoly and create regional, intra-African circuits of distribution for cinema. This initiative failed, due in large measure to a lack of political commitment by the majority of the participating countries (Pimenta, letter to author). It was the Institute in Mozambique that convened and hosted this ambitious, but flawed attempt to address the distribution problems within the continent. Fortunately, the internal successes of the Institute were more tangible and long-lived.

The Institute was empowered by its mission and mandate to restructure all sectors of cinema, including distribution, exhibition, and production. The Institute grew to include a lab, cinémathèque, and training program. During the peak years of the Institute, 1976 to 1986, three shifts worked twenty-four hours a day to produce, process, and edit the newsreels, documentaries, and eventually, dramatic productions distributed within Mozambique and abroad (Pimenta, interview). Films such as African-American filmmaker Robert Van Lierop's O Povo Organizado (1976), a documentary on the challenges facing the reconstruction and development of the newly independent country, helped foster continued support for Mozambique and bolstered the high international visibility of the fledgling Institute.

The jewel in the crown of the Institute was the Kuxa Kanema. Conceived in 1981, this project was created to answer specific needs of the population for information about the country, and it provided the

sur le pays et il a fait le premier pas pour la formation technique du personnel de l'Institut. En tant que centre principal de la production de documentaires, Kuxa Kanema a produit 395 éditions hebdomadaires, 119 documentaires brefs et 13 documentaires longs métrages et/ou feuillets, avant le déclin et la fermeture de l'Institut en 1990 (Pedro Pimenta, dans une lettre à l'auteur).

L'engagement militaire contre l'Afrique du Sud, l'influence corrosive de l'Occident, la critique interne de la structure politique mozambicaine, les batailles contre l'analphabétisme, la maladie, la misère, l'auto-détermination historique et culturelle étaient les thèmes qui dominaient les productions de l'Institut. Par conséquent, la capacité du Mozambique de répondre rapidement, de produire et de diffuser des documentaires et des émissions sur les thèmes d'actualité a fait de ce pays le médiateur de la région. Des infrastructures de production intégrées verticalement, des effectifs formés et les systèmes innovateurs de l'Institut pour la distribution et l'exploitation (qui comprenaient des unités mobiles de cinéma en mesure d'atteindre des régions rurales et des spectateurs urbains avec peu ou aucun précédent contact avec le cinéma) étaient les caractéristiques d'un cinéma national auto-suffisant et sain, capable de récupérer ses

frais de production à travers la distribution et l'exploitation. En bref, le Mozambique, qui s'était déjà assuré un rôle prééminent dans le développement cinématographique de la région, était prêt à devenir le modèle pour l'avenir du cinéma africain. Mais cette vision ne devait jamais se réaliser. La transformation révolutionnaire des années 60 et des années 70 a changé de direction dans les années 80. Les exigences idéologiques des luttes de libération n'avaient plus la même force décisive dans la forme, le contenu et le but du cinéma. Une série de crises internes et externes a accéléré le déclin de l'Institut et les perspectives futures du cinéma de l'Afrique lusophone. En premier lieu, l'assassinat d'Amilcar Cabral en 1973, et la mort de Samora

Machel en 1986, ont affaibli le leadership idéologique, intellectuel et politique de l'Afrique lusophone. Deuxièmement, l'unité de la communauté lusophone a commencé à se déchirer après la scission, en 1980, du Païç (le parti politique sous lequel la Guinée-Bissau et le Cap Vert avaient combattu pour l'indépendance) en deux partis séparés, le Païç pour le Cap Vert, et le Païç qui restait en Guinée-Bissau.

Troisièmement, l'indépendance de l'Angola et du Mozambique s'est révélée une victoire coûteuse - une accalmie avant la plongée dans une très longue guérilla interne et les manœuvres de déstabilisation de la Rhodésie et de l'Afrique du Sud.

L'activité et la production à l'Institut avaient commencé à ralentir, surtout après la mort de Machel, en 1986. Cependant, avant sa fin, quatre productions importantes ont été réalisées entre 1986 et 1991.

