



# Une histoire du cinéma camerounais

## Cheminement vers l'indépendance de la production

**Florent Coulon**

DANS **AFRIQUE CONTEMPORAINE 2011/2 n° 238**, PAGES 91 À 105  
ÉDITIONS **DE BOECK SUPÉRIEUR**

ISSN 0002-0478

ISBN 9782804166694

DOI 10.3917/afco.238.0091

Date de mise en ligne : 20/12/2011

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-afrique-contemporaine1-2011-2-page-91?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# Une histoire du cinéma camerounais Cheminement vers l'indépendance de la production

Florent Coulon

**Au mois de janvier 2009, les trois dernières salles de cinéma du Cameroun ont successivement fermé leurs portes. Si, dès 1973, l'État camerounais a tenté d'accompagner la structuration du secteur avec la création d'un fonds de développement de l'industrie cinématographique, l'absence de politique volontariste freine le développement d'une véritable industrie. Partant de ce constat, l'auteur revient sur l'histoire du cinéma camerounais pris entre la dépendance économique du secteur de la production vis-à-vis du Nord et la mainmise des sociétés étrangères sur les circuits de distribution et d'exploitation. Toutefois, au-delà des quelques coproductions internationales exemplaires mais trop rares, la nouvelle génération profite aujourd'hui de l'outil numérique pour conquérir une véritable indépendance économique.**

**Mots clés :** Cinéma – Industrie – Cameroun – Historique – Production – Distribution – Numérique – Nouvelle génération – Coproduction

**U**n constat s'impose quand on s'intéresse à l'industrie du cinéma au Cameroun : aujourd'hui l'exploitation conventionnelle est en crise, pour ne pas dire inexistante. Du 12 au 20 janvier 2009, les trois dernières salles de cinéma du pays ont fermé leurs portes : l'Abbia à Yaoundé, le Wouri à Douala et l'Empire à Bafoussam. Le groupe camerounais Fotso, propriétaire des murs, aurait décidé de réagir aux impayés de loyers de l'occupant des lieux, le distributeur et exploitant français Ciné News Distribution. Depuis, un imbroglio juridique oppose les deux parties<sup>1</sup>.

L'annonce de la fermeture de l'ensemble du réseau en moins d'une semaine a suscité de nombreuses émotions et réactions des réalisateurs, producteurs et comédiens, qui ont sollicité une réaction de l'État et des collectivités

**Florent Coulon** a été successivement responsable des Écrans numériques de l'association Écrans noirs entre 2004 et 2005, puis animateur culturel et responsable du

suivi audiovisuel au Centre culturel français de Yaoundé de 2008 à 2010. Ce travail de terrain, fondé sur une observation participante, a fait l'objet d'un mémoire de recherches intitulé

« Les Écrans noirs du cinéma africain, enjeux de la coopération culturelle » (2006) (florentcoulon17@yahoo.fr).

territoriales. La ministre de la Culture, Ama Tutu Muna, déclare alors qu'elle « fera tout ce qui est en son pouvoir pour remédier à la situation » (Nguimba, 2009). Deux ans plus tard, personne ne semble envisager une réouverture. Dans ce contexte, il peut paraître surprenant de considérer le cinéma au Cameroun en tant qu'industrie. Nous reviendrons en détail sur l'histoire économique des secteurs de la distribution et de l'exploitation de films au Cameroun pour comprendre comment la crise actuelle peut être considérée comme une période de mutation nécessaire à l'essor d'une véritable industrie camerounaise. Car s'il n'y a pas de système, de multiples processus économiques propres à l'industrie cinématographique sont à l'œuvre au Cameroun.



**Abbia, la dernière salle de cinéma de Yaoundé.** Fermé le 12 janvier 2009, le cinéma théâtre Abbia, baptisé le « temple de la culture », dont nous voyons ici la façade principale, est la dernière des huit salles de cinéma de Yaoundé, au Cameroun. Tout un archipel de micro-économies constituées de petites activités commerciales vivant de la fréquentation de ce lieu culturel a disparu suite à sa fermeture. Photo de Stéphanie Dongmo, 17 janvier 2011.

1. En août 2008, l'homme d'affaires camerounais Victor Fotso saisit la justice pour requérir l'autorisation d'expulser la société Ciné News Distribution. Il réclame à son locataire des arriérés de l'ordre de vingt-sept millions de francs CFA (environ 40 000 euros), soit le loyer du cinéma Abbia pour le premier semestre 2008. En septembre 2008, Victor

Fotso comparaît devant le tribunal de première instance de Yaoundé face au représentant statutaire légal de la société Ciné News Distribution, le français Frédéric Massin. Aucun terrain d'entente n'est trouvé et le conflit mute rapidement en bataille judiciaire. Le juge des référés de la cour d'appel du tribunal de Douala donne raison à Ciné News

Distribution en mars, puis à nouveau en mai 2009. Chaque fois le groupe Fotso a fait appel ou introduit une requête. L'imbroglie judiciaire se poursuit.

2. L'Étalon d'or de Yennenga est le prix suprême du palmarès du festival du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (Fespaco).