Ces productions illustrent la capacité de l'Institut à produire des longs

first step in the technical training of the staff of the Institute. As the major center for documentary production, Kuxa Kanema produced 395 weekly editions, 119 short documentaries, and 13 long documentary and/or dramas before the decline and ultimate collapse of the Institute in 1990 (Pimenta, letter to author).

The military engagement with South Africa, the corrosive influence of the West, internal criticism of Mozambican political structure, the battles against illiteracy, disease, and poverty, historical and cultural self-determination were the themes that dominated the productions of the Institute. As a result, Mozambique's ability to quickly respond, produce and disseminate documentaries and programs on current events established the country as the ombudsman of the region. Vertically integrated infrastructures of production, a cadre of trained personnel, and the Institute's innovative horizontal systems of distribution and exhibition (which included mobile cinema units reaching out to rural areas and urban audiences with little or no previous exposure to cinema) were the marks of a self-sustaining, healthy national cinema, one capable of recouping its production costs through distribution and exhibition.

▲ *Quem faz correr Quim du jeune réalisateur/by the young director Mariano Bartolomeu*

Mozambique, already assured a leadership role in the cinematic development of the region, was poised to become the model for the future of African cinema.

That vision, however, was not to be realized. The revolutionary transformation of the 1960s and 1970s reversed direction in the 1980s. No longer were the ideological demands of liberation struggles the determining force in the form, content, and purpose of cinema. A series of external and internal crises accelerated the decline of the Institute and the future prospects of cinema from Portuguese-speaking Africa. First, the assassination of Amilcar Cabral in 1973 and the death of Samora Machel in 1986, weakened the ideological, intellectual, and political leadership of lusophone Africa. Second, the unity of the lusophone community began to fray after the split in 1980 of the Païç (the political party under which Guinea Bissau and Cape Verde fought for indepen-

**LES FILMS DE L'INSTITUT
DU CINEMA DU MOZAMBIQUE/
THE FILMS OF THE INSTITUTE OF
CINEMA IN MOZAMBIQUE**

Time of the Leopards (1987) de Zdravko Velimrovic, un long métrage de 90 minutes en coproduction entre la Yougoslavie, le Mozambique et le Zimbabwe, raconte un moment de fiction de la lutte armée pour la libération du Mozambique. L'action principale du film a lieu au début des années 1970, quand la fatigue de la guerre des Portugais était évidente et la victoire imminente. L'histoire se déroule dans le plateau septentrional, qui offrait une bonne couverture aux combattants de la guérilla. On organise la poursuite de Pedro, le commandant d'un détachement du Frelimo, dont les actions courageuses commencent à inquiéter les militaires portugais de la région. Pedro devient ainsi la proie d'une chasse à l'homme, on le prend et on le tue. Sa mémoire inspire la nouvelle génération, qui continue la lutte et attaque la caserne où Pedro avait été emprisonné.

O vento sopra do norte (Le vent souffle du nord) de Jose Cardoso (1987), 16mm, un long métrage de 90 minutes, commence en 1968, dans le nord du Mozambique, où la guerre de libération se poursuit depuis quatre ans. Les colons, qui ne peuvent comprendre la réalité de la révolte des esclaves, font preuve d'un courage arrogant avec un sens d'incertitude. Des rumeurs sur les changements traversent le reste du pays et créent une terreur et une culpabilité chez les colons, qui craignent la vengeance des noirs, les "mainatos", venus réclamer la terre qu'on leur a prise cinq siècles plus tôt. Le troisième film, *Borders of blood*, de Mario Borgneth, 16mm, couleurs, un documentaire de 90 minutes, a été tourné en 1985 et complété en 1986. Ce long métrage examine les tactiques de déstabilisation de l'Afrique du Sud et son effet sur la reconstruction du Mozambique. Et pour finir, *Devil's Harvest* (1988), une coproduction de l'Institut avec la France, la Belgique, l'Angleterre (Channel Four) et le Danemark, réalisée par le Brésilien Licinio Azevedo et la Française Brigitte Bagnol; ce film tisse ensemble la fiction et les faits pour raconter l'histoire d'un village mozambicain frappé par la sécheresse et défendu par cinq anciens combattants de la guerre d'indépendance qui luttent contre la menace quotidienne de bandits se cachant dans la forêt qui entoure le village.

Zdravko Velimrovic's *Time of the Leopards* (1987), Yugoslavia/Mozambique/Zimbabwe 90-minute feature co-production, recounts a fictional episode in the armed struggle for the liberation of Mozambique. The primary action of the film takes place during the turbulent, early 1970s when the war weariness of the Portuguese was apparent, and victory was imminent. The story unfolds in the northern plateau's rich and protective cover for guerrilla fighters. A hunt is organized for Pedro, the commander of a Frelimo detachment, whose courageous actions begin to worry the Portuguese military in the area. Pedro becomes the object of a manhunt, is captured, and killed. His memory inspires the new generation, who continue the struggle and attack the barracks where Pedro had been imprisoned. Jose Cardoso's *O vento sopra do norte* (*The Wind Blows from the North*, 1987) a 16 mm 90-minute feature, opens in the north of Mozambique in 1968 where the liberation war has been going on for four years. Colonial settlers, unable to comprehend the reality of the slaves' revolt, exhibit an arrogant boldness along with a sense of uncertainty. Rumors of the changes sweeping through the rest of the country create widespread terror and guilt among the colonialists, who fear the vengeance of the blacks, "mainatos", coming to reclaim the land taken from them five centuries earlier. The third film, *Borders of Blood* by Mario Borgneth, a 16 mm color 90-minute documentary, was shot in 1985 and completed in 1986. This feature film examines South Africa's destabilization tactics and subsequent impact on Mozambique's reconstruction. Finally, *Devil's Harvest*, a 1988 Institute of Cinema co-production with France, Belgium, Channel 4 in England, and Denmark, directed by Brazilian Licinio Azevedo and Brigitte Bagnol from France; it weaves fiction and fact to tell the story of a drought-stricken Mozambican village, which is defended by five veterans of the war for independence who struggle against the daily menace of harassment by bandits hidden in the surrounding forest.

métrages et des documentaires tout en incorporant les thèmes de la lutte armée, de la déstabilisation régionale, des changements nationaux culturels et historiques et de l'agitation post-coloniale. Malheureusement, au lieu de représenter une voie à suivre pour le cinéma africain, ces films étaient des symboles publics de la fin d'une époque.

Le glas a sonné pour l'Institut au cours d'un incendie électrique, le 12 février 1991. L'Institut et ses infrastructures techniques ont subi de graves dégâts: l'entrepôt, l'auditorium, les salles de montage et les laboratoires de traitement ont été détruits. Par conséquent, toute la production de documentaires et la formation du personnel ont cessé et la distribution s'est arrêtée car toutes les copies ont été détruites dans l'incendie. Cette perte accablante, associée à la mort du Président Samora Machel, aux changements de direction de l'Institut, au coût économique de la guérilla prolongée et au soutien et à l'influence en baisse des régimes marxistes ont effectivement achevé l'histoire de quinze ans de l'Institut du Cinéma.

La production du secteur privé (1991-1993)

Les changements démocratiques qui frappent l'Afrique à la fin des années 1980 ont été accélérés par l'écroulement du soutien idéologique et financier aux gouvernements marxistes par l'Union Soviétique et les pays de l'Est. La montée de gouvernements conservateurs et orientés vers l'Occident en Angola et au Mozambique, en 1991 et 1992, a été à l'origine des changements successifs pour le cinéma. Au Mozambique, la transition bureaucratique et administrative de la production d'Etat vers un marché libre était déjà en cours, comme le montrent les nombreux colloques sur "la démocratisation de la télévision". La mutation successive, au Mozambique, était à la fois géopolitique et économique. Les rapports du Mozambique avec la région de l'Afrique australe ont dépassé, en grande partie, les précédents liens culturels et politiques avec la plus grande communauté lusophone. Le réalignement régional du Mozambique avec l'Angola, le Botswana, le Lesotho, la Namibie, l'Afrique du Sud, le Swaziland, la Zambie et le Zimbabwe, cependant, crée de nouveaux défis, exaspérés par des expériences politiques et culturelles différentes et par des attentes et des traditions diverses en ce qui concerne le cinéma et la télévision.