## La longue histoire du cinéma camerounais

Le Cameroun est un des premiers pays africains à s'illustrer dans le domaine du cinéma. Dès l'indépendance en 1960, des citoyens se sont attelés à la création et à la réalisation d'œuvres cinématographiques, parmi lesquels Thérèse Sita Bella et Jean Pierre Dikonguè Pipa. En 1962, Jean-Paul Ngassa coréalise à Paris *Aventure en France* avec Philippe Brunet. Si les Camerounais se mettent au cinéma, il faut attendre 1966 et la sortie du film *Point de vue n° 1* réalisé par Dia Moukouri pour apprécier le premier long métrage de cinéma tourné au Cameroun. À l'époque, le ministère français de la Coopération, qui a succédé au ministère de la France d'outre-mer au moment des indépendances, maintient son influence par le biais de son aide au développement en général, et aux cinéastes en particulier. Ceci explique que certains pays africains ont vu leurs productions nationales augmenter très rapidement dès les années 1960. « De 1963 à 1975, il a été réalisé en Afrique noire francophone, quelque 185 films, courts et longs métrages mélangés. Sur ces 185 films, environ 125 ont été produits avec le concours technique et financier de la Coopération », mentionne Samé N'Gosso et Ruelle (1983).

Les réalisations de ces pionniers amènent l'État camerounais à s'intéresser à l'organisation du secteur de l'audiovisuel. En 1973, le Cameroun dispose de trente-deux salles sur l'ensemble du territoire. Le gouvernement fait alors un effort notoire de structuration de la filière et crée le Fonds du développement de l'industrie cinématographique (Fodic), qui « soutient la production cinématographique nationale, non seulement par des financements directs, mais aussi à travers une billetterie organisée et contrôlée. Et le Fodic n'est pas que financements, il est aussi logistique. La société paraétatique s'est dotée d'un matériel de tournage d'excellente qualité, qu'elle met à la disposition des cinéastes » (Mollo Olinga, 2008). Le cinéma camerounais connaît ainsi ses heures de gloire dans les années 1970 et 1980, et accouche de films remarquables comme *Muna Moto* de Jean-Pierre Dikonguè Pipa qui obtient l'Étalon d'or de Yennenga<sup>2</sup> en 1976 au Fespaco (festival panafricain de cinéma et de télévision de Ouagadougou).

À la fin des années 1970, les cinéastes africains se regroupent au sein de la Fédération panafricaine des cinéastes (Fepaci) qui se réunit lors des Journées de Carthage ou du Fespaco (voir repères p. 123), les deux grands festivals africains fraîchement créés. Ils dénoncent le fait que les productions africaines ont beaucoup de mal à être vues sur leur territoire national car les œuvres sont difficilement acceptées par les distributeurs et les exploitants. À cette injustice s'ajoutent le désengagement progressif de la coopération française à partir de 1980 et l'apparition de la télévision. La chaîne nationale CRTV (Cameroun Radio TéléVision) diffuse dans l'ensemble du territoire à partir de 1985. L'État décide de donner la priorité à ce nouveau média alors que de nombreux dysfonctionnements perturbent l'efficacité du Fodic à partir de 1984. Bassek Ba Kobhio<sup>3</sup> fait partie des réalisateurs qui « bénéficient des derniers financements d'un Fodic moribond, qui sombrera définitivement avec corps et biens en 1991 » (Mollo Olinga, 2008). La décennie 1990 est marquée par le désengagement

total de l'État et une dépendance grandissante aux subventions institutionnelles venant du Nord<sup>4</sup>. Le Cameroun traverse une période de crise. La production est en baisse et les auteurs se tournent vers d'autres sources de financement. Sur le plan régional et panafricain, les réglementations existantes pour le développement d'industries cinématographiques en Afrique francophone ne sont plus appliquées au niveau national. Seul le Burkina Faso et dans une moindre mesure le Sénégal et le Mali parviennent à préserver une industrie nationale grâce à une politique volontariste.



**Le Capitole, reconversion d'un cinéma à Yaoundé.** Fermé en 2003, l'ancien cinéma Le Capitole (Cameroun) est devenu un magasin d'ameublement, d'électroménager et d'électronique. Les encarts publicitaires ont remplacé les affiches de film. De l'extérieur plus aucun signe ne rappelle le passé culturel de ce lieu. Photo de Stéphanie Dongmo. Yaoundé, 17 janvier 2011.

Actuellement, les principaux débouchés des films africains sont les festivals et les télévisions en raison de la disparition des salles. Les productions camerounaises ne trouvent pas de rentabilité suffisante dans le circuit cinématographique classique, que ce soit en Afrique ou à l'étranger. Dans ce

**3.** Son premier long métrage, *Sango Malo (Le Maître du Canton)*, a été sélectionné au festival de Cannes dans la catégorie « Un certain regard » en 1991.

**4.** Ces subventions proviennent en majeure partie du ministère français

des Affaires étrangères, de l'Organisation internationale de la francophonie et de l'Union européenne.

**5.** Primé dans les festivals, *Muna Moto* finit par sortir en salles au Cameroun en 1976 mais le public ne

suit pas. Dikongué enchaîne ensuite les réalisations avec le soutien du Fodic nouvellement créé : *Le Prix de la liberté* en 1978, *Canon Kpak-kum* en 1981 et *Histoires drôles, drôles de gens* en 1982.

contexte, les coproductions Nord-Sud représentent le seul moyen de produire un long métrage de cinéma dans des conditions professionnelles au Cameroun. L'exemple du film *Les Saignantes* de Jean-Pierre Bekolo (2007) est révélateur à cet égard. On assiste toutefois à une profusion de productions avec l'avènement du numérique et la multiplication des chaînes de télévision privées. Une nouvelle génération de cinéastes camerounais émerge avec notamment Joséphine Ndagnou, dont le film *Paris à tout prix* a enregistré 70 000 entrées en 2008. Il faut désormais compter sur des circuits alternatifs de projection en numérique et les ventes de DVD et VCD pour rentabiliser la production des films et faire face à l'invasion des productions de Nollywood, le *home video* nigérian. À défaut d'une filière organisée, de nouvelles dynamiques industrielles s'imposent au Cameroun. Privés de salles, les opérateurs économiques agissent de façon transversale, en cumulant l'ensemble des secteurs de l'activité.