Hypothétiquement, le potentiel financier et technique pour la production cinématographique régionale, soutenue par les ressources d'une Afrique du Sud stable, est énorme. Des producteurs de la région travaillent ensemble sur plusieurs projets, y compris la production en 1992 du Southern African Film Television and Video Yearbook et de Catalogue, qui donne la liste des sociétés de production de la région et des films disponibles pour la diffusion. Économiquement, le Mozambique est de plus en plus lié au marché international et compétitif du film commercial. Peu de temps après le "Partenariat", en 1989 et 1991, quatre sociétés de production privées sont nées au Mozambique. Une force dominante est Ebano Multimédia Lda., une société indépendante de production et de diffusion, fondée en 1991 par des professionnels expérimentés du cinéma, y compris plusieurs producteurs et administrateurs de l'ex-Institut du Cinéma. Ebano est la première des sociétés privées à

ence) into two separate parties : the Paicv for Cape Verde, and the Paigc remaining in Guinea-Bissau. Third, independence for Angola and Mozambique from the Portuguese provided a pyrrhic victory — a lull before the plunge into protracted, internal guerrilla warfare and the destabilizing manoeuvres of what was then Rhodesia and South Africa. Activity and production at the Institute began to taper off, especially after the death of Machel in 1986. However, before its demise, four major large-scale productions were realized between 1986 and 1991.

These productions illustrate the capacity of the Institute to produce feature-length fiction and documentary films while incorporating the themes of armed struggle, regional destabilization, internal cultural and historical change and post-colonial turmoil. Unfortunately, instead of being harbingers of a powerful voice within the region and of African cinema, in general, these films were public symbols of the end of an era.

The death knell for the Institute was an electrical fire on 12 February 1991. The Institute and its technical facilities were badly damaged : the film equipment depot, sound studio, editing rooms, and processing labs were destroyed. As a result, all documentary production halted, training of personnel ceased, and distribution ground to a halt, since all the prints were destroyed in the fire. This devastating loss, compounded by the death of president Samora Machel, changes of leadership within the Institute, the economic toll of protracted internal guerrilla warfare, and the declining support and influence of Marxist regimes for Mozambique effectively brought a close to the fifteen-year history of the Film Institute.

Private Sector Production (1991-1993)

The democratic changes sweeping through Africa in the late 1980s were accelerated by the crumbling of the Soviet and eastern bloc's ideological and financial support to Marxist governments. The ascension of conservative, Western-leaning governments within Angola and Mozambique in 1991 and 1992 presaged subsequent changes in cinema. In Mozambique the bureaucratic and administrative transition from state-controlled production to a free market was already underway, as evident in numerous seminars held on "the democratization of television".

The subsequent shift in Mozambique was both geo-political and economic. Mozambique's relationship within the southern African region superseded to a large degree the earlier cultural and political links with the wider lusophone community. The regional realignment of Mozambique with Angola, Botswana, Lesotho, Namibia, South Africa, Swaziland, Zambia, and Zimbabwe, however, creates new challenges, exacerbated by diverse historical, political, cultural experiences and differing expectations and traditions for cinema and television. Hypothetically, the financial and technical potential for regional film production, backed by the resources of a stable South Africa, are enormous. Producers from the region are collaborating on a range of ventures, including the production in 1992 of The Southern Africa Film Television and Video Yearbook and Catalogue that lists the regional production companies and films available for distribution.

s'aventurer dans la production de longs métrages avec *The child from the south* (1991), une coproduction avec Channel Four en Angleterre. L'histoire se déroule à Maputo, ravagé par la guerre, où Nadia, une journaliste sudafricaine connaît un médecin mozambicain, fatigué mais engagé politiquement. Cette histoire d'amour, élégante et contemporaine, aborde les sentiments de perte et d'aliénation de Nadia, provoqués par son exil forcé de l'Afrique du Sud, quand elle était petite.

Marracuene, de 34 minutes, une coproduction d'Ebano en 1991 avec la télévision allemande (Zdf) et Channel 4, est un documentaire dramatique sur un village, situé dans une région durement frappée par la guerre. Autrefois un arrêt plein d'animation sur la ligne ferroviaire, le village est devenu une véritable ombre de lui-même. Chaque soir, les villageois qui restent, s'enfuient vers l'autre côté du fleuve, pour éviter la terreur des incursions de la nuit. Et en rentrant le lendemain matin, ils retrouvent leurs maisons et leurs commerces détruits.