Au-delà des quelques coproductions internationales trop rares, la nouvelle génération profite aujourd'hui de l'outil numérique pour conquérir une véritable indépendance économique. Dans un premier temps, un retour historique sur les années 1960-2000 semble nécessaire afin d'analyser la dépendance économique du secteur de la production vis-à-vis du Nord, d'une part, et la mainmise des sociétés étrangères sur les circuits de distribution et d'exploitation, d'autre part.

### Dépendance économique de la production cinématographique

Le *Haut-Commissariat de la République française au Cameroun* est le premier film tourné au Cameroun au lendemain de la Première Guerre mondiale (1919). Tout un symbole. Comme dans toute l'Afrique francophone, il faudra attendre l'indépendance pour que les premiers films camerounais voient le jour. Les deux premiers sont réalisés à Paris où de jeunes étudiants se forment aux techniques cinématographiques depuis le milieu des années 1950. Jean Pierre Dikonguè Pipa et Alphonse Béni ont d'ailleurs étudié au Conservatoire libre du cinéma français (CLCF), tandis que Daniel Kamwa a lui étudié le cinéma à l'université de Paris 8-Vincennes.

Entre 1963 et 1973, une quinzaine de courts et moyens métrages sont produits, la majeure partie étant réalisée avec le soutien financier de la Coopération française et le soutien technique des centres culturels français (CCF) de Yaoundé ou Douala. C'est précisément dans ce contexte que Jean Pierre Dikonguè Pipa a réalisé *Muna Moto* en 1975<sup>5</sup>, avec une vieille caméra et un véhicule prêtés par le CCF de Yaoundé. Le cinéaste se plaît à raconter la précarité économique dans laquelle le film a été fabriqué (N'gonana, 2008).

Il affirme que le financement obtenu auprès du Fodic ne lui a jamais été versé, ce qui l'a obligé à travailler avec des acteurs et des techniciens bénévoles, et avec le matériel prêté par la coopération française. « Quand au financement du tournage, je n'en avais pas. Je me suis démerdé à faire la manche en route auprès des amis qui me donnaient tantôt mille francs tantôt cinq mille. Et les comédiens et moi-même allions pêcher et chasser pour manger. Ainsi, l'argent

que je collectais, servait à acheter du riz et d'autres aliments. C'est-à-dire que parfois on arrêtait le tournage pour aller pêcher ou chasser. L'autre difficulté qui est technique, et ça se ressent même dans le film, c'est que n'ayant donc pas de moyens j'avais du matériel désuet. La caméra était vieille, restée longtemps sans être utilisée au centre culturel français de Yaoundé. Elle m'a été prêtée par ce dernier. Le caméraman était photographe de formation, il était animateur au centre culturel français de Douala. Comme véhicule de tournage, c'est cette même structure qui a mis à ma disposition une R4 qui a été bousillée en brousse parce que la route n'était pas bonne», explique Jean Pierre Dikonguè Pipa à Pélagie N'gonana (2008).

**Un échec programmé du Fodic.** La création du Fodic par décret, le 27 octobre 1973, répond à la demande des cinéastes d'encadrer la filière et de favoriser la naissance d'une véritable industrie du cinéma au Cameroun. Établissement public doté de l'autonomie financière, le budget du Fodic bénéficie d'une dotation de l'État d'une taxe spéciale sur les visas d'exploitation et d'une taxe sur les billets d'entrée. Le Fodic participe ainsi au financement des films dans le cadre d'une aide sélective et soutient la construction et l'aménagement des salles.

Le décret précise que le Fodic peut intervenir de trois manières « 1. Octroi de prêts pour l'équipement des salles de spectacles cinématographiques ; 2. Garantie des prêts accordés par l'établissement de crédits aux producteurs nationaux de films et aux exploitants de salle de spectacles cinématographiques ; 3. Attribution de diverses formes de soutien financier aux cinéastes camerounais<sup>6</sup>. » Le Fodic comprend un conseil d'administration, une direction avec un service financier et comptable, une commission financière<sup>7</sup>. Les cinéastes constateront vite que le souci de l'État n'est pas de constituer une « banque de financement d'une industrie » mais plutôt de taxer distributeurs et exploitants de films, tout en encadrant la production nationale. Une surtaxe progressive sur les billets d'entrée (de 5 à 17 %) est ainsi mise en place en décembre 1977 afin de favoriser les films camerounais.