Les deux films - *The child from the south* et *Marracuene* - modifient le thème prédominant de la guerre des précédents films didactiques/révolutionnaires, en des histoires qui peuvent plaire aux téléspectateurs non-africains. Dans *The child from the south* en particulier, la guerre devient une toile de fond pour un drame intense et personnel. *Marracuene*, bien que se déroulant effectivement dans un village, a des plans de coupe stylisés et des témoignages dramatisés des sièges nocturnes. On peut soutenir que, dans les deux cas, les forces du financement international et du marketing sont à l'origine des transferts de contenu et de forme.

Une tendance analogue, vers des aspects plus légers ou stylisés, est également évidente dans des productions contemporaines angolaises.

Une coproduction nord-sud entre la Belgique et l'Angola a donné naissance à *Mopiopio*, un documentaire de 52 minutes sur la musique et sur la vie quotidienne en Angola, réalisé en 1990 par Zeze Gamboa, un doyen de la télévision angolaise. Une autre coproduction récente de la télévision italienne et portugaise est *Moia, O recado das ilhas*, un long métrage de 1989 en 35mm, du producteur et doyen angolais, Ruy Duarte de Carvalho. Un drame poétique, qui se déroule au présent aussi bien que sur un plateau du dix-huitième siècle adapté de *La tempête* de Shakespeare, *Moia* est l'histoire d'une femme angolaise d'origine cap-verdienne. Son retour au Cap Vert l'oblige à s'interroger sur son existence et sur son identité en tant que personne qui n'est totalement ni européenne ni africaine. Toujours forte en ce qui concerne la télévision, l'Angola reste relativement inactive dans la production cinématographique. D'ailleurs, la paix incertaine dans le pays empêche d'autres productions pour la télévision ou une plus grande participation à des activités régionales.

Cependant, l'intérêt et l'espoir restent forts parmi les réalisateurs angolais pour leur participation à l'avenir.

En Afrique occidentale, la Guinée-Bissau est apparue comme une présence importante dans le cinéma africain. Le film *Mortu nega* (1989) a catapulté le cinéaste Flora Gomes et la Guinée-Bissau vers la célébrité mondiale. L'histoire est racontée à travers les yeux de Dominga, la femme d'un combattant de la guérilla, et le film témoignage de l'engagement et de la tenacité pour l'indépendance qui soutiennent le moral des soldats. Dominga suit son mari à travers la brousse pendant les accrochages de son unité avec les Portugais dans un combat inégal, en donnant son amour et un soutien total à son mari et à ses amis. Sans parallèle dans son action dramatique et son réalisme, *Mortu nega* offre un portrait inédit, très dramatique et réaliste du coût humain élevé de la guerre contre les Portugais.

Produit seulement par le gouvernement de la Guinée-Bissau, *Mortu nega* affirme la priorité du cinéma dans les projets du développement

Economically, Mozambique is increasingly linked to the international, competitive and commercial film marketplace. Close on the heels of the "Partenariat" in 1989 and 1991, four privately owned production companies emerged in Mozambique. A leading force is Ebano Multimedia, Lda., an independent production and distribution company established in 1991 by experienced film professionals, including many senior producers and administrators from the former Institute of Cinema. Ebano is the first of the private companies to venture into feature film production with The Child From the South, a 1991 co-production with Channel Four in England. Set in war-torn Maputo, Nadia, a South African woman journalist meets a committed but weary Mozambican doctor. This elegant, contemporary love story addresses Nadia's feelings of loss and alienation created by her forced exile as a child from South Africa. Marracuene, a 43 minute, 1991 Ebano co-production with German television (Zdf) and Channel 4 in England, is a dramatic documentary about a village situated in a heavy war zone. Once a bustling stop on the railway line, the village has become a veritable shadow. Every night, the remaining villagers flee to the other side of the river to avoid the terror of nightly raids, returning the next morning to the sight of devastated homes and businesses.

Both films - The Child from the South and Marracuene - modify the treatment of the prevalent war theme of the earlier didactic/revolutionary films of the region, to stories that appeal to non-African television audiences. In The Child from the South especially, war becomes a backdrop for an intense personal drama. Marracuene, while actually set in the village, includes stylized visual cut-aways and dramatized personal accounts of the nightly sieges. Arguably, in both instances, forces of international financing and marketing have resulted in shifts in content and form. A similar trend, to lighter, or stylized, touches, is also apparent in contemporary Angolan productions.

A north-to-south co-production between Belgium and Angola yielded Mopiopio a 52 minute documentary on music and everyday life in Angola made in 1990 by Angolan-born Zeze Gamboa, a veteran of Angolan television. Another recent Angolan co-production between Italian and Portuguese television is Moia - O recado das Ilhas, a 1989, 35 mm feature film by veteran Angola producer Ruy Duarte de Carvalho. A poetic drama, taking place in both the present and an eighteenth-century set adapted from Shakespeare's The Tempest, Moia is the story of an Angolan woman of Cape Verdean descent whose return to Cape Verde forces her to confront and question her existence and identity as someone who is neither totally European nor African. Always strong in television, Angola remains relatively quiescent in film production. Furthermore, the uneasy peace in the country inhibits further television production or wider participation in regional activities. However, interest and hope remain strong among Angolan filmmakers for their future participation.

In West Africa, Guinea-Bissau, has emerged as a major presence in African cinema. The 1989 film Mortu nega catapulted native-born director Flora Gomes and Guinea-Bissau to international acclaim. The narration is focused through the eyes of Dominga, the wife of a guerrilla fighter, and witnesses the commitment and will for independence that sustains the morale of the soldiers. Dominga follows her husband through the bush as he and his unit engage the Portuguese in unequally matched warfare, providing love and unswerving support to her husband and friends. Unparalleled in its drama and realism, Mortu nega offers an unprecedented and distinct dramatic and highly realistic

▲ Les yeux bleus de Yonta de Flora Gomes (Guinée-Bissau), présenté à Cannes en 1992/The blue eyes of Yonta by Flora Gomes (Guinea - Bissau), presented at Cannes Film Festival in 1992

national. Quoiqu'il y ait six réalisateurs dans le pays en ce moment, le Centre National de la Cinématographie collabore avec le Ministère de l'Éducation et avec le gouvernement pour améliorer l'importation commerciale et l'exploitation dans le pays, pour produire et coproduire des films et pour former du personnel pour tous les niveaux de la production cinématographique.

Le deuxième long métrage de Flora Gomes, *Les yeux bleus de Yonta* (1991) a encore été salué par la critique. Le gouvernement de Guinée-Bissau a participé à la production, avec l'Institut du Cinéma au Portugal, les Productions Vermedia et la télévision portugaise. Le film se déroule dans la capitale, Bissau, après la guerre et parle d'une jeune fille très belle, Yonta, qui tombe amoureuse d'un héros de la guerre. Ce dernier ne saura rien de sa passion, mais Yonta, à son tour, ne reconnaît pas l'amour qu'un jeune homme du port, Ze, nourrit pour elle. Plus important, le film montre la réalité de l'après-guerre, car la Guinée-Bissau est semblable à l'ex-Institut du Cinéma au Mozambique dans son effort pour développer des histoires sur la réalité historique et politique du peuple de la Guinée-Bissau. La principale différence entre les initiatives contemporaines de la Guinée-Bissau et l'ex-Institut du Cinéma au Mozambique est le changement qui passe du financement provenant du bloc soviétique aux économies du marché libre, aux collaborations et aux financements internationaux. La télévision internationale est un partenaire de plus en plus important dans le cinéma africain. Le générique de *Les Yeux bleus de Yonta* comprend la télévision portugaise et Channel 4. Le producteur expérimenté Paulo de Sousa, et sa société, Vermedia, ont joué un rôle important en obtenant des financements internationaux pour des cinéastes lusophones. Vermedia a produit Yonta et a fait de même pour la production de *Ilheu de contenda* en 1993, le premier film du réalisateur Leão Lopes. D'après un roman du célèbre auteur du Cap Vert, "Teixeira de Sousa," l'histoire se déroule dans les années soixante sur l'île de Fogo. Deux frères, qui se sont réunis pour travailler le domaine de famille, sont en lutte à propos des valeurs, des perspectives sur l'émigration et de l'identité cap verdien-

portrayal of the high human cost of the war against the Portuguese. Produced solely by the government of Guinea-Bissau, Mortu nega affirms the priority of cinema in the country's development plans. Although there are six filmmakers in the country at the moment, the National Center of Cinema is collaborating with the Ministry of Education and the government to improve commercial importation and exhibition in the country, produce and co-produce films by Guinea-Bissau filmmakers and train personnel for all levels of film production. To reinforce these goals, filmmaker trainees are attached to all productions occurring in Guinea-Bissau.