Toutefois cette nouvelle disposition permet surtout à l'État d'augmenter ses revenus liés à l'exploitation cinématographique et le Fodic sombre rapidement dans un scandale de détournements d'argent public dont les cinéastes sont accusés. Le mécanisme de prêt et de garantie de prêt pratiqué par le Fodic ne permettait pas aux producteurs (rôle souvent endossé par les cinéastes eux-mêmes) de rembourser les emprunts contractés dans le délai imposé de deux ans. Le système imposait que 40 % du prix du billet d'entrée revienne à l'État et 30 % au distributeur. Mathématiquement, seuls 30 % reviennent au producteur. Dans ce système, si le film ne se rentabilise pas sur le marché national, le producteur ne peut pas tenir les délais de remboursement car les revenus liés à l'exploitation du film à l'étranger arrivent trop tard. L'influence du Fodic aura

6. Extrait de l'article 2-2 du décret n° 73-673 du 27 octobre 1973 portant création et organisation du Fonds de

développement de l'industrie cinématographique.  
7. *Ibid.*

donc été toute relative car le rôle de cette administration n'a pas été clairement établi lors de sa création, laissant une latitude importante aux fonctionnaires qui ont mal assuré sa gestion. Les soupçons de corruption et de malversation, étayés par les déclarations des cinéastes, ont jeté l'opprobre sur le Fodic qui ne s'en remettra pas.

Le Fodic participe toutefois à la production d'une vingtaine de longs métrages. *Pousse-Pousse*, produit et réalisé par Daniel Kamwa, en 1975, dont le scénario a reçu dans un premier temps le Grand Prix de l'Agence de coopération culturelle et technique, fait plus d'un million d'entrées dans toute l'Afrique francophone. Malheureusement, cet exemple incontournable de succès économique est une exception.

Dans les années 1980, la France, longtemps premier bailleur de fonds du cinéma africain, réduit substantiellement l'aide apportée à la production de films. Subsiste une aide directe à la production qui peut être utilisée pour la postproduction réalisée en France, la rémunération de techniciens français engagés pour la production, les frais techniques et de laboratoire. Cette procédure contraint les cinéastes africains à réaliser la finition de leur film en France. La dépense se fait alors au profit des professionnels français, la subvention retourne directement vers l'industrie cinématographique française. « Cet état de fait a maintes fois provoqué la révolte des cinéastes africains, notamment celle du Malien Cheick Oumar Sissoko pour qui cette disposition grève les possibilités d'émergence d'une industrie du cinéma en Afrique » (Hofflet, 2003). L'industrie du cinéma en Afrique francophone demeure dépendante de la Coopération française. Les cinéastes camerounais, dont certains vivent en France, prennent conscience de la nécessité de monter des coproductions.

**Développement des coproductions Sud-Nord.** Le développement des télévisions en Europe et leur implication dans le financement du cinéma interpellent les réalisateurs qui y trouvent une nouvelle liberté. Même si les télévisions françaises ne prennent que peu de risques et produisent en priorité les grands noms du cinéma africain, les productions Sud-Nord s'imposent peu à peu.

Des chaînes de télévision comme Canal Plus, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma et Arte France Cinéma participent à des films africains par des apports de coproduction, en numéraire ou en nature, ou par un préachat des droits de diffusion. Par exemple, France 3 Cinéma a coproduit *Guelwaar* du Sénégalais Ousmane Sembène en 1991. Canal Plus est le plus important investisseur dans le cinéma africain parmi les télédiffuseurs du Nord. Quelques chaînes européennes interviennent aussi en coproduction ou en préachat avec des films africains : WDR et ZDF en Allemagne, Channel 4 et BBC en Grande-Bretagne et RTS en Suisse. En Angleterre, Channel 4 achète une grande partie des droits de diffusion des longs métrages primés au Fespaco. La multiplication des coproducteurs et des fonds de soutien est indispensable pour parvenir à produire des longs métrages. Bassek ba Kobhio produit et réalise ainsi *Sango Malo* en 1991 avec la participation de Channel 4, du Fodic, de la CRTV, et le soutien de

l'Agence de coopération culturelle et technique (future Agence de la francophonie) et du ministère français de la Coopération.

Ce développement de coproductions avec des télévisions du Nord permet aux films d'exister et aux professionnels de vivre de leur art, mais il ne favorise pas l'émergence d'une véritable industrie du cinéma au Cameroun où les films africains ne sont toujours pas vus. La dépendance économique et politique du cinéma camerounais vis-à-vis du Nord, et surtout de la France, se poursuit. Cette réflexion de Tahar Chéria, en 1978, à propos des cinémas africains, est toujours valable dans les années 1990 : « Chacun d'entre eux est structurellement (et donc économiquement et politiquement) une espèce de monstre. C'est une tête (des auteurs et leurs films) sans corps (sans marchés susceptibles de rentabiliser ces films et aussi sans public puisque sans structures de distribution normale). Même les marchés nationalisés restent dominés par l'étranger qui monopolise leur système d'importation et de distribution » (Ruelle, 2005).

### **Mainmise des sociétés étrangères sur la distribution et l'exploitation**

Le soubresaut de l'exploitation conventionnelle qu'a connu le Cameroun avec la disparition des trois dernières salles est révélateur de la crise que connaît le secteur depuis le milieu des années 1980 et l'apparition de la télévision. Pour comprendre ce processus, il faut analyser le système d'importation et de distribution commun à toute l'Afrique francophone coloniale.

**Origine d'une mainmise étrangère.** En 1960, la Compagnie marocaine du cinéma commercial (Comacico) et la Société d'exploitation cinématographique africaine (Secma), deux sociétés étrangères basées à Monaco, exercent en réalité un monopole sur toute la distribution et l'exploitation cinématographique en Afrique francophone, soit cent cinquante salles dans quatorze pays<sup>8</sup>.