Flora Gomes's second feature, The blue eyes of Yonta (1991), again brought critical acclaim to the director and his country. The government of Guinea-Bissau participated in the production, along with the Institute of Cinema in Portugal, Vermedia Productions, and Portuguese television. Set in the capital city of Bissau after the war, the film involves a beautiful girl, Yonta, who falls in love with a war hero. He never learns of her infatuation, nor in turn does Yonta recognize the passion that a young man from the waterfront, Ze, harbors for her. More important, the film shows a post-war reality as Guinea-Bissau is similar to the former Institute of Cinema in Mozambique in the effort to develop stories germane to the historical and political reality of the people of Guinea-Bissau. The key difference between the contemporary initiatives of Guinea-Bissau and the former Institute of Cinema in Mozambique is the shifting focus from Soviet bloc financing to free market economies, international financing, and/or collaborations.

*International television is an increasingly important production partner in African cinema. The credits for Blue eyes of Yonta include Portuguese and English Channel 4 television. Experienced Lisbon-based producer Paulo de Sousa and his company, Vermedia, have been instrumental in securing international financing for filmmakers from the nascent lusophone sector. Vermedia produced Yonta and served in the same capacity for the 1993 production of *Ilheu de contenda*, Cape Verdean director Leao Lopes's feature debut. Based on a novel by*

ne, thèmes dominants dans la littérature, l'histoire et la culture du Cap Vert. Le financement pour la production provenait de pré-achats de la télévision et de l'Institut du Cinéma au Portugal. L'expérience acquise pendant le tournage en extérieurs de *Yonta* en Guinée-Bissau et au Cap Vert, a fait de Vermedia un partenaire important pour la production cinématographique en Afrique lusophone.

Le Cap Vert devient de plus en plus populaire pour les extérieurs de productions de longs métrages, un développement encouragé par l'Institut du Cinéma du Cap Vert renouvelé. Fondé en 1987, la fonction principale de l'Institut était la diffusion et l'exploitation de films étrangers. Depuis 1988, sous la houlette de Daniel Spencer Brito, l'Institut élargit avec succès ses activités pour attirer des productions étrangères et former le personnel local. Avant 1988, la plupart des productions au Cap Vert était des documentaires produits ou coproduits pour la télévision du Cap Vert. Brito est prudemment optimiste à l'égard du cinéma et il espère porter davantage de films africains sur les écrans du Cap Vert. Cependant, le problème de la langue représente un défi intimidant pour la production ainsi que pour la diffusion. Le portugais est la langue administrative; le cap-verdien est parlé de façon différente d'île en île, ce qui cause des difficultés même pour la diffusion des films réalisés localement.

Il est évident que l'Afrique lusophone - Mozambique, Angola, Cap Vert et Guinée-Bissau - se met au pas avec les exigences et les influences changeantes de la production et de la diffusion du cinéma en Afrique sub-saharienne. On a démontré le rôle instrumental, si non central, du Mozambique et de l'Afrique lusophone dans les mouvements historiques et les événements qui ont modelé ces premières décennies du cinéma africain. Sans doute, l'apogée de la réussite cinématographique pour l'Afrique lusophone était l'Institut du Cinéma. Avant son déclin et sa destruction en 1991, l'Institut avait évolué sous la forme d'un centre de production mûr et de succès, en associant la théorie, la pratique et la réalisation. Historiquement, l'Institut a symbolisé l'optimisme, l'euphorie et les attentes pour le cinéma dans toute la diaspora lusophone dans les années qui ont immédiatement suivi les indépendances. Ces rêves sont morts, en grande partie à cause de la constante instabilité de la production et de la diffusion cinématographique en Afrique sub-saharienne.