La programmation est constituée en majorité de films américains, français, indiens et égyptiens. Les deux sociétés rapatrient entre 40 et 50 % de leur chiffre d'affaires, ce qui empêche la naissance d'une véritable industrie du cinéma en Afrique car les profits de l'exploitation ne sont pas réinvestis dans la filière. La Fepaci n'a de cesse de dénoncer les structures économiques de l'importation-distribution des films à partir de 1969-1970. Certains États francophones osent nationaliser leurs salles de cinéma et créer des sociétés nationales d'importation et de distribution de films pour contrer cet impérialisme culturel, notamment l'Algérie et le Burkina Faso. Étant donné le nombre de salles dont chaque État dispose, il s'avère nécessaire de regrouper les marchés cinématographiques africains pour assurer une rentabilisation des films locaux.

<sup>8</sup> Sénégal, Mali, Mauritanie, Guinée, Tchad, Gabon, République  
Côte d'Ivoire, Niger, Bénin, Togo, centrafricaine.  
Burkina Faso, Niger, Cameroun,

Cependant, ces tentatives de nationalisation sont boycottées par les grandes compagnies étrangères qui dominent le secteur. L'arrivée des majors américaines qui se lancent à l'assaut du marché africain anglophone après les indépendances, puis du marché francophone à partir de 1971, change la donne. L'American Motion Pictures Export Company of Africa se charge de distribuer elle-même les films américains prisés par le public africain et ne tarde pas à briser le monopole Comacico-Secma. Ces deux sociétés revendent leurs parts au groupe français UGC (Union générale cinématographique) dès 1972, qui propose aux sociétés nationales une participation dans la Société de participation cinématographique Africaine (Sopacia). Ce nouveau montage juridique permet à l'UGC de garder le contrôle du marché de la distribution, tout en vendant une partie des salles aux entrepreneurs locaux dont le groupe Kadji. Les compagnies étrangères continuent de monopoliser l'importation-distribution des films américains et asiatiques, qui battent tous les records d'entrée. En 1979, les cinéastes africains créent le Consortium interafricain de distribution cinématographique (CIDC), un marché commun de distribution cinématographique regroupant quatorze pays de l'Afrique francophone, dont le Cameroun. L'UGC revend ses salles et son portefeuille de films au CIDC mais conserve en réalité le pouvoir de décision.

Malgré les succès en salles de films comme *Djeli* de l'Ivoirien Fadika Kramo-Lanciné et *Finye* du Malien Souleymane Cissé, les pays membres se désengagent : ils ne mettent pas en œuvre les réformes imposées et ne payent pas leur cotisation au CIDC qui disparaît en 1985 (Barlet, 1996). Le marché est alors envahi par les films américains qui seront distribués par de nouvelles firmes étrangères : la suisse Socofilm puis la Compagnie franco-africaine de l'audiovisuel (CFAA). Dans les années 1980, l'exploitation et la distribution de films au Cameroun subissent ainsi de profonds bouleversements. En 1987, le Cameroun dispose d'environ quatre-vingts salles dont 60 % appartiennent aux firmes étrangères. Quelques exploitants et distributeurs indépendants camerounais se partagent le reste du marché. Partout la programmation est essentiellement consacrée aux films d'action américains et aux films de combat asiatiques.

**Impacts de l'arrivée de nouveaux médias.** Avec l'apparition de la télévision nationale CRTV qui diffuse sur l'ensemble du territoire à partir de 1985, les salles subissent une forte diminution de leur fréquentation. Les fortes taxes sur les entrées, jusqu'à 36 % du prix du billet, asphyxient les exploitants, confrontés à l'usure progressive du matériel de projection en 35 mm en l'absence de professionnels formés à l'entretien. Certains exploitants plongent dans l'informel ou sont contraints de vendre des salles pour en faire des supermarchés ou des églises, l'activité n'étant plus rentable et souvent déficitaire. Seules les salles les plus récentes subsistent, comme les trois salles du groupe Fotso qui sont rénovées en 1990. Dans les années 1995-2000, les derniers exploitants connaissent une période faste, avec notamment les recettes de Titanic, mais l'activité demeure

déficitaire. En 2005, Frédéric Massin illustre sa situation : « Mon chiffre d'affaires a baissé de 65 % en cinq ans, alors que les charges augmentent. La rénovation de l'Abbia de Yaoundé supposerait un budget de quatre cents millions de francs CFA, mais cela n'a pas de sens de rénover une salle de 1 250 places, il faut la transformer. Un multiplexe est envisageable [...]. Pour la construction des deux salles neuves au Babemba à Bamako, le groupe Fotso a emprunté sur huit ans, ce qui est trop court [...]. En France, l'emprunt pour ce genre d'activité peut se faire sur quinze ou vingt ans à 4,5 %, ou même à 6 % comme le pratique l'Agence française de développement. En Afrique, on ne peut trouver que sur huit ans maximum et à 9,5 % » (Barlet, 2005). Selon, Frédéric Fassin, les taux d'intérêt trop élevés pour l'Afrique sont un frein à la survie des exploitants des salles de cinéma et ne permettent pas à la filière de rentabiliser ses investissements.