Les cinéastes lusophones se sont aujourd'hui associés dans leur poursuite commune et compétitive d'un public global. Comme l'Afrique australe commence à se consolider sous l'égide de la démocratisation, les producteurs lusophones de la région, au Mozambique et en Angola, se préparent à entrer à nouveau sur le marché mondial. Le secteur commercial naissant s'élargit avec des sociétés de production privées qui développent des projets et qui explorent des possibilités de coproduction et de collaboration avec d'autres pays africains et européens. Le Cap Vert et la Guinée-Bissau font également partie de ce scénario. En bref, les cinéastes du secteur sont en train de se servir de stratégies de marketing de plus en plus sophistiquées pour répondre aux exigences croissantes d'un public international de plus en plus admiratif.

Bien que les années 90 aient porté davantage de renom au cinéma africain, le secteur va vers l'avenir comme l'oiseau sankofa dans la mythologie akan, qui vole en avant tout en regardant vers le passé. Le cinéma africain marche à reculons vers l'avenir, en cherchant une voix économiquement et culturellement "libérée", tandis qu'il est enchaîné à un passé et à un présent alourdis par les éternels problèmes de diffusion, d'exploitation et de financement.

noted Cape Verdean author Teixeira de Sousa, the story takes place in the 1960s on the island of Fogo. Two brothers, united to settle a family estate, struggle with conflicting values and perspectives on emigration and Cape Verdean identity, dominant themes in Cape Verdean literature, history, and culture. Financing for the production was raised from advance television sales and the Institute of Cinema in Portugal. The experience gained in the location shooting of Yonta in Guinea-Bissau and Cape Verde establishes Vermedia as a leading production partner in Portuguese-speaking Africa.

Cape Verde is an increasingly popular location for feature film productions, a development encouraged by the revitalized Cape Verdean Institute of Cinema. Founded in 1987, the primary function of the Institute was the distribution and exhibition of foreign films. Since 1988, under the direction of Daniel Spencer Brito, the Institute has been successfully broadening its scope to attract foreign productions and train local personnel. Prior to 1988, most productions in Cape Verde were documentaries produced or coproduced for Cape Verdean television. Brito is cautiously optimistic about the future of cinema and he hopes to bring more African films to the screens in Cape Verde. Language, however, presents a daunting challenge for both production and distribution. Portuguese is the administrative language; Cape Verdean, however, is spoken differently from island to island, creating difficulties also for the local distribution of indigenously produced films.

It is clear that Portugese-speaking Africa - Mozambique, Angola, Cape Verde and Guinea-Bissau - is in step with changing trends and influences in the production and distribution of cinema in sub-saharan Africa. This unique purview contextualizes the instrumental if not pivotal role of Mozambique and lusophone Africa within historic movements and events that have shaped these first decades of African cinema.

Without question, the pinnacle of cinematic achievement for lusophone Africa was the Institute of Cinema. Prior to its demise and destruction in 1991, the Institute had evolved into a mature, successful production center combining theory, practice, and implementation. Historically, the Institute symbolized the optimism, euphoria, and expectations for cinema throughout the lusophone diaspora in the years immediately following independence. Those dreams died, due in large measure to the constant instability of the film production and distribution in sub-Saharan Africa.

Lusophone filmmakers are today joined in a common, competitive pursuit of a global audience. As southern Africa begins to pull together under the aegis of democratization, the lusophone producers in the region, Mozambique and Angola, prepare to re-enter the global film market on a new footing. The nascent commercial sector is expanding with private production companies developing projects and exploring co-production and collaborative ventures with other African countries and Europe. Cape Verde and Guinea-Bissau are also part of this scenario. In short, filmmakers from the sector are employing increasingly sophisticated marketing and economic strategies to meet the growing demands of an increasingly appreciative international audience. Although the 1990s have brought increased visibility and acclaim to African cinema, the sector moves toward the future like the sankofa bird from Akan mythology that flies ahead while looking to the past. African cinema marches backwards into the future, searching for an aesthetically, economically, and culturally "liberated" voice, while shackled to a past and present encumbered by perennial problems in distribution, exhibition, and financing.