Face à cette situation délicate pour le cinéma en Afrique, en mai 2003, le plan « Africa Cinémas », initié au cours du 56<sup>e</sup> festival de Cannes, regroupe les financements de trois bailleurs de fonds (Union européenne, Agence intergouvernementale de la francophonie, ministère français des Affaires étrangères) à hauteur de quatre millions d'euros. Mais, largement insuffisant pour apporter une réponse satisfaisante.

Les distributeurs étrangers ne se donnent plus la peine d'envoyer des copies au Cameroun, la perspective de profits étant inexistante en l'absence de réseau. La contrefaçon est désormais bien organisée et les revendeurs sont légion. Aujourd'hui, les copies DVD et VCD des films américains, français ou africains ne sont pas seulement vendues sur les trottoirs, mais elles se retrouvent aussi à la location dans une multitude d'échoppes de quartier, pour deux cents francs CFA (trente centimes d'euros). Les mutations techniques de l'industrie du cinéma et l'absence de politique appropriée, notamment de lutte contre la contrefaçon, ont ainsi favorisé la disparition de l'exploitation conventionnelle au Cameroun.

### Des coproductions internationales exemplaires

Durant les années 2000, le développement de la vidéo est fulgurant. L'offre de consommation d'images se multiplie avec la création de télévisions privées camerounaises comme Canal 2 International en 2003 et la réception des bouquets de chaînes satellitaires, en particulier Canal Horizon. Dans un contexte de distribution sans salle, seuls les cinéastes confirmés réussissent à produire, toujours avec le soutien du Nord. Les systèmes de coproduction permettent d'augmenter le nombre de films. Des accords de coproduction sont signés entre la France et le Cameroun en 1993. Dans ce schéma économique, Bassek ba Kobhio réalise en 1995 *Le Grand Blanc de Lambaréné*, qu'il coproduit avec

9. Propos recueillis par Caroline Pochon, [www.clapnoir.org](http://www.clapnoir.org), 12 juin 2009.

deux sociétés françaises, l'aide du Centre national du cinéma du Gabon et de l'Organisation intergouvernementale de la francophonie (OIF). En 2003, il produit *Le Silence de la forêt*, avec le soutien de l'OIF, du Fonds Sud du MAE et du CNC du Gabon. Le film a été également coproduit par le producteur français Guillaume de Seille (Arizona Films). Projeté en salles au Cameroun, mais aussi au festival de Cannes dans la catégorie « Un certain regard », *Le Silence de la forêt* fait essentiellement carrière dans les festivals.

En 2002, Jean-Pierre Bekolo reçoit l'avance sur recettes du CNC français pour produire son film *Les Saignantes*. En effet, il avait déjà réalisé *Quartier Mozart*, révélé à Cannes en 1992, puis *Le Complot d'Aristote*, en 1996, film faisant partie d'une série commandée par le British Film Institute à laquelle ont par ailleurs participé Martin Scorsese et Jean-Luc Godard. Jean-Pierre Bekolo explique les difficultés qu'il a rencontrées pour financer son projet : « On a espéré avoir une chaîne de télévision, on a attendu deux ans. Michel Reilhac sur Arte a dit qu'il aimait la première partie et pas la deuxième. Au prémontage, il a vu le film, il a été très négatif. Sur Canal, ils n'ont pas pris mon film. Du coup, on est parti sur une production franco-camerounaise en 2004<sup>9</sup> ». Pour des raisons artistiques, il décide de tourner en vidéo, mais se trouve obligé de kinéscoper (enregistrer des images vidéo sur une pellicule) son film pour pouvoir présenter une copie 35 mm au Fespaco. Le film obtient l'Étalon d'argent de Yennenga, mais connaît de grosses difficultés avec la censure au Cameroun. Jean-Pierre Bekolo assure lui-même la distribution de son film à Paris avec les deux seules copies existantes. Le réalisateur a dû se faire producteur, réalisateur et distributeur.

Ces exemples de productions cinématographiques montrent la difficulté de parler d'une industrie du cinéma au Cameroun. Seuls les cinéastes les plus connus réussissent à tourner pour le cinéma, au prix de grandes difficultés : manque de techniciens, multiplication de coûts, manque d'infrastructures, absence d'interlocuteurs. La créativité et les compétences des auteurs camerounais ne sont pas à remettre en question. Daniel Kamwa, cinéaste camerounais le plus constant et prolifique depuis les années 1970, a dû attendre une dizaine d'années après *Le Cercle du pouvoir* (1997) pour commencer la production de *Mah Saah-Sah* en 2006. Malgré ces difficultés, le film a l'honneur d'être projeté en ouverture de la 21<sup>e</sup> édition du Fespaco en 2009.

### Vers une indépendance économique ?

**Une nouvelle génération de professionnels.** Le Fespaco 2009 a permis d'assister à l'émergence de la nouvelle génération du cinéma camerounais. Toutes catégories confondues, le Cameroun a présenté huit films, dont trois ont été primés : *Waramutseho* de Bernard Auguste Kouemo Yanghu, *Une affaire de nègres* d'Oswalde Lewat et *Paris à tout prix* de Joséphine Ndagnou. La nouvelle génération permet au Cameroun d'être présent dans les grands festivals internationaux et réalise les records d'entrées en salles. Ces productions sont remarquables car elles sont dirigées par des professionnels formés et expérimentés.

La réalisatrice de *Paris à tout prix* s'est formée à la réalisation audiovisuelle en France<sup>10</sup>. Réalisatrice à la CRTV pendant quinze ans, Joséphine Ndagou a joué dans de nombreux films, de télévision et de cinéma, notamment *Les Saignantes*. Ce profil d'acteur du cinéma camerounais, à la fois généraliste et technique, lui a permis de connaître un très grand succès dès la sortie de son premier film en 2008. Joséphine Ndagou a démarré la production de son film grâce au sponsoring d'entreprises comme CamTel, la Poste du Cameroun et Cameroon Airlines. Elle a bénéficié du soutien de l'OIF, puis de l'aide à la finition du fonds Sud du MAEE. *Paris à tout prix* est un succès populaire avec 70 000 entrées en salles, dont 25 000 en deux semaines à Douala, Yaoundé et Bafoussam. Si le thème choisi correspond aux attentes du spectateur, la réalisatrice a su jouer de sa réputation pour effectuer une communication efficace dans les médias camerounais. Primé dans les festivals, le film a été acheté et sera télédiffusé par Canal Horizons, CFI et TV5 Afrique.

Il faut souligner que *Paris à tout prix* a bénéficié de la participation de la CRTV et reçu le soutien du ministère de la Culture du Cameroun. La création, en 2001, du Compte d'affectation spéciale pour le soutien de la culture par le président de la République, Paul Biya, a profité en partie à la production cinématographique nationale. Doté d'un milliard de francs CFA par an (environ 1 500 000 euros), il est censé financer tous les secteurs culturels. Officieusement, le ministère de la Culture déclare subventionner la production audiovisuelle et cinématographique à hauteur de trois cents millions de francs CFA par an (soit 450 000 euros). D'après Jean-Claude Mollo Olinga, « tous les films sortis depuis 2001, sans exception, en ont profité, pour plus de 257 millions de francs CFA. Avec ce peu d'argent, environ une dizaine de films seulement (de cinéma et de télévision, longs et courts métrages) ont été effectivement réalisés. Une misère ! Pis, un détournement de fonds publics de la part de ceux qui ont perçu cet argent, et qui l'ont destiné à d'autres fins » (Mollo Olinga, 2008).

**L'ouverture numérique.** Le Cameroun vit une recrudescence de ses productions cinématographiques locales en vidéo, de plus ou moins bonne qualité, grâce à la révolution numérique qui permet de produire un film pour le cinéma avec des moyens techniques relativement limités.

Depuis les années 1980, la frontière entre productions destinées au cinéma et productions audiovisuelles s'estompe : le rôle croissant des chaînes de télévision dans la production cinématographique, au Nord comme au Sud, fait que des films peuvent être produits par la télévision et distribués en salles dans un premier temps. Cette profusion de films destinés aux télévisions locales ou au marché des DVD/VCD est un terreau fertile pour la création cinématographique. Partout les modes d'exploitation des films se sont diversifiés, et dans l'environnement camerounais l'industrie du home vidéo, sur le modèle nigérian,

10. Joséphine Ndagou est titulaire d'un diplôme de réalisateur

audiovisuel de l'ESRA à Paris et d'une maîtrise d'études

cinématographiques et audiovisuelles à Paris-1/Panthéon-Sorbonne.

commence à devenir un modèle économique intéressant sur lequel de nouveaux acteurs sont prêts à investir. Les productions nigérianes vendues au Cameroun, malgré leur faible qualité technique, amène les Camerounais à produire plus de films. Il s'agit plutôt d'une économie de l'informel, où des sorties de films ont lieu dans des vidéoclubs de quartier. Prix du public du festival Yaoundé Tout Court 2009, *La Tcham* est un film d'action à base d'arts martiaux. Réalisé au quartier entre amis passionnés avec des acteurs amateurs, ce film a largement été rentabilisé avec les petites exploitations dont il a pu bénéficier : projections locales et sortie en DVD.

Des petites structures de production et de distribution se sont ainsi créées dans les grandes villes et notamment dans les deux zones anglophones du Cameroun. Elles distribuent leurs films avec les productions venues du Nigeria. Les principales villes anglophones du pays disposent de boutiques de vente et de location de films qui permettent de diffuser les œuvres. Les tarifs sont dérisoires : mille francs CFA (1,5 euro) pour un achat et deux cents francs CFA (trente centimes d'euros) pour une location. Les stars de Nollywood sont également connues au Cameroun et les vidéos tournées au Nigeria en quelques jours avec des budgets minimes envahissent le marché camerounais. L'association de producteurs camerounais anglophones Collywood est créée en 2008. La proximité géographique et culturelle, la langue et le passé colonial sous administration britannique expliquent, d'une part, le succès des films nigériens dans cette région du Cameroun et, d'autre part, l'applicabilité du modèle nigérian sur le Cameroun anglophone. Il est difficile d'obtenir des données quantitatives fiables, mais le coordinateur Waa Musi indique que Collywood produit en moyenne quatre-vingts films par an depuis 2008 (Dongmo, 2010). Environ cent cinquante maisons de production sont inscrites à l'association et produisent uniquement des films en DVD/VCD. Stéphanie Dongmo, journaliste au quotidien *Le Jour*, nous donne un aperçu de cette économie : « En deux ans, Elvis Tanwie a écrit et réalisé à lui seul huit films. Son dernier, *Ride my Wrong*, sorti en février 2010 et vendu à quatre mille exemplaires, comprend deux parties d'une heure et demie chacune. Il a été tourné avec deux caméras HDV en sept jours, à Yaoundé et à Limbé. La postproduction, réalisée à Bamenda, a duré deux semaines. Le coût total de la production est estimé à sept millions de francs CFA [environ onze mille euros], les trois quarts de cette somme étant alloués à la postproduction et à l'emballage du film » (Dongmo, 2010).

Le modèle camerounais anglophone est une base favorable à la naissance d'une véritable industrie où les modes de distribution correspondent aux besoins des acteurs nationaux sur le territoire. Pour permettre à son film une exploitation en DVD, Joséphine Ndagnou (2009) a protégé son film de la contrefaçon lors de sa diffusion en organisant elle-même une tournée nationale avec un matériel de vidéo projection s'adaptant à tout type de salle. Pour elle, « la véritable rentabilisation doit venir de la diffusion en DVD et VCD ». Les productions récentes tiennent compte de la réalité du marché local et des modes de consommation des productions audiovisuelles. Les nouveaux acteurs

de la filière proposent des modèles économiques qui structurent une industrie locale. Ce développement endogène de productions rentabilisées sur le territoire national constitue les prémices d'une industrie du cinéma au Cameroun.

### Un nécessaire engagement de l'État

Malgré l'augmentation et la diversification de la production audiovisuelle, une industrie du cinéma au Cameroun ne peut s'envisager en l'absence d'exploitation formelle. Le pouvoir politique n'a jamais tenté de lutter contre la contrefaçon, ce qui pénalise fortement le développement du cinéma camerounais. Pourtant, quand les intérêts économiques sont importants, l'État réagit. La bataille contre la contrefaçon dans le secteur de la câblodistribution a été relancée en novembre 2010. Des mises en demeure ont été adressées « aux câblo-opérateurs qui diffusent, sans autorisation, les chaînes du bouquet Canal Plus dans toutes les villes du Cameroun » (Tchopa, 2010). Le manque à gagner est considérable pour Canal Plus Cameroun, qui estime à environ mille le nombre de câblo-opérateurs non agréés dans le pays. L'importance du secteur informel de l'économie, la corruption et la lourdeur administrative constituent des freins au développement de l'ensemble de la filière audiovisuelle. Canal Horizons<sup>11</sup>, qui achète et diffuse de plus en plus de films africains en Afrique francophone, investit au Cameroun en dépit de la situation économique et politique du pays. Au-delà de l'Afrique francophone, le groupe Canal Plus développe également des coproductions audiovisuelles en Afrique du Sud, pays où l'industrie du cinéma est la plus développée. Au Cameroun, la mise en place de cadres législatifs et réglementaires formaliserait et sécuriserait les acteurs de la filière cinématographique.

Le gouvernement de Paul Biya, président de la République du Cameroun depuis 1982, distribue de maigres subventions et ne s'implique pas dans la structuration d'un environnement juridique et administratif favorable à la naissance d'une véritable industrie. Le sponsoring, l'exploitation vidéo et la distribution de films en DVD/VCD peuvent pourtant permettre aux producteurs camerounais de produire et de rentabiliser leurs films sur le marché national. L'engagement de l'État est indispensable pour accompagner le développement de cette nouvelle économie. Les solutions sont connues et leur application doit être obtenue en impliquant les États au niveau régional (Communauté économique et monétaire d'Afrique centrale) et continental (Union africaine). Les festivals internationaux comme le Fespaco et Les Écrans noirs pourraient jouer un rôle de catalyseur pour les professionnels africains afin qu'ils s'unissent et se rassemblent pour faire entendre leurs voix. La Fédération panafricaine des cinéastes (Fepaci) pourrait être ce lieu de concorde. Au Cameroun, le regroupement des associations et syndicats de professionnels du cinéma en une unique structure représentative constituerait une première étape décisive dans cette voie.

11. Renommée « Canal Plus Afrique » depuis juillet 2010.

## Bibliographie

**Barlet, O.** (1996), *Les Cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan.

**Barlet, O., Massin, F.** (2005), « Les fermetures de salles sont inéluctables », *Africultures*, 28 octobre.

**Dongmo, S.** (2010), « Collywood, le Hollywood du Cameroun », [www.stephaniedongmo.blogspot.com](http://www.stephaniedongmo.blogspot.com), 7 juillet.

**Hofflet, S.** (2003), « L'émergence d'un axe Sud/Sud dans la coopération cinématographique africaine », [www.clapnoir.org](http://www.clapnoir.org).

**Mollo Olinga, J.-C.** (2008), « Cinéma camerounais : la remontée des marches », *Africiné*, 11 avril.

**Ndagnou, J.** (2009), *Économie et Cinéma. Quelles pistes pour l'industrialisation du cinéma africain ?*, Cergy, In Libro Veritas.

**N'gonana, P.** (2008), *La Nouvelle Expression*, 1<sup>er</sup> octobre.

**Nguiamba, E. P.** (2009), « Cameroun. Un pays sans salle de cinéma », *Journal du Cameroun*, 30 mai.

**Ruelle, C.** (2005), *Afrique 50, singularités d'un cinéma pluriel*, Paris, L'Harmattan.

**Samé N'Gosso, G., Ruelle, C.** (1983), *Cinéma et télévision en Afrique de la dépendance à l'interdépendance*, rapport Unesco.

**Tchopa, T.** (2010), « Câblodistribution : les opérateurs non agréés sommés d'arrêter de diffuser le bouquet Canal Plus », *Le Jour*, 24 novembre.